

LAS CATEGORÍAS DE LAS DANZAS EN LAS LISTAS DE LA UNESCO: UNA APROXIMACIÓN A LA DANZA DE ENANOS EN CLAVE DE DIVERSIDAD Y DE REPRESENTACIÓN SIMBÓLICA DE LOS CICLOS

DANCING CATEGORIES IN UNESCO'S LISTS: AN APPROACH TO THE «DANCE OF THE DWARVES» WITH A FOCUS ON DIVERSITY AND ON THE SYMBOLIC REPRESENTATION OF CYCLES

HONORIO M. VELASCO*

RESUMEN

Las categorías de las «danzas» que ha empleado la UNESCO son una muestra ilustrativa de la relevancia que tienen en el Patrimonio Inmaterial de las distintas culturas del mundo. Y su desglose permite comprender una enorme diversidad de funciones y de significados que tienen para los pueblos. En esa perspectiva de diversidad es posible valorar lo que representa la Danza de Enanos de La Palma como una aportación al Patrimonio de la Humanidad. Una representación que se logra además y necesariamente considerando su inserción en un contexto en cuya articulación juega un importante papel. Y así como representación simbólica refleja y a la vez activa las interacciones entre el tiempo pasado y el presente, entre la costa y el interior, entre las generaciones y las edades del hombre enlazando a la vez el ciclo festivo y el ciclo lustral.

Palabras clave: danza; ritual; ciclo festivo; representación simbólica; enanos; La Palma.

ABSTRACT

The categories of the «dances» that UNESCO has used are an illustrative example of the relevance they have in the Intangible Cultural Heritage of the different cultures of the world. And its breakdown allows us to understand an enormous diversity of functions and meanings that they have for the peoples. From this perspective of diversity, it is possible to assess what the Danza de los Enanos de La Palma represents as a contribution to the World Heritage. A representation that is also achieved and necessarily considering its insertion in a context in whose articulation it plays an important role. And just as a symbolic representation, it reflects and at the same time activates the interactions between past and present time, between the coast and the interior, between the generations, between the ages of man, linking both the festive cycle and the lustral cycle.

Key words: dance; ritual; festive cycle; symbolic representation; dwarves; La Palma.

* Catedrático emérito de Antropología Social y Cultural. Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madrid). Correo electrónico: hvelasco@fsf.uned.es.

HACIA UNA COMPRESIÓN DE LA DANZA EN CLAVE DE DIVERSIDAD CULTURAL

Las categorías de clasificación del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO son excesivamente genéricas. En el artículo 2.2 de la convención se citan, por ejemplo, «las artes del espectáculo y los usos sociales, rituales y actos festivos», que, como puede comprobarse en los expedientes de las distintas solicitudes, son los que se mencionan cuando se trata de las danzas. En este nivel podría parecer que se ha evitado emplear la categoría «danza» (y aún más «baile») intencionalmente, pero en realidad también se evita mencionar otras categorías largamente asentadas como teatro, drama, música, títeres, juego, etc. y pudiera descubrirse en ello que no se reconocen como categorías universales, es decir, identificables en todas las culturas, para todos los pueblos del mundo. Y por el contrario pudieran ser tomadas como categorías impuestas por el colonialismo «cultural», (como efectivamente ocurrió con el rechazo al término «folklore» —generalizado en Occidente— por parte de los representantes en la UNESCO de los países orientales y del llamado entonces «tercer mundo»). Fue obligado por tanto emplear una serie de términos más abstractos y menos connotados¹.

Sin embargo, rompiendo esa lógica, UNESCO emplea muy a menudo la categoría «danza» a la hora de designar no en abstracto sino elementos concretos a los que otorga la calificación de «Patrimonio de la Humanidad». E incluso en el análisis de relaciones entre campos que ha elaborado recientemente —y puede consultarse en la web— está incluida la categoría como una de las relevantes. Son varias las cuestiones aquí implicadas que parece que han tratado de obviarse. Ciertamente una de ellas es si la danza es uno de los «universales culturales», que se supone presente en todas las culturas. Pero también se podrían abordar otras tales como si cabe o no tomar las danzas como elementos segregados del contexto cultural en el que tienen lugar. Algo que presumiblemente es pertinente para su adecuada comprensión. En todo caso, en las culturas occidentales se fue produciendo a lo largo del tiempo la diferenciación de los campos culturales, arte, literatura, teatro, danza, etc., adquiriendo cada uno de ellos una especie de entidad propia con suficiente complejidad específica como para exigir un reconocimiento como tal. Eso implica que la calificación según las lenguas y concepciones occidentales como «danza» o «danza ritual» de términos étnicos como, por ejemplo, *huaconada*, *câlus*, *tchopa*, *iombwe*, *chakkirakod...* y otros muchos más, sea en realidad una distorsión, una traslación forzada. Pues cada uno de ellos en sus respectivos contextos es a la vez, rito, ceremonia, ofrenda, acto de sumisión, desafío, cortejo, acto de revitalización de los antepasados, confirmación del orden cósmico... y muchas otras cosas más, además de algo análogo a una «danza».

¹ UNESCO. *Convención para la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial*. París, 2003.

El otro aspecto de esas actividades particulares análogas a las danzas, difícilmente segregables del contexto y que también propiamente atañe a las danzas de las culturas occidentales, se refiere a la posible inserción en un todo, fuera del cual pierde sentido o se desvirtúa. Ese todo tiene distintas configuraciones externas e internas a las culturas. Es objeto de este artículo mostrarlo en el caso de la Danza de Enanos².

LAS DANZAS Y SUS CATEGORÍAS DE DIVERSIDAD

Si se adopta como pretexto el modo de denominar que la UNESCO emplea respecto a las danzas aparece toda una amplia variedad de referencias³:

- a. *Series de danzas*. Con su nombre en lengua propia, como actividad única en un acontecimiento o el elemento más destacado entre otras prácticas que van asociadas a ella. Son numerosos los ejemplos que se encuentran en las listas de la UNESCO: Lakalaka (Tonga) (N.072); Tumba Francesa (Cuba) (N.032); Samba de Roda (Brasil) (N.0101); Tango (Argentina) (26041); Saman o de las Mil Manos (Indonesia) (08223); Kagura (Japón) (26434); Mbende Jerusarema (Zimbabwe) (N.0169); danza de Wititi (Perú) (30309); Cheoyungmu (Corea) (24697); Flamenco (España) (07533); Nijemo Kolo (Croacia) (00359); Bigwala de Busoga (Uganda) (16754); Pujllai y Ayarichi (Bolivia) (28358); Capoeira (Brasil) (27473); Baile Chino (Chile) (26786); Vallenato (Colombia) (30442); Marimba (Colombia y Ecuador) (30353); danza con lira arqueada madi (Uganda) (33742); Rumba Cubana (33260); Merengue (República Dominicana) (33337); Budima (Zambia) (47969); Rebético (Grecia) (36225); Zauli de los Uro (Costa de marfil) (36283); Moutya (Seychelles) (49917); Moo-ba de los Lenje (Zambia) (39135); Bachata Dominicana (42319); Hatajo

² Sobre la Danza de Enanos, consúltense: FERNÁNDEZ GARCÍA, Alberto José «Danza de Enanos». *Diario de avisos / Bajada de la Virgen* (Santa Cruz de La Palma, junio 1970), p. 63; POGGIO CAPOTE, Manuel. «La Danza de Enanos en el siglo XIX». En: *Bajada de la Virgen 2010: Santa Cruz de La Palma [Programa]*. [Santa Cruz de La Palma]: Patronato Municipal de la Bajada de la Virgen, 2010, pp. 61-79; POGGIO CAPOTE, Manuel. «Los gigantes y otras figuras alegóricas en las antiguas procesiones del Corpus canario». *Tebeto: anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, n. 20 (2012), pp. 437-456; POGGIO CAPOTE, Manuel, LORENZO TENA, Antonio. «La Danza de Enanos en 1802». *Lustrum: gaceta de la Bajada de la Virgen*, n. 1 (2018), pp. 95-99; RODRÍGUEZ ESCUDERO, José Guillermo. «La Danza de los Enanos» (I y II). *Bienmesabe: revista de la cultura popular de las islas Canarias*, n. 970 (2005). [Recurso en línea]. Disponible en: www.bienmesabe.org; BETHENCOURT PÉREZ, Fátima. *La danza de los Enanos*. [Santa Cruz de La Palma]: Cajacanarias, 2005.

³ UNESCO. *Informes o Expedientes de las declaraciones de la lista representativa*. Se citan en el texto por su número los correspondientes a cada elemento.

de Negritos y Pallitas (Perú) (42983); Lazgi, danza de Coresmia (Uzbekistán) (42981); Chamamé (Argentina) (47182); Rumba Congoleña (Congo) (49912); Xoe de los Thai (Vietnam) (50400); el Seperu en Botswana (42698)... son ejemplos de una gran diversidad. Lo que los términos significan en las respectivas lenguas es una buena muestra. Laka-laka, en la lengua de Tonga quiere decir ‘dar pasos rápidos y prudentes’; Tumba Francesa es el tambor francés; Samba, en el portugués brasileño, se cree ser corrupción de semba (‘ombligo’). En las interminables discusiones sobre la procedencia y significado de la palabra «tango» tiene cierta aceptación la explicación de la procedencia de alguna lengua africana refiriéndose a ‘lugar de reunión’, por tanto, relacionada con bailes de esclavos. En cuanto a Kagura, Mikagura designaba los actos dentro del palacio, mientras Satokagura los de fuera del palacio, en determinados templos sintoístas. Sobre la procedencia de la palabra «flamenco» hay igualmente teorías variadas, del árabe con la significación de ‘campesino errante’, o bien del castellano del XVIII como ‘cuchillo o navaja’, o de la música española de influencia de Flandes, o del nombre con el que en Andalucía se designaban a los gitanos. La palabra «merengue» procede del francés del XVIII, *meringue*, y se hizo criolla en la isla de La Española. La música tiene influencia de la contradanza europea pero también afrocaribeña. El desplazamiento semántico del dulce al baile no está explicado. «Marimba» designaba ya en el siglo XVI en Centroamérica un instrumento musical de tablas enlazadas, pero se discute si de procedencia africana o de los pueblos precolombinos. Posiblemente «vallenato» se refiriera a los originarios de Valledupar, una población de la costa caribeña colombiana, aunque también hay otras explicaciones. Muy probablemente «capoeira» procede de una palabra del tupi-guaraní que se aplicaba a los esclavos negros de ascendencia angoleña entre los que se practicaba esta danza/lucha en los tiempos de espera del trabajo. «Rebético» era la palabra con la que aludía a la gente de los bajos fondos de las ciudades griegas en el siglo XIX. El «seperu» de la etnia weekuhane en Botswana se interpreta en las distintas ceremonias de los ciclos de la vida social. Etcétera. En muchos de estos casos en realidad se designa a la vez música y danza o música, canto y danza, que se interpreta como un conjunto unitario, pero a veces solo música o solo música y canto. También en muchos de los casos se trata de un «género» con numerosas variantes diferenciadas que incluso constituyen especialidades. Ya se ha mencionado antes las del Kagura, pero cabría mencionar los «palos» del flamenco, los diferentes merengues haitiano, dominicano, portorriqueño, las variedades de vallenato (paseo, merengue, puya, son, tambora), los tipos de tango (de salón, cayengue, milonguero...), de bachata (bachatango, sensual, tradicional, urbana...), de rebético (jasápiko y zeibékiko), etc.

