VOLUMEN 48
XXXI Verano De la Ciencia
ISSN 2395-9797
www.jovenesenlaciencia.ugto.mx

Memoria performativa de la *Danza de Borrachos* de Tinaja de Pastores, Yuriria

Performative Memory of the *Danza de Borrachos* of Tinaja de Pastores, Yuriria

María Fernanda Gutiérrez Herrera, Víctor Mario Gutiérrez Medina, Mariana López Hernández, Valeria Sánchez Morán[1], Valeri García Torres[2], Luz María Loya Orellana, David Osvaldo Eudave Rosales[3]

[1]Licenciatura en Artes Escénicas, División de Arquitectura, Arte y Diseño, Campus Guanajuato
mf.gutierrezherrera@ugto.mx, vm.gutierrezmedina@ugto.mx, m.lopezhernandez1@ugto.mx, v.sanchezmoran@ugto.mx
[2]Universidad del Valle (Cali, Colombia)
valeri.garcia@correounivalle.edu.co
[3]Departamento de Música y Artes Escénicas, División de Arquitectura, Arte y Diseño, Campus Guanajuato
lm.loya@ugto.mx, do.eudave@ugto.mx

Resumen

Se analiza la *Cartilla de la Danza de Borrachos de Tinaja de Pastores* como vestigio documental de una manifestación escénica tradicional actualmente desaparecida del municipio de Yuriria, Guanajuato, con el objetivo de reconstruir sus características a través de la identificación de matrices de performatividad en los versos y anotaciones de la cartilla en contraste con la memoria oral y corporal de la comunidad. La investigación se llevó a cabo desde un enfoque cualitativo, haciendo uso de análisis textual, investigación documental y trabajo de campo, mediante entrevistas abiertas a habitantes de la comunidad que formaron parte directa o indirectamente de la tradición. Los resultados permiten caracterizar la danza como una práctica votiva vinculada con las celebraciones en honor de la Preciosa Sangre de Cristo que integraba peregrinación, música, danza, canto, representación escénica y convivencia comunitaria en un ambiente festivo. Asimismo, se identificaron el despoblamiento y la falta de relevo generacional, producidos por la migración hacia los Estados Unidos de América, como principales factores asociados con la desaparición de la manifestación. Finalmente, se concluye que, aunque la *Danza de Borrachos* se ha dejado de ejecutar, permanece como memoria oral y corporal en la comunidad de Tinaja de Pastores.

Palabras clave: teatralidades tradicionales; matrices de performatividad; memoria comunitaria; patrimonio cultural inmaterial.

Introducción

México es un país rico en tradiciones que llenan la cotidianidad y guían el ritmo de las ciudades, los pueblos, los ranchos y las comunidades. La música y los contextos en los que se interpreta, la comida y sus modos de preparación, las artesanías y las técnicas para elaborarlas, así como las festividades tradicionales y los elementos que las componen, forman parte de un patrimonio cultural que enriquece la vida comunitaria.

En este contexto de lo tradicional, durante siglos han existido prácticas performativas que trascienden los límites de un escenario, como los coloquios, las danzas y las procesiones, entre otras. Estas son manifestaciones que se han consolidado como una herencia viva en numerosas comunidades.

Sin embargo, a pesar de la importancia que estas expresiones tienen para quienes las resguardan, muchas han desaparecido o se encuentran en vías de desaparición debido a diversos factores sociales, económicos y culturales. Como toda manifestación escénica, estas teatralidades poseen una naturaleza efímera; por ello, las comunidades han desarrollado mecanismos para preservar su memoria mediante la transmisión oral y el uso de documentos conocidos como *cuadernos de coloquio*, *libretas de relaciones* o

ISSN 2395-9797
www.jovenesenlaciencia.ugto.mx

cartillas de la danza[1]. Estos materiales permiten fijar parte del acontecimiento performativo y, cuando la práctica deja de representarse, se convierten en documentos patrimoniales que conservan la memoria de una tradición.

En septiembre de 2025, como resultado de una investigación sobre los coloquios en el estado de Guanajuato[2], trabajando el municipio de Yuriria, se tuvo acceso a un documento que contenía las relaciones o versos de la llamada *Danza de Borrachos*. Neftalí Sebastián Almanza Gaytán[3], miembro de la comunidad de Tinaja de Pastores, generosamente compartió una transcripción que había realizado quince años antes a partir del dictado de su abuelo, Crispín Gaytán, quien aún conservaba los versos en la memoria. El documento, integrado por doscientos cincuenta versos distribuidos en doce secciones, estaba mecanografiado y contenía anotaciones manuscritas relacionadas con el ritmo y la ejecución de la representación. Entre otros aspectos, en esas anotaciones se lee que los versos eran acompañados por música, intercalando partes danzadas y otras solo cantadas.