- b. *Danza formalizada*. Algunas de las denominaciones de la UNESCO en realidad remiten a los pueblos o territorios, por ejemplo, bálticos, garífunas, ainu, Bali, etc. Y, en la mayoría de los casos las danzas referenciadas tienen nombres específicos, de utilización local. Por ejemplo, en el caso de los garífunas (N.001), una de ellas muy popular va asociada a la música «punta» y recibe así el nombre «baile de punta», pero hay otras músicas y danzas asociadas, como hungu-hungu, combinación, wanaragua, abaimahani, matamuerte, laremuna wadaguman, gunjai, sambai, charikanari, eremuna egi, paranda, berusu, teremuna ligilisi, arumahani y Mali-amalihani. E incluso el baile «dugu», que es propiamente un ritual de respeto que interpreta una familia para después de la muerte de alguien de los suyos. En el caso de las llamadas «danzas ainu» (26520), en realidad la palabra análoga sería «rimse» ('a la vez baile y canto') y ellos distinguen entre ellas Emius y ku ('de espadas'), Iyomante ('del oso'), Fumpe ('de la ballena'), Hanchikap ('de los ánades o aves de agua'), Chikapne y Hararki ('de las aves'), Sarorum cikap ('de la grulla'), Chironup ('de los zorros'), Erum upopo ('del ratón'), Mukkur ('imitación del sonido de los pájaros mediante un arpa de boca'), Pomkenetay ('del bosque de alisos negros'), Chak peeyak ('de la lluvia'). En relación con las danzas balinesas (30362), en el propio informe de la UNESCO se especifican como: 1) Wali o danzas sagradas (originadas entre los siglos VIII al XIV), interpretadas en el interior de los santuarios (mandala utama) como partes de las ceremonias, p. e. Rejang, Sanghyang, Pendet Upacara and Baris Upacara, Wayang Gedog; 2) Bebali o semisagradas (originadas entre los siglos XIV al XVIII), interpretadas en el medio de los santuarios (madya mandala) como acompañamiento a las anteriores, p. e. Topeng Sidhakaraya, Gambuh, Wayang Wong, como danzas dramatizadas; 3) Balihbalihan (originadas entre el siglo XIX y la actualidad) que tienen una función plenamente de entretenimiento, e interpretadas fuera de los santuarios, p. e. Legong Kraton, Kakebyaran, Joged Bumbun. Una tipificación al uso es la que suele agrupar igualmente conjuntos de danzas con la caracterización de «tradicionales» o incluso «folklóricas», como en los casos de la biyelgee, danza tradicional mongola; los bailes folklóricos de los kabelias, India; la kushtdepdi, danza tradicional Turkmenistan; la kolo, danza folklórica Serbia; la kochari, danza tradicional Armenia; el yali, baile tradicional de Najichewan, Ayerbayan; la danza popular seperu, de Botswana; la danza tradicional del valle de Setesdal, Noruega... La cultura kabelia en el estado de Rajasthan, en la India (07522), también dispone de un conjunto de música, canto y danza complejo y en buena medida interpretado bajo inspiración improvisada y espontánea especialmente durante la celebración Holi. La danza folklórica serbia es igualmente un conjunto complejo que recibe el nombre de

Kolo (36289). Es la música instrumental la que acompaña a los bailes, que pese a seguir determinadas pautas ha estado en continua evolución y con diferencias en los distintos territorios. En el caso del kushtdepdi (35206) son los cantos vibrantes los que fluyen asociados a las danzas, peculiarmente compuestas por conjuntos de movimientos, sin embargo, integrados en «un todo orgánico».

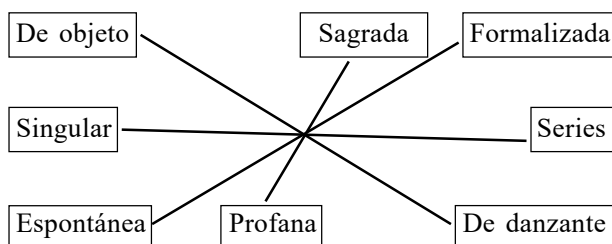
- c. *Danza sagrada*. A menudo se marca como caracterización irreductible la condición de «ceremonial» o «sagrada» de algunas danzas, como Danza Sacrificial Iombwe (Malawi); Danza Comunitaria Kopatchkata (Macedonia del Norte); Danza Ritual del Tambor Real (Burundi); Danza Ritual Calus (Rumanía); ceremonia ritual Voladores (México); Chak-kirakod, danza ritual de Japón; Bugaku, de Japón; Akiu no tae odori, de Japón; Semah, de Turquía; Huaconada, danza ritual de Perú; Sada shin noh, danza sagrada de Japón; los Diablos Danzantes de Venezuela; Tchopa, danza ritual de Malawi; Wimbuza, danza de curación (Malawi)... Resultaría injustificado negar la caracterización de ritual a buena parte de las danzas mencionadas en los apartados anteriores, pero en todo caso, la intención explícita de los practicantes conlleva una cierta diferenciación de ellas en contraste con otras consideradas «profanas» o informales. También en estos casos existen denominaciones propias o denominaciones que se refieren a los grupos. Umunrisho W'ingoma (26785) (se traduce como 'danzas del tambor real', si bien imirisho son propiamente los bastones para tocarlo). El carácter sagrado se justificaba antes por el reclutamiento de los que intervienen entre los guardianes de los santuarios y en el entorno del rey, aunque actualmente provienen también de las asociaciones y clubes, y por el empleo como mensaje de bendición del rey durante la fiesta de cosecha. Sada shin noh, danzas sagradas (Japón) (N.0412) se realizan en los santuarios Sada y vecinos y su objetivo es la purificación del asiento (esteras) de los dioses tutelares de las comunidades con el fin de actualizar sus poderes. Otra categoría empleada es la de «danza ritual», concepto que si bien cabe aplicar a numerosas danzas, presumiblemente señala particulares modos de eficacia simbólica, en relación, por ejemplo, con curación de enfermedades (Wimbuzaen Malawi) (N.0158), regularidad en los ciclos del tiempo (Voladores de México) (01513), fertilidad (Câlus en Rumanía) (N.090), la transición entre generaciones (Huaconada en Perú) (07459), sumisión ante el santísimo sacramento (Diablos Danzantes en Yure, Venezuela) (16520), etc. Y el Semah (07482), todo un sistema ritual de la sección religiosa de los alevi-bektasis, una de las formas del sufismo islámico que posibilita para los danzantes el acceso al estado de trance.

- d. *Danza de danzante*. Menos común es la designación de danzas por los rasgos sociales de los danzantes, como danza de reclutas (Chequia) (N.0147), danza de campesinos coreanos (China) (25377), danza de las tijeras (Perú) (07458), danza de muchachos (Rumanía) (30419)... El término danza de las tijeras se lo puso José María Arguedas, pero los campesinos la llaman la del «danzante en la casa del diablo», que eran en tiempos los sacerdotes, adivinos y curanderos prehispánicos, y luego, bajo la cristianización, red denominados los del pacto con el diablo. En la danza llevan en las manos dos tijeras y la danza propiamente es una serie de once pruebas o desafíos con cierto riesgo que han de superar, incluida finalmente «la prueba de sangre». Hay variantes regionales. La danza de los campesinos de origen coreano en el nordeste de China está inspirada en los trabajos de la tierra y es a la vez homenaje a la tierra y petición de buenas cosechas. En la danza de reclutas en Chequia los intérpretes son jóvenes varones, en tiempos asociada a su entrada en el ejército, que han de ejecutar distintos pasos siguiendo su propia inspiración aunque en grupo, y según una secuencia pausada, primero movimientos lentos y luego cada vez más rápidos.

Podrían apreciarse, tras esta sucinta presentación tipológica algunos ejes que se orientan en distintas direcciones significativas.

Danza singular ————— Series de danza
 Danza espontánea ————— Danza formalizada
 Danza profana ————— Danza sagrada
 Danza de objeto ————— Danza de danzante

La presentación gráfica adecuada no sería la de líneas paralelas sino que se entrecruzan, pues se trata de orientaciones diversas



Concebidas estas caracterizaciones no como etiquetas sino como variaciones en ejes, se entiende que las danzas pueden, y de hecho lo hacen, desplazarse hacia uno u otro polo de forma que la espontaneidad y la formalización ad-

miten grados, la singularidad y la pluralidad dependen de apreciaciones contextuales y variables en el tiempo, etc. En particular el carácter profano o sagrado en la actualidad está desdibujado, en la medida en que la conversión a espectáculo global que ha provocado la modernidad tiende a difuminar si no a disolver la sacralidad que en otros tiempos tuvieron determinadas danzas.

Hay aún otra dimensión más que se requiere en el análisis toda vez que en varias culturas se encuentran danzas indistintamente presentes en grandes fiestas, celebraciones o ceremonias, con múltiples actividades y englobando elementos muy variados. Algunas de ellas congregan enormes multitudes de personas que llenan los espacios públicos y comparten una especie de corriente emocional común. Como aproximación cabría presentar brevemente algunas de ellas con ciertas pautas y ciertos aspectos relativamente similares.

En algunos países y culturas, el Carnaval es una de esas grandes fiestas. En las listas de UNESCO, aparecen los de Oruro, Binche, Barranquilla, los buses de Mohac, Negros y Blancos en Pasto, Schemenlaufen, Frevo en Recife, Granville, El Callao, Podence. Sería difícil identificar alguna danza singular como actividad icónica de alguno de ellos. El Frevo o el Passo de Recife (17251) es una mezcla de marcha, tango brasileño, contradanza y polka. En El Callao (33343) participan las madamas, los mediopintos, los mineros y los diablos en un multitudinario desfile en el que muestran habilidades dancísticas con cierto estilo afroantillano, pero indefinidas. En Barranquilla (N.051) se aprecian diferenciados el son del negro, el mapalé, el congo, el garabato..., entre otros que emergen y se diluyen de unos años para otros. En Oruro (N.03), una danza posiblemente de la fiesta prehispánica de Ito, el lamalama, luego llamada la diablada, se convirtió en base de los bailes del Carnaval... Los Negros y Blancos (no de harina sino de talco perfumado) de Pesto (28082) es un Carnaval que se celebra en realidad a comienzos de año en incluye todo un amplio programa con



Carnaval de Oruro. Fotografía UNESCO



Carnaval de Blancos y Negros de Pasto.
Fotografía UNESCO

desfiles y representaciones y un gran número de verbenas con canciones y bailes como la guañeña, el son sureño, el trompo sarandengue, etc. Se diría que en realidad la danza y el baile es el estado festivo general de los cuerpos en Carnaval constantemente acompañados de ritmos y melodías, sin apenas momentos de descanso, un sin parar que llega a convertirse en la definición primaria de la fiesta. Cuando la danza diferenciada en meros perfiles inunda el ambiente de fiesta e introduce en los cuerpos una especie de lenguaje básico común, para formar lo que los sociólogos clásicos llamaron una *communitas*.

Obviamente otra gran fiesta en numerosas sociedades/culturas es el fin/comienzo de año. Fichée chabalaalla son las fiestas del año para los pueblos sidama (Etiopía) (30310) con una actividad central que es la elaboración y reparto de una comida especial buurisame y una serie de rituales que comienzan cuando indican los adivinos y que favorecen el encuentro entre familias y vecinos, jóvenes, niños y mayores, entre ellos cantos y danzas como la kelata o la danza de las muchachas solteras, el hore, o las canciones y danzas de amor entre muchachos y muchachas, los faaro. Con momentos de intervención de los jefes determinando la fecha del mercado o la custodia del ganado, etc. Para terminar con una bendición general y expresión de deseos de paz y concordia entre todos. En esa secuencia los cantos y las danzas van enlazando unas actividades con otras e involucrando especialmente a los jóvenes en los asuntos de la sociedad general. Navruz, Novruz y otros nombres similares designan las fiestas de año nuevo, entre un conjunto de pueblos que se sitúan en la gran área euroasiática desde Pakistán a Turquía e incluidos los Parsis en India y que se celebran el 21 de marzo (33753). El significado de la palabra en todas las lenguas es 'el día nuevo'. Centradas en particular en elaborar y distribuir una comida especial que recibe los nombres de samanu, samani, samank, sumolos, etc. Incluyen las fiestas, visitas, intercambios de regalos, juegos y deportes, saltos sobre el fuego o en el agua, comidas, artesanías en vestido, objetos decorativos, juguetes, etc. También cantos y danzas, en Afganistán por ejemplo, Astaan y Qarsaq, en Irán el Haji-firrod con vestidos rojos, en Iraq las Dabkka, en Pakistán el Korovan, etc. Dentro de todo el conjunto de actividades rituales y ceremonias las danzas tienen momentos programados tanto en ambientes familiares como de las comunidades. Son cantos y danzas específicos de estas fiestas que se comprenden dotadas de la eficacia simbólica del rito de paso que la propia fiesta celebra. Las fiestas de primavera como Hidrellez (Macedonia y Turquía) (36235) o Jorauski Karahod (Bielorrusia) (42912) no conllevan danzas específicas, no tienen perfil diferenciado, aunque la danza en ellas está encastrada como actividad ritual y contribuye a reforzar el sentido de pertenencia a la comunidad. De otra forma que en el Carnaval, aun siendo fiestas que dramatizan un rito de paso en el ciclo anual, la danza se acomoda al estado colectivo de congregación.

En otra configuración diferente se encuentra Momoeria, que también es fiesta de fin/comienzo de año en algunas poblaciones de la Macedonia griega (33345), si bien celebrada entre el 25 de diciembre y el 5 de enero. Organizadas por grupos que lo son a la vez de teatro y danza que van por las calles visitando las casas. Representan a los sacerdotes (*momos*) y a los comandantes del ejército de Alejandro Magno con vestimenta apropiada junto con una serie de personajes bufos, viejos/viejas, novias, demonios, policías, etc. que son agasajados al pasar por las casas y terminan en algún espacio público donde al final del día se enciende una gran hoguera y se continúa bailando y bebiendo hasta el amanecer. Una combinación de escenas dramatizadas y danza caracteriza la representación que se va produciendo en la sucesión de marchas y paradas, marcando un flujo expresivo cuyas funciones básicas son asegurar la buena suerte para el año de las casas y familias y reforzar los lazos sociales y los sentimientos de pertenencia. Aquí las danzas se confunden con la fiesta general, la fiesta misma encastrada en una representación dramatizada que alude a un pasado imaginado cuya presencia en el presente es siempre anacrónica. (Un rasgo pertinente y significativo de determinadas danzas es introducir anacronía en la interpretación en presente).



La Momoeira, Macedonia. Fotografía UNESCO San Francisco en Quibdó. Fotografía UNESCO

En determinadas fiestas patronales las danzas son componentes indispensables de ellas. En San Francisco en Quibdó (Colombia) (17140), la comunidad negra celebra cada año entre fines de septiembre y primeros de octubre una gran misa con danzas y luego el desfile de grupos enmascarados interpretando danzas continuamente, acompañados de una multitudinaria banda de música. En México, la Llevada de la Virgen de Zapopán (39065) es un ciclo de traslados de la imagen que comienza en mayo y acaba en octubre con el retorno al templo. Numerosos grupos de danzantes de grupos nativos como de grupos hispanos la acompañan y especialmente en el retorno junto a una inmensa multitud. Un día posterior está dedicado a los propios danzantes que acuden organizados en «cuarteles» con indumentaria colorista y muy vistosa.

Una buena parte de ellos proceden de otros estados. La participación en las danzas en la romería es motivada tanto como ofrenda, acto de agradecimiento, sacrificio..., como exaltación étnica o del lugar de procedencia. La Fiesta Grande de Tarija en Bolivia (50515), dedicada a san Roque entre agosto y septiembre, se celebra con músicas y danzas en buena medida como agradecimiento por la protección del santo. Son los «chunchos» los encargados de interpretarlas tanto en la iglesia como en las calles, acompañados de los «alféreces» y los «cañeros», «quenilleros», «tamboreros», etcétera, durante los distintos días que dura la fiesta. Los «chunchos» son personajes de culturas prehispánicas e intervienen además artesanos con distintas habilidades tanto en la fabricación de instrumentos como en la elaboración de alimentos. Los «chunchos» van disfrazados y a su lado otros con una larga lanza de madera haciendo un ruido sordo con ellas. El Jesús del Gran Poder en La Paz o Festividad de Ch'ijini (el primer distrito de La Paz) (42931), se celebra el día de la Santísima Trinidad con una gran procesión con la imagen en la que participan los «prestes», figuras representativas y jerárquicas que la encabezan, seguidos de unos cuantos grupos de danzantes y músicos e innumerables devotos. Se distinguen danzas intensas como Los Morenos, la más celebrada de las fiestas, y danzas más ligeras como Waca Wacas, Kullawadas y Caporales, y otras danzas de figuración nativa Sikuris y Qhantus que se reconocen como originarias de la fiesta. Los devotos danzantes participan como ofrenda o sacrificio en honor del Jesús del Gran Poder. La Morenada es una danza extendida en otras partes de Bolivia y Perú y en otros lugares, formando parte de otras fiestas y festivales. En la Candelaria en Puno (Perú) (26643), durante varios días y especialmente los primeros días de febrero, hay una gran procesión con la Virgen con centenares de grupos de danzantes que la acompañan y por otro lado a lo largo de esos días se celebran concursos y exhibiciones de bailes con una participación masiva. La Morenada y la Waca Wacas tienen también sus variantes en esta fiesta. Al Señor de Qoyllurit (Perú) peregrinan cada año en los días anteriores al Corpus Christi ocho grandes grupos provenientes de distintas áreas de la región del Cuzco y algunos llevan hacia el santuario —a cuatro mil metros de altitud— sus propias imágenes locales. La fiesta se celebra con más de un centenar de danzas diferentes ejecutadas por los distintos grupos. Algunos de los danzantes principales reciben el nombre de «chunchus» o de «qollas», los primeros representando a los habitantes de la selva amazónica y los segundos a pastores de ganado andino. Pero también hay otras muchas danzas como «contradanza», «auka chileno», «siqllas», «cachampa», «qoyacha», «majeños», «chunchachas», «qhapaq negro», «qanchi», y «huayllascha» y otras. Mientras otros personajes disfrazados con piel de alpaca o similar actúan poniendo orden entre los peregrinos. La fiesta está asociada al culto a los «apus» de las montañas, a los que estos personajes expresan veneración.



La Candelaria, Puno. Fotografía UNESCO

Como contrapunto, otras grandes fiestas en distintas partes del mundo también incluyen danzas dentro del ritual como en La Patum de Berga (fiestas del Corpus Christi) (N.0156) con personajes característicos como los Enanos Viejos y los Nuevos, los Gigantes, el Águila, los Diablos, los Turcos y los Caballeros, las Guitas, las Mazas, cada uno de ellos con su propia forma de danza y casi todos ellos con el público, entrelazados participando en la danza común final, el tirabol. En la Fiesta de la Mare de Deu de Algemés (N.0576) se realizan tres grandes procesiones en distintos días, una la víspera y las otras dos el día grande de la fiesta en septiembre. En las procesiones están integrados los bailes, el de Muixeranga, el de Bastonets, la Carxofa, les Pastorettes, el Bolero de los Llauradores o los Tornejants. Los más emblemáticos son la Muixeranga y los Tornejants. Propiamente solo este está dentro de la procesión religiosa y todos los anteriores en la que la precede.

En China, el gran grupo Han y las minorías étnicas que lo componen celebran el Festival del Barco del Dragón, el quinto día del quinto mes del calendario lunar (25553). La fiesta está asociada a una leyenda de la muerte de un dragón en la que un viejo murió golpeado. En otras áreas se conmemoran héroes y poetas. En ellas hay ceremonias que los recuerdan, juegos y deportes como la construcción del barco del dragón y un viaje en él y también juegos de pelota y con palos, comidas, ritos de protección en puertas y ventanas, baños en aguas aromatizadas, óperas, canciones y algunas danzas como la del león.

Cuando la fiesta engloba y subsume a la danza, como se ha visto en los casos anteriores es posible percibir cómo se perfila una dimensión particular de engarce e integración de la danza en el conjunto ritual de la fiesta al menos en dos modos. Por un lado, en determinados casos la danza es una actividad permanente y ubicua que llena todo el tiempo y se interpreta en casi todo lugar mientras la música ocupa el ambiente y así los cuerpos no paran de bailar. Se diría que la danza es coextensiva de la fiesta. Por otro lado, en otros determinados casos la danza es un elemento más de ella. A veces el más o uno de los más relevantes. Otras tan solo un elemento que complementa o es contrapunto de los actos religiosos, de los cantos o de las comidas, etc. A menudo, los lugares públicos se convierten en escenarios de largos e incansables desfiles, durante los cuales la danza o las danzas se van interpretando con sentidos dispares. En unos casos como expresión desenfadada o incluso provocativa o como explosión desmandada, en otros, por el contrario, como acto de agradecimiento, como promesa religiosa, como sacrificio. Ambos son sentidos rituales de distinto signo que son comprendidos vitalmente por los practicantes y que no necesitan racionalizaciones ni explicaciones sesudas. En esquema, la dimensión del encastramiento o engarce de la danza en la fiesta:

Danza como actividad global de la fiesta ————— Danza como elemento fragmentario dentro de ella

Caben también en esta dimensión diferentes modalidades tomando como polo de máximo engarce el carácter más global, mientras que la condición fragmentaria puede tomarse como mero componente. En medio quedarían las danzas que se ofrecen en desfiles destacados en algunas fiestas y en particular si son una serie. Y, por otra parte, atendiendo a los distintos signos como son comprendidos

Danza de Carnaval ————— Danza procesional

Estas se orientan en el eje que enlaza dos polos contrarios, el del desenfreno y el de la contención, en el que caben muchos grados y matices. Si bien parece que pudieran estar relacionadas entre sí estas dimensiones, de modo que las danzas de Carnaval suelen estar más próximas a ser actividad global.