Figura 1. Familia Gaytán: Elsa, Socorro, Ángel y Neftalí. Fotografía de Valeri García Torres (2026).

La danza había formado parte de las tradiciones de la comunidad de Tinaja de Pastores, perteneciente al municipio de Yuriria, aunque, de acuerdo con Neftalí Sebastián Almanza Gaytán, cuando realizó la transcripción tenía alrededor de quince años y para ese entonces la tradición ya había desaparecido hacía mucho tiempo; la conocía únicamente gracias a que permanecía en la memoria de su familia y de otros habitantes de la comunidad. La continuidad de la tradición se había interrumpido por diversos cambios sociales. Entre ellos, la migración, señalada por algunos habitantes de la comunidad como el principal fenómeno social que provocó la transformación y eventual desaparición de esta manifestación.

En un primer momento, el documento fue identificado como un coloquio por el propio Neftalí; sin embargo, el análisis del texto y el trabajo de campo permitieron establecer que no se trataba de una parte de un coloquio de pastores, sino de las relaciones correspondientes a una danza que formaba parte de las celebraciones en honor a la Preciosa Sangre de Cristo, realizadas los primeros días de enero en Yuriria.

A partir de este hallazgo, la presente investigación busca contextualizar este documento como vestigio de una manifestación tradicional desaparecida, para reconstruir, en la medida de lo posible, las

[1] El documento analizado lleva por título *Cartilla de la Danza de Borrachos de Tinaja de Pastores*.

[2] Se trata de un proyecto de la Secretaría de Cultura de Guanajuato en el que se contemplaron diez municipios. A la Dra. Luz María Loya Orellana le fue encomendada la búsqueda e investigación de este tipo de teatralidades en el municipio de Yuriria. El documento compartido por Neftalí Gaytan no fue analizado en ese entonces ya que en primer lugar ya no se realizaba, además después se confirmó que era una danza independiente y no formaba parte de un coloquio.

[3] Egresado de la Licenciatura en Letras Españolas de la Universidad de Guanajuato.

características de la *Danza de Borrachos*. Para ello se realizó un análisis textual de los versos y las acotaciones de la cartilla, cuyos resultados se contrastaron con la información obtenida mediante el trabajo de campo en Tinaja de Pastores. El objetivo fue identificar las matrices de performatividad presentes en el texto, reconocer los indicios de su ejecución escénica y caracterizar esta manifestación tradicional desde la memoria de la comunidad que la resguardó.

Antecedentes

Las manifestaciones escénicas tradicionales constituyen una parte fundamental del patrimonio cultural mexicano. Su permanencia no depende únicamente de la conservación de un texto, sino de la transmisión comunitaria de prácticas, saberes y formas de representación que han pasado de generación en generación. Fernando Horcasitas (2004) explica que muchos de los coloquios conservados en la actualidad tienen su origen en el teatro evangelizador del siglo XVI y que, con el paso del tiempo, fueron apropiados y transformados por las comunidades. La similitud de los versos del manuscrito de Gaytán con los de los coloquios permite suponer que existe relación y que podría tratarse de una derivación hecha por la comunidad como se expondrá más adelante.

Tras la conquista de México en 1521, los frailes franciscanos, dominicos y agustinos utilizaron el teatro como una herramienta para la evangelización de la población indígena. Se produjeron representaciones escritas en náhuatl y otras lenguas originarias que facilitaron la enseñanza de la doctrina cristiana; sin embargo, una vez establecidas las misiones, los religiosos abandonaban las comunidades y eran sus habitantes quienes asumían la responsabilidad de conservar y representar estas obras. Esta apropiación permitió modificar personajes, diálogos, formas de representación y significados, dando origen a expresiones escénicas con características propias. En este sentido, el teatro evangelizador[4] debe entenderse como una práctica realizada con y desde la comunidad, más que como un espectáculo dirigido a ella (Horcasitas, 2004).

Este proceso estuvo acompañado por el sincretismo religioso, entendido como la reinterpretación de los símbolos cristianos desde las cosmovisiones indígenas. Johanna Broda señala que las fiestas religiosas mexicanas son el resultado de una interacción constante entre la tradición mesoamericana y el cristianismo colonial, fenómeno que explica la riqueza simbólica de muchas celebraciones actuales (2001).

Dentro de este contexto surgieron los coloquios y numerosas danzas tradicionales. Miguel Sabido (2014) define los coloquios como textos dramáticos tradicionales cuya autoría es colectiva y cuya conservación depende de las comunidades que los representan. El autor propone comprender tanto danzas como coloquios como parte de un teatro sagrado mexicano en el que convergen música, dramaturgia, coreografía, oralidad y ritualidad. Ambos sobreviven gracias a su capacidad de transformarse junto con las comunidades que les dan sentido.