Danzas como actividad global ————— Danza como fragmento
 Danzas de Carnaval ————— Danza procesional

Y siguiendo con este procedimiento analítico que parte de la diversidad de danzas que aparecen en el listado de la UNESCO habría que llamar la atención sobre la afinidad que en ocasiones muestran con relación a otros cam-

pos de actividad como el teatro, el juego o deporte y la lucha. Tales afinidades se encuentran en diversas culturas y en algunas de ellas parece como si fueran más apropiadas que en otras que tal vez las perciban escasamente asociadas o incluso contrapuestas. El teatro danzado o teatro bailado, expresión que utiliza la UNESCO para algunas prácticas, como «teatro bailado Rabinal Achí» (Guatemala) o «Cocolo» (República Dominicana), «teatro danzado de Kerala» (India), «teatro danzado Khon» (Tailandia), «teatro danzado Nora» (Tailandia), es una traducción aproximada de categorías culturales que adquieren su sentido propio en su contexto específico. El Rabinal Achí (N.0144) originalmente se denominaba en lengua maya Xjoj Tun ('danza del tun', un tambor característico, mientras que en maya yucateco «xjoj» es zapato). Rabinal Achí es el nombre de uno de los personajes antagonistas y triunfador sobre K'ich'e Achí, perteneciente a otra línea dinástica y ambos guerreros. La representación emplea máscaras y es a la vez drama, danza y música y suele realizarse en el tiempo de la fiesta patronal y finaliza el día de la Conversión de San Pablo (25 de enero). Posee carácter sagrado y comienza con un conjunto de ceremonias para pedir permiso y en agradecimiento de los antepasados y se procede luego a la bendición de los danzantes, los instrumentos musicales y los adornos y utensilios que se emplean. Y después igualmente se hacen ceremonias de agradecimiento (Julio Menchu. *El Rabinal Achí*. 2012 <https://www.espiritualidadmaya.org/articulos-academicos/99-el-rabinal-achi>).



Rabinal Achí, Guatemala.
Fotografía UNESCO



El Mudiyyettu, India. Fotografía UNESCO

El mudiyyettu, teatro danzado de Kerala (07524) representa el mito de Siva y Darika y se celebra en Kerala Sur y en Kochi. Mudi se refiere al tocado de Kali, cuya cara expresa terror y su pelo salvaje está hecho de madera y metal. En él participan todas las castas, cada una con una especialidad artesanal o interpretativa. Se hace al final de la cosecha. Se comienza haciendo un gran dibujo ritual de Siva con sus múltiples brazos en el suelo ante el templo con

polvos coloreados mientras se invoca a la diosa, antes de la representación se borra el dibujo y salen distintos personajes que cantan, dialogan y danzan, un total de dieciséis incluyendo percusionistas (hay varios instrumentos), cantores, y otros. La representación incluye momentos violentos y dramáticos y también cómicos con interacción entre intérpretes y espectadores. El ritual termina con un canto/plegaria a Siva y llevando cada uno una pequeña llama de fuego que se recoge del fuego de Siva. La danza, el diálogo, la expresión gestual y la coreografía lo convierten en un teatro total (G. Venu).

En otra dirección, la danza se enlaza con la lucha, el juego o el deporte. Un número no pequeño de danzas en distintas culturas en el mundo muestran la solidez de esa asociación. Especialmente en sociedades árabes algunas celebraciones como Al Razfa (Emiratos y Omán), Alardah Alnajdiyah (Arabia Saudí), Al-alayyala (Omán y Emiratos Árabes), Al'azi (Omán), Al-Bar'ah (Omán) tienen como acontecimiento central una danza de varones que portan un arma (sable, puñal u otras). En Al Razfa (30490) —de origen beduino— participan hombres de todas las edades que portan palos largos y se sitúan colocados en dos filas estando en medio músicos y percusionistas de tambor con otros que portan rifles de madera. Cantan y bailan sincronizadamente según el ritmo que marcan con sus palos. En ocasiones participan mujeres que hacen mover su larga cabellera. En Alardah Alnajdiyah (31098) los hombres portan espadas ligeras y se colocan igualmente en dos filas, hombro con hombro, cantando y danzando a la vez. Un poeta recita y canta, y las filas repiten el estribillo o bien una fila responde a la otra. Siguen una pauta rítmica que va marcando el toque de tambor. Se ejecuta para conmemorar el comienzo o el fin de acontecimientos especiales como fiestas religiosas, bodas, graduaciones, etc. An Al'azi (16293) el papel del poeta recitador e improvisador es más destacado y mientras canta mueve su espada y va dirigiendo los movimientos de las filas.

La Capoeira (27473) es propiamente un conjunto de actividad con múltiples perfiles. Es a la vez danza, arte marcial, música, acrobacia y expresión corporal. Como danza está asociada a la samba y al maculelé. Acompañada de determinados instrumentos musicales como el berimbau, el atabaque, el pandeiro que se usan para marcar el ritmo y el estilo. El movimiento primario es el balanceo, con dos posiciones la básica y la paralela y sobre él se desarrollan una serie de acciones ya de ataque, de defensa o evitación..., y con él se realiza la «chamada» o acercamiento a otro ritualizado que conlleva según las posiciones y gestos intercambios de mensajes en los que los cuerpos comunican peligro, confianza, poder, etc. Otras artes marciales en distintas culturas están próximas a la Capoeira en cuanto que despliegan series de movimientos ritualizados. También la Chidaoba en Georgia (39143) es a la vez lucha, danza, música, esta con un instrumento de viento «zuma» y el tambor

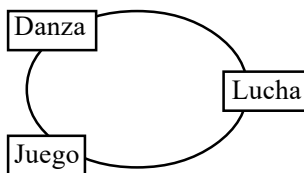
acompaña a la lucha y varía en ritmo según las vicisitudes de ella. Comienzo y final requieren saludos de respeto y reconocimiento entre los contrincantes y vencido y vencedor se incorporan al final a las danzas de celebración.

La doma del ganado, generalmente caballos o camellos, tiene también alguna asociación con la danza como en los casos de la Charrería mejicana (33654), el alarde en Omán (38965), o la Escuela Española de Equitación en Viena (31894). Las exhibiciones tienen algo de juego, de deporte e inequívocamente de danza. Las habilidades mostradas por jinete y caballo en la Charrería mejicana, por ejemplo, tienen un amplio espectro de saltos, movimientos y giros individuales y en grupo de particular estilo campestre. Mientras que el refinamiento que caracteriza a la Escuela Española de Equitación de Viena es fruto de una cuidadosa selección de los animales y un largo periodo de doma y aprendizaje que se muestra en actos oficiales y en espectáculos formalizados mientras la ciudad hace ostentación de ellos y los toma como imagen icónica de ella.

Los límites, pues, de la danza se extienden hacia estos otros campos de actividad en formas híbridas que tienen muchos años de existencia en las culturas y que han ido evolucionando con el tiempo. Cada uno de esos campos presenta connotaciones diferentes y sin duda particularmente interesantes. La cuestión de los distintos orígenes de las danzas es vieja y se cruza con estas cuestiones, pero generalmente no se cuenta con muchas posibilidades de establecerlos con verdadero fundamento. Y en relación a la lucha o al juego, la danza puede aparecer tanto como originaria o como derivada de ellos. Es en todo caso relevante esta plasticidad de la acción humana que adquiere modalidades diversas. Podría apreciarse que la proximidad al juego hace la danza intrascendente, mientras que la proximidad a la lucha la convierte en peligrosa o conflictiva (aunque no deja de tener un componente aparentemente neutralizador de la violencia). En esquema y si se toman como polos opuestos

Juego ————— Danza ————— Lucha

Aunque una vez más posiblemente las orientaciones sean variadas y una representación más adecuada sea



Por otra parte, una estrecha asociación entre la danza y el teatro generalmente se encuentra en formas híbridas en tanto que rituales dedicados a la representación de mitos o leyendas de carácter sagrado. Incluso el Ballet Real de Camboya, también declarado Patrimonio de la Humanidad, es una denominación occidentalizada de las representaciones que la dinastía real camboyana propició en palacio, en particular el rey Sisovat a partir de la danza clásica jemer convertida en danza de corte. Posiblemente la etiqueta de ‘ballet’ fue inducida por los dibujos que Rodin realizó de él a comienzos del siglo XX. Con un vestuario extremadamente lujoso, la representación combina recitados y canciones con una refinada expresión gestual y desplazamientos de danza. Versa sobre distintos episodios legendarios del Ramayana. Algunas danzas no siguen propiamente una historia, sino que operan como rituales de bendición o de propiciación. Este caso ejemplifica los modos básicos de engranaje entre teatro y danza. Bien sea que la danza modula el desarrollo de un drama dándole un carácter más expresivo o bien que se intercala entre escenas a modo de transición de una a otra relajando la tensión dramática o cumpliendo el ritual. En esquema,

Teatro danzado ————— Danza como transición entre escenas

Con el reflejo de la imponente diversidad cultural de las danzas ha quedado explícito un buen número de categorías y dimensiones, de modo que sería posible mostrar por comparación las semejanzas y contrastes que dan dimensión a la singularidad de la Danza de Enanos, que comparte también con muchas de ellas determinados rasgos. Si bien no se trata tanto de matizar la singularidad sino de mostrar algunos de los procedimientos metodológicos con los que facilitar una aproximación analítica a ella que permita alguna comprensión de sus valores representativos. Por otra parte, ya se percibe en la exposición anterior el gran dinamismo que tienen las danzas en las diversas culturas y cómo varían en el tiempo tanto en las formas como en los significados cuyo rango —como se ha visto— es muy amplio.

ANTECEDENTES DE LA DANZA DE ENANOS

Parece clara la relación de esta danza con dos líneas precedentes de prácticas festivas y/o del espectáculo. Por un lado, los gigantes y enanos (o cabezudos) que formaban parte del cortejo del Corpus Christi en muchas ciudades europeas y españolas y, por otro, los bailes de enanos interpretados dentro de mojangas de Carnaval en la calle o como divertimento de cortes (como se muestra en las comedias de Siglo de Oro)⁴. Se documentan al menos en el

⁴ En la obra de Cotarelo y Mori sobre los géneros dramáticos menores del Siglo de Oro se encuentran referencias a los «bailes» y también a los enanos como personajes de la

siglo XV pero no faltan alusiones a figuras similares en los siglos XIII y XIV no suficientemente precisas. Gigantes formados por armazones de vegetal son mencionados por los autores clásicos grecolatinos y en *La rama dorada*, Frazer los encuentra presentes en diversos pueblos y los relaciona con los celtas. Entre estos, se construían con mimbres y se paseaban movidos por víctimas designadas por los druidas que las encerraban dentro de un armazón de follaje y finalmente las quemaban en rituales celebrados en torno al solsticio de verano. Frazer, que abrazaba la doctrina de las supervivencias, añade que en su tiempo (siglo XIX) aún existían representantes de ellos en el gigante de Douai, en la procesión de los gigantes de Dunkerque y en muchos pueblos de Brabante y Flandes y todos ellos salían en fechas cercanas al solsticio del verano. En 2008, a los gigantes de Douai y de otras ciudades, la UNESCO los declaró Patrimonio de la Humanidad, incluyéndolos en la lista representativa como los Gigantes y Dragones Procesionales de Bélgica y Francia y en concreto de las poblaciones belgas (Bruselas, Dendermonde, Mechelen y Mons), y francesas (Cassel, Douai, Pézenas y Tarascon). En estas procesiones desfilan y danzan y lo hacen acompañados de otras figuras, como los dragones y tarascas y de comparsas integradas por otros personajes, entre ellos damas o siervos, pajes, bufones, etc.⁵

En numerosas ciudades europeas e igualmente en España procesionan (o desfilan) también gigantes o tarascas, acompañados de otras figuras en Carnaval (Cassel), en aniversarios históricos (Mechelen), en ferias importantes o en fiestas patronales o en San Juan o... en el Corpus. Presumiblemente, dada la alta consideración que se dio en su momento a las procesiones del Corpus desde su instauración en el siglo XIII y que alcanzaron gran esplendor en el XV, se incorporó a ellas estas figuras ya presentes en otras celebraciones como símbolos preponderantes que eran y como muestra particularmente ilustrativa del sometimiento de la naturaleza y el universo a su creador, una justificación eclesiástica que se mantuvo durante largo tiempo. En algunas poblaciones españolas salían cuatro o cinco gigantes representando cada uno a un continente. Sin embargo, en el XVIII la razón ilustrada impuso —mediante Real Cédula de Carlos III— la eliminación de gigantones, gigantilla y tarasca de las procesiones religiosas en Madrid, según consta en la Novísima Recopilación⁶:

comedia. Si bien sería necesario distinguir entre enanos como personas reales —en papeles de bufones o de servicial y alegre compañía— y como figuras de ficción. No aparece, sin embargo, explícitamente ninguna literalmente denominada «baile de enanos». Véase: COTARELO Y MORI, Emilio. *Colección de entremeses, loas, jácaras y mojigangas desde el siglo XVI a mediados del XVIII*. Madrid: Bailly-Bailliere, 1911.