Estas manifestaciones tradicionales forman parte del patrimonio cultural inmaterial de México, ya que integran movimiento corporal, música, vestuario, oralidad y prácticas rituales que fortalecen la memoria histórica y la identidad comunitaria. Su permanencia depende de la participación activa de quienes las ejecutan y transmiten, mientras que su desaparición convierte los documentos que las registran en testimonios fundamentales para reconstruir su existencia.

Uno de los territorios donde estas expresiones alcanzaron un importante desarrollo es la región del Bajío (UNESCO, s. f.); particularmente el estado de Guanajuato, donde el proceso evangelizador favoreció la conformación de tradiciones que integran teatro, danza, música y religión. Entre los municipios que conservan este legado destaca Yuriria.

Fundada en 1540 por fray Pedro de Olmos, Yuriria se consolidó como uno de los principales centros religiosos del sur de Guanajuato. Su territorio comprende diversas comunidades rurales, entre ellas Tinaja de Pastores, además de localidades como Loma de Zempoala, Porullo y San Juan Cerano, entre otras (Quesada Camargo,

[4] Si bien el documento analizado no es un texto dramático, sí posee elementos compartidos con estas manifestaciones sacro-profanas.

2010). Actualmente el municipio conserva varias manifestaciones tradicionales, entre ellas las danzas de Pescadores, Paloteros y Mojigangas, que continúan realizándose durante las festividades religiosas.

Algunas referencias locales mencionan también la existencia de la *Danza de Borrachos* en Tinaja de Pastores como parte del patrimonio cultural de la región. No obstante, a diferencia de otras expresiones que continúan vigentes, esta dejó de representarse hace aproximadamente cinco décadas[5]. Su desaparición contrasta con la permanencia de un profundo recuerdo entre los habitantes de la comunidad, quienes aún conservan versos, melodías, recorridos y personajes en la memoria colectiva. La *Danza de Borrachos* no era la única representación tradicional en esta comunidad, sus miembros recuerdan también la *Danza de Sonajas* y el *Coloquio de Pastores*, todos desaparecidos casi al mismo tiempo; incluso algunos informantes señalaron que primero desapareció una y luego otra, sin que hubiera consenso en el orden, y, aunque distinguían bien el coloquio de las danzas, en su memoria las anécdotas se mezclaban por la familiaridad entre ellas, por lo que durante las entrevistas resultó difícil organizar la información.

Tinaja de Pastores es una comunidad rural cuya economía se ha sustentado históricamente en la agricultura, la ganadería y, en décadas recientes, en las remesas provenientes de Estados Unidos. Durante el trabajo de campo fue posible constatar que, aunque la *Danza de Borrachos* y las otras manifestaciones ya no se realicen, permanecen vivas en el discurso de quienes las conocieron y también en generaciones posteriores que nunca llegaron a verlas.

Metodología

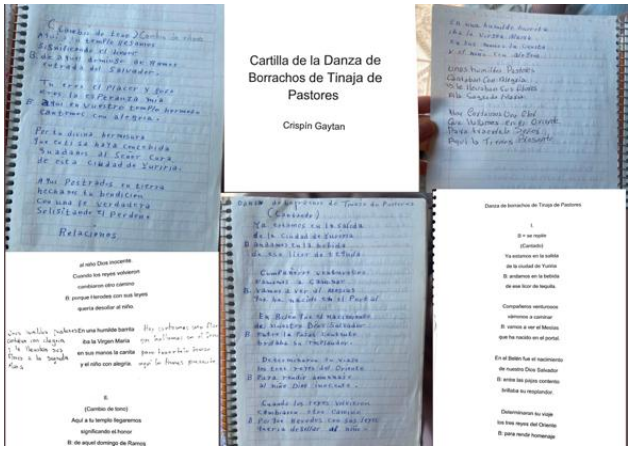


Figura 2. Cartilla de la Danza de Borrachos de Tinaja de Pastores. Libreta de Socorro Gaytán y transcripción de Neftalí Gaytán. Composición de Luz Loya Orellana y Valeria Sánchez (2026).

La investigación se desarrolló a partir de un enfoque cualitativo sustentado en el análisis textual y el trabajo de campo. El punto de partida fue la *Cartilla de la Danza de Borrachos de Tinaja de Pastores*, documento recuperado y digitalizado por Neftalí Sebastián Almanza Gaytán, que reúne, como ya se mencionó, doscientos cincuenta versos distribuidos en doce secciones, además de anotaciones (acotaciones) relacionadas con el ritmo y la ejecución de la danza.