⁵ *Colloque scientifique 'Géants et Dragons processionnels de Belgique et de France (2005-2015)': bilan, enjeux et perspectives* (28 novembre 2015).

⁶ Esta prohibición citada a menudo, como se sabe fue repetida en varias ocasiones y hay evidencias sobradas de que no fue seguida en distintas poblaciones durante bastante tiempo. *Novísima Recopilación de la Leyes de España (1805)*. Edición facs. Madrid: B.O.E., 1993.



Gigantes, Douai. Fotografías UNESCO

Por Real resolución á consulta del Consejo de 10 de Abril de 1772 se mandó cesar en Madrid los gigantes, gigantillas y tarasca, porque léjos de autorizar semejantes figurones la procesion y culto del Santísimo Sacramento, causaban no pocas indecencias, y servían solo para aumentar el desórden, y distraer ó resfriar la devocion de la Magestad Divina.

Y en general volvieron a desplazarse a otras festividades, salvo en algunos casos como en Valencia o en Toledo que se mantuvieron en las fiestas del Corpus, pero antes y aparte de la procesión religiosa.



Gigantes y cabezudos, San Sebastián (País Vasco)

En realidad, los gigantes procesionales presentan en las distintas poblaciones todo un amplio espectro de figuras ya emparejadas como rey y reina, caballero y dama ya singulares con toda una gran variedad de tipos que incluso remiten a personajes históricos o legendarios concretos como Sansón, Goliat, san Jorge o san Cristóbal. Muchos reciben nombres particulares que las poblaciones conocen y festejan (como en el área de Douai, Grin Batich, Henriette y Petit Jean en Arleux, Min Poil, Sapeur Vilain y Potleau en Le Noble, Zalumet en Raimbeaucourt, etc.). Y desempeñan papeles festivos diversos que requieren por parte del porteador gran fortaleza y una siempre admirable agilidad para mover estructuras de tres a cuatro metros de altura (los hay hasta de seis metros) y unos cuarenta kilos de peso (y hasta ochenta o más) construidas antes con maderas, cartón y telas y actualmente con corcho blanco, fibra de vidrio, etc. (pero les Gayants de la ciudad de Douai miden ocho metros y medio y pesan trescientos setenta kilos, porteados por seis per-

sonas). La cabeza y las manos solían ser de cartón piedra. Las danzas de gigantes o gigantones siguen ritmos pausados, pero realizan giros completos y en ocasiones llevan por breve tiempo el paso apresurado. La contención de movimientos mal disimula el enorme esfuerzo de mantenerlos erguidos.



Sanson, Mariapfarr, Lungau. Fotografías MeinBezirk

La comparsa de la que forman parte está integrada en muchas ciudades fundamentalmente por varios peculiares personajes que asociados por contraste se denominan gigantes (o gigantones) y enanos o cabezudos (cabezones). Son menos frecuentes otros que anteriormente tenían el favor popular como diablos de los que en La Palma se encuentra aún su presencia en algunas celebraciones festivas como en Tijarafe⁷. En algunas ciudades también caballitos, águilas... El contraste en tiempos se establecía entre el gigante y el dragón, si bien en el Barroco ya comenzó a convertirse en paradigmático el de gigantes y enanos (cabezudos). En algunos lugares no se distingue entre enanos y cabezudos, pero en otros sí. Ambos son de tamaño similar y el matiz que les diferencia es la desproporción entre la cabeza y el resto del cuerpo, característica de los segundos. En ambos casos son porteados por personas adultas que en los primeros llevan la mirilla en la frente o en el sombrero de la figura y en los segundos en la boca (siempre abierta). Seguramente la denominación primera fue la de «enanos» y de hecho en el *Diccionario de autoridades* (siglo XVIII) el término «cabezudo» aparece únicamente para referirse a las personas tercas y obstinadas, mientras que se aporta una cita de «los gigantes, los enanos y la tarasca» como ‘conjunto de figuras indicando que se prestaban unos pueblos a otros para la fiesta del Corpus’⁸.

⁷ Véase: POGGIO CAPOTE, Manuel, LORENZO FRANCISCO, Belén. «Las danzas de imaginaria festiva de Santa Cruz de La Palma: Mascarones y Enanos». *El pajar: cuaderno de etnografía canaria*, n. 30 (2014), pp. 100-108.

⁸ La cita que aparece en el *Diccionario de autoridades* procede del *León prodigioso* de Cosme Gómez Tejada, escrito en 1634.

Esta confusión (o identificación) entre enanos y cabezudos como contraste paradigmático de los gigantes revela dos modos extremados de la imaginación grotesca que convierte los cuerpos humanos en materia y campo de elaboración. Por un lado, el gigantismo que agranda todo el cuerpo manteniendo las proporciones de las partes y por otro el sentido desproporcional asociado al enanismo con la cabeza como parte destacada desigual respecto al tronco y los miembros, mientras que las personas reales que se ocultan tanto en gigantes como en cabezudos son todas «normales». Como ya avanzó Turner, en el análisis simbólico las culturas humanas tienden a emplear la desproporción del cuerpo para representar con ella los valores y contravalores vigentes en una sociedad⁹. Y en el contexto particular de la fiesta el contraste invierte el sentido del drama de la imagen corporal deformada en objeto de diversión y motivo de risa. Provocando y mezclando también la burla, la chanza e incluso el escarnio con el temor, el respeto y el asombro. Y, por otra parte, en algún sentido tendría que mantenerse reconocida aquella apreciación de Frazer que descubriría las «víctimas» ocultadas dentro de las figuras que soportan la gravosa carga que en aras de la fiesta asumen las personas que son sus porteadores. Es el siempre lado oscuro de la fiesta¹⁰.

En la técnica de la ocultación en los gigantes, los pies a menudo visibles por lo recortado de la vestimenta se quedan diminutos ante la enormidad del cuerpo, mientras que en los enanos (cabezudos) es la parte superior del cuerpo la que sobrepasa al resto. Pero a la vez es el recurso técnico que se aprovecha para la ocultación. En realidad, son la cabeza o el sombrero que acaban conteniendo una parte grande o hasta la mitad del cuerpo real del porteador. Una consecuencia de la adopción de una u otra técnica es el «recortamiento» ficticio de las piernas. Los porteadores de los propiamente enanos de ficción han de hacer funcionar la mitad inferior de sus piernas reales como piernas completas de las figuras ficticias. Y es así como las «víctimas» que soportan los gigantes se engrandecen con su capacidad de sostenimiento y las «víctimas» que dan vida a los enanos se superan en la gracia y habilidad del brinco y la velocidad de sus pasos.

Ese contraste de funciones es el que conforma el drama de los gigantes y los enanos en sus desfiles procesionales que se expresa a veces en forma de danzas. Mientras los gigantes danzan y giran, los cabezudos mantienen el

⁹ En *El proceso ritual*, Turner analiza los procedimientos del simbolismo a propósito de los ritos de paso y muestra la presencia de seres monstruosos especialmente en los ritos de iniciación en algunas culturas como personajes ficticios que se encaran con los adolescentes infundiéndoles terror o euforia y revelándoles finalmente el secreto que se esconde dentro de ellos. Véase: TURNER, Victor. *El proceso ritual*. Madrid: Taurus, 1988 [1969].

¹⁰ FRAZER, James George. *La rama dorada*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997 [1922].

orden y antes lo hacían con vejigas hinchadas que luego fueron sustituidas por varas o tiras de cuero, además asustan a los niños y a veces también danzan burlescamente. Generalmente las danzas de unos y otros no tienen ninguna especificidad ni función mayor que la propia exhibición de las figuras. Pero en ocasiones, como ocurre en Calatayud, se trata de una danza organizada con coreografía ensayada que termina con una carrerilla y reverencia final al público.

Grupos de enanos y de enanas también aparecían en algunas fiestas como autónomos o asociados con gigantes, ejecutando danzas. Capmany¹¹ cita estas danzas en La Coruña, Redondela, Igualada, Olot, en La Patum de Berga, en Valencia y... en La Palma en la Bajada de la Virgen. En el teatro del Siglo del Oro¹², especialmente en un género llamado mojiganga, salían a escena estos y otros grupos que además se sabe que actuaban en otras fiestas como el Carnaval tanto en la corte como en ciudades y pueblos grandes, etc.

En esquema:

Danzas de Gigantes ————— Danzas de Enanos

Danzas de Gigantes y Enanos

UNA DANZA BIPARTITA

Por los datos de los que se dispone, ya en el siglo XIX las danzas de enanos y enanas en La Palma tenían dos partes con una significativa transformación en el atuendo de los danzantes.

La separación entre gigantes y enanos está claramente marcada en la crónica de José Fernández Díaz de 1860: los gigantes salían por la mañana, y los enanos por la tarde/noche y con iluminación. Las notas informativas de esa época no prestan atención a los gigantes, que probablemente seguirían saliendo, pero sí destacan «la antigua danza de los enanos», «la conocida danza de los enanos», lo que afianza no solo la separación entre ambas sino también la importancia que iba alcanzando la danza dentro de las propias fiestas

¹¹ El capítulo publicado en *Folklore y costumbres de España* es una aportación clásica con información que hoy resulta histórica sobre las celebraciones que se hacían en su época. El libro fue publicado en 1931 y tuvo varias ediciones. Capmany menciona específicamente a La Palma. Consúltese: CAMPANY, Aurelio. «El baile y la danza». En: F. Carerras Candi (ed.). *Folklore y costumbres de España*. Barcelona: Alberto Martín, 1944.

¹² En el citado libro de Cotarelo y Mori se trata la mojiganga como un subgénero dramático, como piezas que se representaban en los intermedios de las comedias.

lustrales. Lo que se explica por los cambios que se habían introducido en ellas. Hacia 1833-1835 eran seis enanos y seis enanas. En 1860 eran doce parejas, veinticuatro danzantes y consta que las enanas continuaron apareciendo hasta 1900. La crónica de Fernández Díaz ensalza la danza hasta «lo mejor, y más ingenioso, y más bello de cuanto se haya hecho en esta isla» y da una descripción sucinta pero jugosa¹³:

Seguidamente salieron los gigantes (célebres porque viajaron). Estos son cuatro, dos de cada sexo. Estaban bellamente restaurados, pues según oímos, los sacaron de un almacén de Tetuán algo desfigurados por abandono. Aquella restauración se debió al hábil y complaciente Aurelio Carmona que estuvo lidiando con ellos muchos días. Estaban, igualmente, lujosamente vestidos, en especial las hembras, a cuya vestimenta contribuyó, también muchos días y creemos que sin estipendio, una joven pobre y desgraciada, y digna de mejor suerte. La Virgen María, seguramente, la premiará, pues Ella no abandona a sus devotas de buena fe. En fin, la fiesta de ese día estuvo buena, y ya en él, había mucha gente de los campos. Estuvo muy concurrida... Por la noche del mismo día —¡Oh! Prescindiendo de lo que, en obsequio de Ntra. Señora de las Nieves, se haga dentro del templo, punto en el con verdad puede decirse es donde propiamente se la festeja, la función de esa noche es de lo mejor, y más ingenioso, y más bello de cuanto se haya hecho en esta isla, que tiene fama de hacer bellas fiestas públicas y con poco gasto, porque todo lo impele el genio de sus habitantes a pesar de la desunión que los aniquila. Esta fiesta la ejecutó una comparsa de veinticuatro jóvenes vestidos de una manera indefinible, con ropas talares y lujosas, en cuya forma hacían muchas y variadas figuras: de macetas, quitasoles, canastillos, ampolletas y otras más. Pero todo lo preliminar es nada comparado con la última evolución, si se nos permite el vocablo. Esta consistió en una verdadera transformación metamorfosea y sorprendente, cual es la de convertirse los veinticuatro comparsas en otros tantos pequeñísimos, raros y exageradamente graciosos enanos, en tal forma que hasta los más enterados en la variación se admiraban de tan extraña mudanza. Parece magia o brujería. ¡Es indescriptible! Es una de aquellas cosas vedadas a la más bien manejada pluma. Casi pudiera decirse que ni viéndola se puede creer. Tal es el efecto que causa que, aún mirándola hacer muchas veces, presenta siempre igual sorpresa. Estamos persuadidos de que por más que nos empeñemos en explicar el hecho, siempre dejaremos a oscuras al que no lo vea... Tal fue el efecto que causó en nosotros la danza metamorfosea. Oímos a personas que han estado largo tiempo en las primeras capitales de Europa, que jamás habían visto una cosa más rara, graciosa y sorprendente. Por tanto, esa fiesta estuvo completa y concurri-

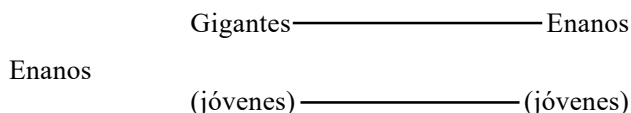
¹³ Manuscrito publicado por Pérez García. Por distintas razones es especialmente valiosa esta descripción de la fiesta de la Bajada en 1860. Incluidas las opiniones críticas. La idea de la metamorfosis es fecunda y da particular fundamento a la enorme admiración que ya entonces causaba. Consúltese: PÉREZ GARCÍA, Jaime. «La Bajada de la Virgen de 1860, de José María Fernández Díaz». *Revista de estudios generales de la isla de La Palma*, n. 0 (2004), pp. 397-419.

da de una manera también indescriptible— Téngase en cuenta que hablamos de una población de cinco mil almas aproximadamente.

La danza tenía dos partes y la transición de una a otra la califica de «metamorfosis». De las dos partes una era caracterizada por vestidos «indefinibles» y coreografía componiendo variadas figuras (seguramente disponiendo con los colores de la ropa y las posiciones coreográficas determinadas formas) que se hacían y deshacían con el movimiento y posición final de los danzantes. La parte final tan excepcional les parecía que la distinguían de todo lo anterior por la «extraña mudanza» de los danzantes en «pequeñísimos, raros y exageradamente graciosos enanos». El cronista no dice qué hacían. Le basta con subrayar la metamorfosis.

El contraste morfológico (por emplear el término sobre el que pivota la *meta morfosis*), que antes se presentaba entre gigantes y enanos en las procesiones del Corpus —y otras fiestas— de numerosas ciudades europeas, en La Palma de mediados del siglo XIX perdió relevancia, mientras se fue configurando otro contraste este ya entre jóvenes danzantes vestidos de forma indefinible y ellos mismos metamorfoseados en Enanos.

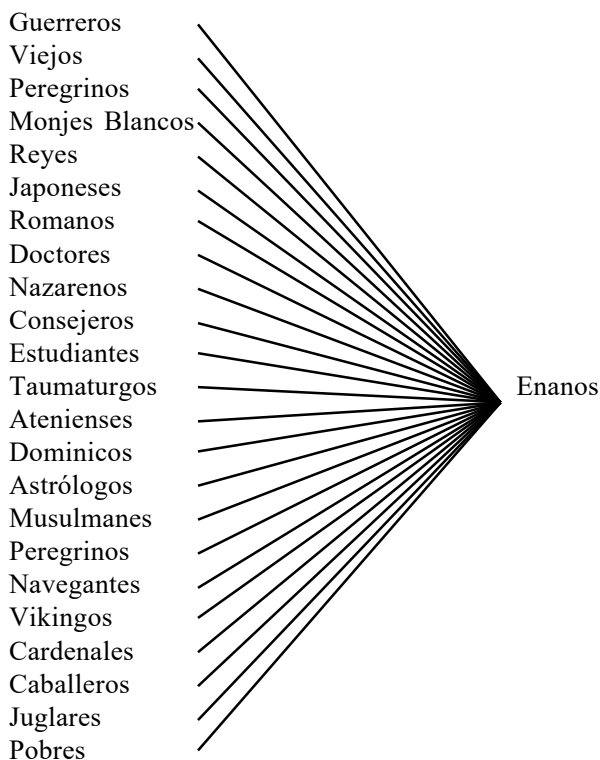
En esquema



En realidad, dentro de los «gigantes» iban los jóvenes e igualmente dentro de los «enanos». Por lo que estas danzas son de metamorfoseados previamente o, con un giro más efectista, en la ejecución de la danza misma. Y la metamorfosis se convierte en el acontecimiento por excelencia, que produce tal asombro, tal impacto, que hace casi irrelevantes los movimientos o saltos de la danza como tal.

En los desarrollos de la Danza de Enanos de La Palma desde comienzos del siglo XX se han marcado aún más estos aspectos. Por un lado, la danza sigue siendo bipartita, ya con dos partes claras una de jóvenes danzantes con vestimentas uniformes y movimientos pausados ayudándose de una vara (báculo, etc.), y cantando una repetitiva loa, y otra de Enanos graciosos, ágiles, sin ningún apoyo instrumental y continuamente inquietos que danzan cada uno a su aire, con una forma coreográfica simple y breve para que luego cada cual baile por cuenta propia, siguiendo una melodía de ciclo repetido. Y entre una parte y otra un momento suspendido en el tiempo en el que se produce la metamorfosis, en un espacio —una caseta— integrado también en la danza en

el que se entra joven danzante vestido de algún personaje y se sale «enano», con tal impacto en el público que esta segunda parte minoriza a la primera y la danza al seguir, sigue ya siendo la Danza de Enanos. Ese espacio intermedio tiene todo el aura de un templo, tan solo reducido a un umbral, —un espacio/tiempo donde no se es nada—, ese donde los ritos de paso transforman a las personas y entran siendo lo que eran antes y salen siendo lo que serán en el futuro. Así pues, la caseta guarda, protege, un secreto. Ha habido a lo largo del siglo XX una construcción argumental de la primera parte esforzadamente trabajada, sacando a escena a distintos personajes, vistiendo a los danzantes a cara descubierta —y por tanto reconocibles por todos— de viejos, peregrinos, frailes dominicos, etc. con loas cuyo lenguaje declara y repite incesantemente la identidad de quienes las cantan y cuya vestimenta guarda el secreto de la metamorfosis, que una vez producida invisibiliza a los anteriores danzantes y sus identidades.



Entre 1905 y la actualidad cada fiesta lustral ha contado con sus personajes diferentes y su correspondiente loa. El listado o más bien el cambio de personajes de una a otra es un rasgo de modernidad que responde a obra de

autor con aportación continua de creación musical, literaria y dramática, también de vestuario y coreografía, en hibridación con la tradición festiva y de la danza. De hecho, siempre fue una representación de la sociedad de la isla de La Palma —actualmente designados por selección— la que desempeña esos roles si bien su caracterización entra ya en el mundo globalizado. Una amplia diversidad en la procedencia tanto en el tiempo como en el espacio ha ido haciéndose presente en ese momento ritual en la isla para acabar al fin convirtiéndose todos ellos en lo mismo, *enanos*. Como expresión reforzada de la magia del rito. Todos se metamorfosean ya sean guerreros o monjes, musulmanes o cardenales, taumaturgos o pobres y su anterior condición se desvanece sin atención a su estatus, sino simplemente como diversidad reducida y en definitiva convertida en una figura que una vez creada ha devenido en imperecedera, la de Enanos. Todos esos personajes sufren antes un proceso de homogeneización mediante la adopción de una pauta musical y coral. Introducción, coro (estribillo) y peña (estrofa) son las partes de ese proceso que se van desplegando a la vez que las lentas evoluciones coreográficas que forman la danza, apoyadas en la melodía de una polca lenta¹⁴.

Esta figura, la de Enanos, tiene una evidente caracterización histórica diseñada ya en el siglo XIX. El sombrero, según testimonios de la época, tenía aspecto de miriñaque, más tarde en forma de semicírculo, y luego, este fue sustituido por el «de Napoleón». En el ejército francés, el *chapeau bicorne* había suplantado al *tricorne* —del siglo XVIII— y estuvo asociado en principio a la caballería de las tropas napoleónicas. Lo emplearon en infantería los soldados, colocado con los «cuernos» laterales, a diferencia de los mandos que lo llevaban con los «cuernos» delante y detrás. Hay algunas importantes diferencias entre la configuración cómica del bicornio y el original. Una evidente es el tamaño con los cuernos extendidos en horizontal que también parece que cubren a un «cabezudo» con melena dieciochesca. Otra la disimulada mirilla en lo alto y la ausencia de escarapela y por supuesto la carencia de galón y de pluma. Pero ante todo el sombrero napoleónico parece que fue un recurso técnico más práctico que los anteriormente empleados. El testimonio de Pancho Hernández lo sitúa en 1925, tal vez coincidente con la introduc-

¹⁴ Son varios los estudios musicológicos sobre las polcas de la Danza de Enanos. En las atas del primer congreso sobre la Bajada de la Virgen se publicaron los de China Cáceres, «Dos polcas para la Danza de Enanos anteriores a 1925» y de Medina Concepción, «Danza de Enanos, miscelánea sobre seis polcas lentas». También el de Armas Pérez: «100 años de Enanos: memoria de un proyecto en torno al patrimonio musical de la Bajada de la Virgen de las Nieves». En: Manuel Poggio Capote y Víctor J. Hernández Correa (eds.). *I Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen (Santa Cruz de La Palma, 27-30 de julio de 2017): libro de actas*. [Breña Alta (La Palma)]: Cartas Diferentes, 2017, pp. 621-674. Y anteriormente el de Bethencourt Pérez: «La Danza de los Enanos: estudio de una tradición». *Nasarre*, XXI (2005), pp. 305-312.

ción de la polca *Recova*, que permitía no solo una metamorfosis más cómoda sino más efectista¹⁵.



Enanos con turbante, fotografía tomada a principios del siglo XX. Archivo General de La Palma

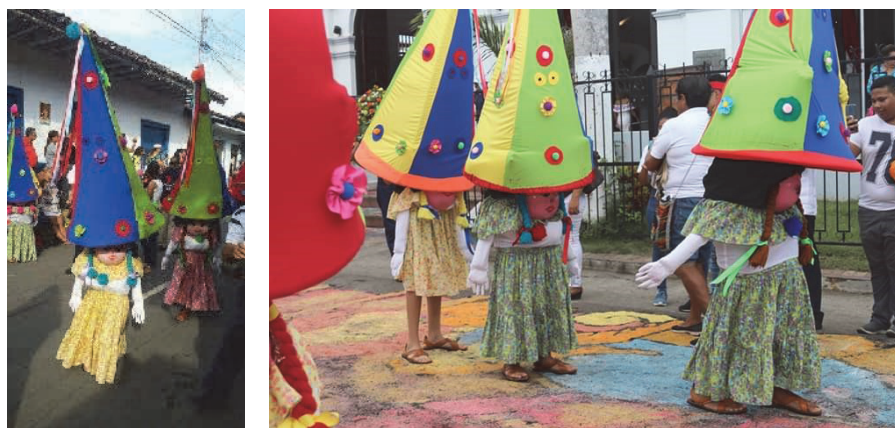
DESDE EL CONTRASTE CON ALGUNAS FIGURAS SIMILARES EN OTROS CONTEXTOS CULTURALES

Hay otras figuras similares en el amplio espectro de personajes rituales festivos especialmente en la América hispana, con las que el contraste puede proporcionar cierta comprensión. Algunos ejemplos son:

1. En la villa de Los Santos (Panamá) tienen la Danza de las Enanas, cuyo vestuario está compuesto de un alto sombrero en forma de cono multicolor que cubre hasta la cintura del danzante y debajo una pequeña

¹⁵ La entrevista la publica Elías Manuel Bienes Fernández en la revista *Lustrum*. Véase: BIENES FERNÁNDEZ, Elías Manuel. «Nuevos datos sobre la danza de los enanos. Entrevista de Loló Fernández a Pancho Hernández». *Lustrum: gaceta de la Bajada de la Virgen*, n. 3 (2020), pp. 102-113.

pollera que le cubre las piernas, a la altura de las caderas una cabeza de mujer con trenzas y en los pies llevan cutarras (sandalias). Estas y otras danzas como el gran diablo o los diabolicos sucios fueron incluidas junto con otras más de Corpus Christi en la Lista Representativa de Patrimonio Inmaterial por la UNESCO en 2021 (Exp. 49930). Estas danzas se ofrecen en la modalidad de «paseo» e incluyen también un parlamento en el que se declara: «Del África hemos venido de los pigmeos, de neutras tierras a bailar esta danza alegres y complacidos». Nótese que esta presentación marca una identidad que no se corresponde con las figuras de representación, mujeres de tez blanca, lo que parece exigir alguna explicación legendaria. Y así se cuenta que durante el tiempo de la colonia los españoles trajeron un grupo de pigmeos para trabajar en las minas de oro en las que las vetas eran de difícil acceso y de aquellos hombres descienden estas enanas.



Danza de las Enanas, villa de Los Santos. Fotografías Autoridad del Turismo de Panamá

2. En el estado de Trujillo (Venezuela) en numerosas poblaciones varias parejas de enanos danzan con la muñeca Calenda con un sombrero de copa o similar y vestuario infantil. La danza se interpreta a menudo en contextos escolares¹⁶.

El recurso técnico del sombrero alto (de cono o de copa), como se ve, está extendido de forma que se convierte en el principal instrumento para lograr

¹⁶ GERSTIN, Julian. *Tangled Roots: Kalenda And Other Neo-African New West Indian Guide/ Nieuwe West-Indische Gids*, 78 (Leiden, 2004), no: 1/2, pp. 5-41. Disponible en: <http://www.kitlv-journals.nl>.



Los Enanos y la Muñeca Calenda. Fotografías «Blogspot»

la desproporcionalización del cuerpo y en consecuencia la apariencia enana. La cabeza grande sigue siendo relevante para portadores adultos, mientras que no es tan necesaria para portadores infantiles. La postura corporal erguida es indispensable especialmente para que la parte inferior de las piernas funcione en las figuras como pierna entera. Y en la vestimenta, un vestido largo o una camisa larga contribuyen más o menos eficazmente a la imagen de un cuerpo enano.

Aun otro apunte comparativo que proviene de un grupo étnico en China, los Zhuang en Jingxi, que celebran la fiesta de la cosecha también con una danza de enanos. En la foto adjunta se aprecia que la cara de los enanos está pintada en el pecho y barriga de los danzantes que portan sobre su cabeza una gran cesta que apenas la tapa del todo. Y llevan una falda desde la cintura hasta las rodillas abierta por los lados y sobre unos pantalones.



«Danza de Enanos» de los Zhuang en Jingxi. Fotografía publicada por Alamy Stock

Estos apuntes son reveladores de la especial construcción del cuerpo ritualizado que se produce en la Danza de Enanos en La Palma. Y que adopta a diferencia de los anteriores ejemplos dos modos expresivos, característicos de cada parte de la danza, el comedido de los personajes (viejos, peregrinos, cardenales...) y el ágil de los Enanos. Entre el cuerpo real y los dos cuerpos figurados hay una importante relación. Un único cuerpo real desempeña los dos figurados. Solo muda su entorno próximo, la vestimenta. No obstante, hay entre uno y otro cuerpo figurado algunas aparentes paradojas que se hacen notar:

- El cuerpo de los personajes (viejos, peregrinos, cardenales, etc.) se ayuda de una vara, cayado, báculo, remo, etc., portados por uno o por los brazos, mientras que el cuerpo de los Enanos no solo no se ayuda de ningún instrumento, sino que lleva ficticios brazos inmóviles.
- El cuerpo de los personajes (viejos, peregrinos, cardenales, etc.) se mueve por presumibles largas piernas y pies invisibles, cuidadosamente ocultos por el largo ropaje, mientras que el cuerpo de los Enanos se mueve por piernas menudas, inquietas y saltarinas con grandes zapatos de lazo.
- La metamorfosis afecta de distinto modo a los brazos y a los pies. Unos u otros están relativa si no completamente anulados en cada parte de la danza.
- La paradoja principal está disimulada. El cuerpo real no muda de tamaño de una parte a otra, pero el cuerpo figurado sí.
- La metamorfosis es en principio reversible.

La danza es en muchos de los sentidos una disciplina. Hasta el momento de la metamorfosis se requiere un esfuerzo de contención importante para no desbaratar el artificio del plegado de la vestimenta del Enano a la vez que los que se despliega y con naturalidad son una serie de movimientos pautados empleando una loa como guion formal (pero que ayuda al disimulo) y sin embargo lo que viene después conlleva todo un esfuerzo de equilibrio y de alegre e incansable movilidad soportada por el desplazamiento de la parte inferior de las piernas. En el contexto de la Bajada de la Virgen se entiende en qué medida la danza fue para muchos un sacrificio en honor de ella, «la Negrita» —como recordaba Pancho Hernández—. Y al fin también un honor y un honroso servicio a la comunidad. Siempre queda algo de las «víctimas» que los clásicos advirtieron moviéndose dentro en las danzas de gigantes y de enanos.

LA DANZA COMO REPRESENTACIÓN SIMBÓLICA DE LOS CICLOS

En el contexto general de la fiesta y atendiendo a los rasgos de las danzas antes expuestos la Danza de Enanos es un fragmento de ella¹⁷. Una actividad

¹⁷ El concepto de ciclo ya fue empleado por Caro Baroja para el análisis de las fiestas. En el sistema de fiestas en España los ciclos lustrales —o de otros periodos— son ex-

más dentro de una amplia serie de ellas. Muy variadas y en buena medida no solo mezcladas las de culto religioso y de diversión lúdica, sino también hibridando creaciones cultas renovadas mediante aportaciones de autor con prácticas populares tradicionalmente mantenidas. Si bien la Danza de Enanos logró ya en tiempos pasados y lo ha ido reforzando la condición de emblema no solo de la fiesta sino reconocidamente de la comunidad general de la isla. Fue sin duda la magnificencia que se quiso dar a la fiesta de la Bajada de la Virgen lo que motivó la concentración de una serie de prácticas en ella ya presentes en otras fiestas propias o en otras poblaciones que se tomaron como modelo¹⁸. Por otro lado, del mismo modo que las fiestas lustrales variaron en la fecha de celebración igualmente fueron variando en el programa de actividades y en el propio desarrollo de estas.

El carácter de fiestas lustrales conlleva una acumulación de actos que también se justifica por la periodicidad de largo término. No son fiestas comunes y se hacen esperar según transcurren los años intermedios. De algún modo la preparación de determinados actos va ayudando y a la vez creando expectación con lo que finalmente vendrá. El motivo central de la fiesta es la Bajada de la Virgen, un acontecimiento que primero fue ocasional y estrictamente vinculado al papel protector que se atribuye a la Virgen en relación con los tiempos de penuria e incertidumbre (y luego de inspiración eclesiástica, como se sabe instaurado de forma regular por el obispo Bartolomé García Ximénez), siendo una expresión genuina de la religiosidad popular. Ha habido a lo largo del tiempo una transformación relevante relacionada con el desplazamiento temporal de la fiesta. Si en tiempos estaba particularmente vinculada al amparo que la comunidad requería de la Virgen patrona en momentos de incertidumbre, de peligro o de desgracia, luego los tiempos festivos han admitido cambios reflejando los que afectan a las sociedades. De uno u otro modo, las Bajadas de la Virgen han constituido referencias temporales en las vidas de las gentes de La Palma, de modo que los ciclos lustrales se cuentan como grandes unidades de tiempo que organizan los recuerdos. Así, además, los tiempos de sequías y lluvias (recuérdese que la instauración del obispo Ximé-

cepcionales y a menudo ligados a santuarios situados a cierta distancia de las poblaciones como los conocidos en El Paso (tres años) y en El Hierro (cuatro años) y otros como la Mare de Deu del Roser en Chiva de Morella (cinco años). La venida de la Virgen del Rocío a Almonte es cada siete años. Sobre el concepto de ciclo y los rituales festivos. Véase: VELASCO, Honorio M. «Fiestas del pasado, fiestas para el futuro». En: Honorio Manuel Velasco (coord.). *La Antropología como pasión y como práctica: ensayos in honorem Julian Pitt-Rivers*. Madrid: C.S.I.C., 2004.

¹⁸ POGGIO CAPOTE, Manuel, LORENZO TENA, Antonio. «Rito y ceremonia en la Bajada de la Virgen». En: Manuel Poggio Capote y Víctor J. Hernández Correa (eds.). *II Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen (Santa Cruz de La Palma, 16-18 de julio de 2020): libro de actas*. Santa Cruz de La Palma: Cabildo Insular de La Palma, 2020, pp. 691-746.

nez estuvo motivada por las sequías), de erupciones volcánicas, de cosechas copiosas o magras, de temporadas de epidemias y de salud¹⁹ se remiten a las «bajadas» que en su regularidad comprenden y otorgan algún orden a las variaciones, e igualmente a las vicisitudes y los acontecimientos en la vida de las personas. Al menos esta concepción temporal cíclica fue una singularidad antes de la modernidad si bien luego los periódicos flujos de poblaciones determinados por los pautados ritmos de trabajo/ocio de las sociedades industriales y postindustriales fueron transformándola. Una vez regularizadas las «bajadas», la función predominante de la fiesta ha devenido en ser la de intensificación de la vida social, insertándose al fin en un acomodado periodo vacacional²⁰.

La Bajada de la Virgen por el camino real de El Planto hasta la iglesia del Salvador, es en sí misma un ciclo dentro del gran ciclo lustral, un bucle ritual en el tiempo que enlaza espacios, el interior y la costa, las medianías y el mar. Y a la vez enlaza los tiempos, el pasado con el presente y el futuro. El recorrido tradicional de ida y vuelta bordea el barranco de Las Nieves con parada en la ermita de La Encarnación. También en este desplazamiento ritual una de las partes es la principalmente celebrada, la «bajada», mientras que la otra, la «subida», no ha tenido tanta relevancia aunque se intenta su recuperación. Se traslada primero el trono de plata en piezas y luego en otro día posterior la imagen de la Virgen. También las piezas del trono son objeto de veneración. Los romeros llevan la fiesta consigo, con su indumentaria, sus andares y sus cantares. Y como ha escrito Elsa López, jugando con las palabras, la Bajada «lleva la paradoja, porque ella (la Virgen) baja, pero realmente asciende a la categoría de más grande, porque así lo confirman los que la vitorean a su paso»²¹.

El traslado del trono abre el periodo festivo, integrado por la secuencia de varias semanas llenas de actividades y se cierra con el retorno de la imagen al santuario el 5 de agosto, precisamente festividad de la Virgen de las Nieves. Cada

¹⁹ En la ponencia de Poggio Capote y Lorenzo Tena, «Rito y ceremonia...» *op. cit.*, se encuentra una relación documentada de los motivos de las Bajadas de la Virgen a lo largo del tiempo

²⁰ Bethencourt (2017) ha realizado una reflexión significativa sobre estos cambios. Véase: BÉTHENCOURT PÉREZ, Fátima. «Repensar la danza de enanos en el siglo XXI». En: Manuel Poggio Capote y Víctor J. Hernández Correa (eds.). *1 Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen (Santa Cruz de La Palma, 27-30 de julio de 2017): libro de actas*. [Breña Alta (La Palma)]: Cartas Diferentes, 2017, pp. 645-659.

²¹ LÓPEZ, Elsa. «Elogio de la melancolía: Bajada de la Virgen de las Nieves por la cuesta de El Planto». En: Manuel Poggio Capote y Víctor J. Hernández Correa (eds.). *1 Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen (Santa Cruz de La Palma, 27-30 de julio de 2017): libro de actas*. [Breña Alta (La Palma)]: Cartas Diferentes, 2017, pp. 161-170.

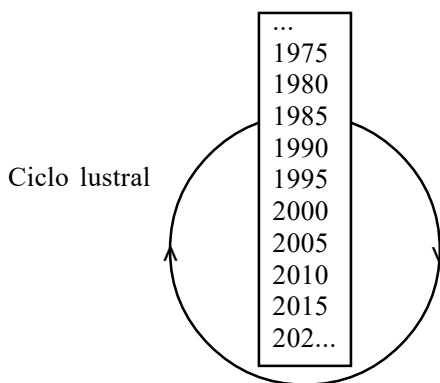
uno de los actos y cada una de las prácticas festivas²² que conforman su programa se sitúan por medio de símbolos en una especie de tiempo anacrónico o más bien policrónico. La Pandorga, la Loa de Recibimiento, el Festival del Siglo XVIII o «Minué», el Carro Alegórico y Triunfal, el Diálogo entre el Castillo y la Nave, la Danza de Acróbatas, la Danza de Enanos vienen de tiempos distintos y se marcan claramente los signos de su procedencia e inspiración. Una de la Baja Edad Media (gigantes), otra del Barroco («diálogo»), otra dieciochesca («Minué»), otra del XIX gimnástico («acróbatas»), etc. Coinciden en un programa, pero no parecen responder a un único guion, salvo que el guion sea un precipitado de tiempos. En esa especie las formas festivas incorporadas en tiempos distintos aún siguen recibiendo aportaciones innovadoras a la vez que se revisten de ropaje tradicional y son capaces de suscitar curiosidad, de saciar nostalgias o de anclar la memoria colectiva. Tales prácticas festivas son sin duda muy relevantes, y otras más también lo son, si bien no debieran desdeñarse otros muchos aspectos de la fiesta y sobre todo el ejercicio de la socialización, las expresiones de pertenencia y la omnipresente producción y exhibición de imagen social. Y en la sucesión de los tiempos cuya huella (y cuya representación) es visible en las prácticas festivas se percibe así de qué modo la Bajada de la Virgen se ordena igualmente como un ciclo que es la síntesis de distintos tiempos repetida cada ciclo lustral.

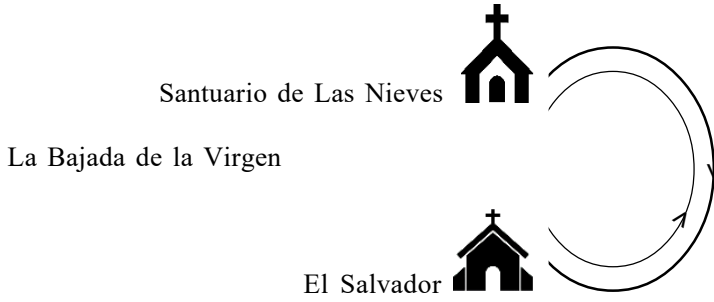
La Danza de Enanos es claramente un fragmento de la fiesta. Pero tiene algo de juego, algo de drama, algo de carnaval, algo de procesión y de desfile... Tal vez esto sea lo que hace especial a este fragmento de la fiesta, que en parte es una síntesis de las otras prácticas que igualmente la integran. La parte formal, solemne, en la que la danza pausada y los roles ejecutados muestran los aspectos serios e incluso trascendentes de la sociedad y de la vida de las personas verbalizados en la loa y que además tiene un componente de culto a la Virgen y la parte jocosa que levanta los espíritus y anima a mayo-

²² FERNÁNDEZ DE GAMBOA, Álvaro. «Fiestas lustrales de la Virgen de las Nieves». *Narría: estudios de artes y costumbres populares*, 19 (1980): 16-18; HERNÁNDEZ PÉREZ, María Victoria. *La isla de La Palma: las fiestas y tradiciones*. [La Laguna]: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001; HERNÁNDEZ PÉREZ, María Victoria. «La Bajada de la Virgen, una fiesta singular». En: Manuel Poggio Capote, Víctor J. Hernández Correa y Antonio Lorenzo Tena (eds). *Cinco mitos para cinco siglos: 525 aniversario de la fundación de Santa Cruz de La Palma*. Santa Cruz de La Palma: Cabildo Insular de La Palma, 2020, v. II, pp. 276-292; LEÓN GARCÍA, Carolina de. «El Deus ex machina en el Carro o la necesidad de ser salvados». *Lustrum: gaceta de la Bajada de la Virgen*, n. 3 (2020), pp. 96-101; POGGIO CAPOTE, Manuel. «El Desfile de la Pandorga en la Bajada de la Virgen de las Nieves». *Crónicas de Canarias*, n. 12 (2016), pp. 445-465; RODRÍGUEZ MORALES, Carlos. «Ornato callejero en las fiestas de Santa Cruz de La Palma durante el Barroco: una lectura de la 'Descripción de la Bajada de la Virgen de las Nieves de 1765'». En: Manuel Poggio Capote y Víctor J. Hernández Correa (eds.). *II Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen (Santa Cruz de La Palma, 16-18 de julio de 2020): libro de actas*. Santa Cruz de La Palma: Cabildo Insular de La Palma, 2020, pp. 563-580.

res y pequeños a poner alegría a la vida, a saltar y a brincar incesantemente y a dejarse llevar por la música y la danza en una repetición que parece no tuviera fin. Y no puede olvidarse que esa síntesis se produce gracias a una experiencia de calado en la biografía de algunas personas. Para muchos es el encuentro directo y el asombro permanente ante la metamorfosis y en especial, para algunos, para los danzantes «enanos» que por fuera muestran y generan alegría incontentada y por dentro están realizando a la vez un gran sacrificio. Para ellos es una prueba de fortaleza de ánimo y de cuerpo sufrido. En todo caso, antes probablemente otras prácticas festivas, como lo fueron el auto barroco, o el Carro Alegórico o el Diálogo entre la Nave y el Castillo, eran percibidas como las más significativas, pero intencionada o inintencionadamente la Danza de Enanos a lo largo de las distintas fiestas lustrales se ha ido cargando de significados y posicionándose en el núcleo de la fiesta.

Aún más..., la Danza de Enanos no es solo una síntesis de formas festivas y un estado (de alegría intensa mantenida) sino también un proceso que contiene una metamorfosis y que representa también un ciclo. La transición de un rol formal, solemne a otro alegre, divertido, reproduce las transiciones básicas de la fiesta de momentos ceremoniales y protocolarios a momentos de desinhibición y desenfreno y también reproduce el ciclo básico de la vida social, de momentos de autocontrol y responsabilidades a momentos de alegrías y desorden. Recuerda a los dos modelos del drama clásico que dibujó Nietzsche en *El origen de la tragedia*, el apolíneo y el dionisiaco. Y también en algún sentido transita entre las dos grandes fases del ciclo de la vida, la edad infantil y la edad adulta. Los Enanos dan figura a esa síntesis peculiar que funde en una misma entidad un adulto y un niño. En su complejidad la Danza de Enanos resuelve esa paradoja de un modo aparentemente simple y sorprendente. El tránsito de un estado a otro tiene lugar instantáneamente. La danza discurre de modo que se hace en continuidad, sin paradas, ni transiciones bruscas. En suma, la danza es el lenguaje simbólico que interpreta los ciclos.

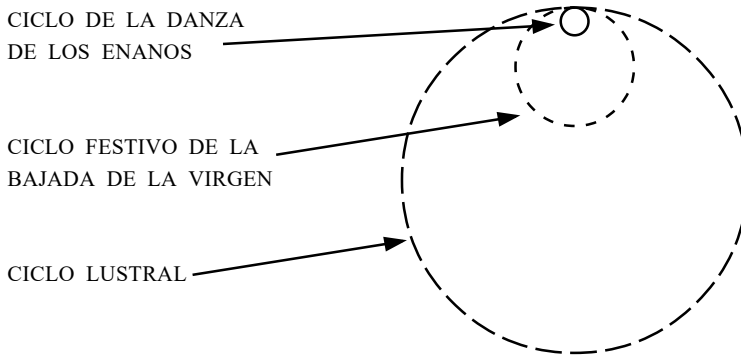




La Danza de Enanos



Los tres ciclos están anudados entre sí. Y, aunque podrían operar autónomamente y de hecho la Bajada de la Virgen se ha producido en varias ocasiones fuera del ciclo lustral y la Danza de Enanos alguna vez se ha bailado con motivo de otros acontecimientos, han llegado a concebirse entrelazados. El ciclo de los avatares de la relación entre los seres humanos y la naturaleza en La Palma, el de los flujos entre el interior y la costa y el de las variaciones de los papeles sociales en la vida de las personas se perciben como si esa imbricación, ese entrelazamiento hubiera adquirido carta de naturaleza.



Se recordaba al principio que para una adecuada comprensión de las danzas no debieran ser segregadas del contexto, es decir, del todo en el que se integran. Y ese planteamiento proporciona a la Danza de Enanos el alcanzar una dimensión que va más allá de la «magia» de una metamorfosis, más allá de un momento de asombro o de excitación festiva, pues alcanza al discurrir de la vida de los pueblos, a sus valores primordiales, a su visión del mundo. La Danza de Enanos reproduce todo eso a la vez y lo hace como experiencia compartida. Solo que ellos entonces están danzando por todos.