Con la finalidad de enriquecer el análisis, se realizó una investigación documental que se complementó con el trabajo de campo realizado en la comunidad de Tinaja de Pastores el 4 de julio de 2026. Durante esta visita se realizaron entrevistas abiertas a ocho informantes: Neftalí Sebastián Almanza Gaytán, Ángel Gaytán Cortés, Raquel Gaytán Cortés y Socorro Gaytán Cortés, nieto e hijos de Crispín Gaytán; Trinidad Santoyo y Elsa Santoyo Ojeda, padre e hija; Emilia Gutiérrez Goméz y, vía telefónica, con Vicente Gaytán Almanza,

[5] Si bien en la memoria de los informantes no quedaba claro exactamente cuándo había desaparecido, fue posible calcular el tiempo a partir de sus edades y cotejando los distintos testimonios.

hermano de Crispín Gaytán, quien vive desde hace más de cuarenta años en Estados Unidos. Los informantes participaron directamente en la danza o conservaban recuerdos transmitidos por sus familias. Los testimonios permitieron contrastar la información contenida en la cartilla con la memoria colectiva de la comunidad y reconstruir aspectos relacionados con la ejecución performativa, los personajes, la música, el recorrido, el vestuario, la organización y los factores asociados con su desaparición.

La investigación se centró en identificar las *matrices de performatividad* presentes en el documento, reconocer los indicios de la ejecución escénica contenidos en el texto y analizar la relación entre la memoria oral y los vestigios documentales para caracterizar la *Danza de Borrachos* como una manifestación tradicional desaparecida.

La noción de matriz de performatividad encuentra un antecedente fundamental en la semiótica teatral de Anne Ubersfeld (1989), particularmente en su concepto de *matrices de representatividad*. En ella, la matriz designa aquellas estructuras que organizan las potencialidades escénicas del texto dramático, es decir, los núcleos que hacen posible su futura representación. Sin embargo, mientras en Ubersfeld la matriz se inscribe en el régimen de la representación –la escena como re-presentación de un texto–, en el presente trabajo esta categoría se traslada hacia el régimen de la performatividad. No se trata de sustituir la propuesta ubersfeldiana, sino de ampliarla y reorientarla. Así, las matrices de performatividad son aquellas configuraciones culturales que articulan palabra, cuerpo, tiempo y comunidad en un acontecimiento compartido. Son matrices porque operan como núcleos generativos; son de performatividad porque su eficacia está más allá de la representación de un contenido previo, se finca en la producción de sentido en el acto mismo de su actualización[6].

Resultados

Contexto de la celebración

La *Danza de Borrachos* constituía una celebración de carácter votivo organizada por la comunidad de Tinaja de Pastores para agradecer las bendiciones recibidas durante el año y pedir protección para el siguiente. La representación formaba parte de las festividades dedicadas a la Preciosa Sangre de Cristo, que siguen vigentes, celebradas los primeros días de enero en la cabecera municipal de Yuriria. Esta devoción ancestral a Cristo bajo la advocación de la Preciosa Sangre pareciera ser parte de un interesante sincretismo cultural, una de las devociones de mayor arraigo en la región desde el siglo XVII.

La procesión iniciaba al anochecer en Tinaja de Pastores el 1 de enero. Los participantes caminaban hasta Yuriria. Al llegar a la entrada de la ciudad eran recibidos por el sacerdote del templo y después de la bendición comenzaban con interpretación de cantos, relaciones y danzas. La primera parte del recorrido concluía en el Templo de la Preciosa Sangre de Cristo.

Ahí coincidían con agrupaciones provenientes de otras comunidades, como Porullo, Casacuarán y Loma de Zempoala, cada una portadora de sus propias danzas. El señor Ángel Gaytán Cortés señaló en la entrevista que "era una tradición de cada rancho llevar a la Preciosa Sangre de Cristo una danza. Desde el día primero hasta el cuatro se celebraban" (4 de julio de 2026).

Alejandro Martínez de la Rosa describe esta festividad en los siguientes términos:

> Día de la Preciosa Sangre de Cristo. Se organiza una procesión tradicional en la que participan varios grupos de danzantes, muchos de ellos de pueblos aledaños, y que ejecutan los bailes de los Sonajeros, de los Inditos y de las Pastoras. El desfile que se lleva a cabo el día siguiente va presidido por los Tres Reyes Magos (ataviados elegantemente y montados a caballo); al final de la procesión van los danzantes, infatigables y movidos por el fervor. (2013, p. 120)

[6] Para una revisión más detallada del concepto, véase Loya Orellana (2026, pp. 21-42).



Figura 3. Templo de la Preciosa Sangre de Cristo, Yuriria, Guanajuato. Fotografía de Valeri García Torres (2026).

La *Danza de Borrachos* no constituía una manifestación aislada, sino parte de un entramado festivo que fortalecía los vínculos entre las comunidades rurales del municipio. Cada agrupación aportaba su propia tradición a una celebración colectiva que reafirmaba tanto la identidad religiosa como la pertenencia territorial.

La danza como acontecimiento

Aunque la cartilla no identifica de manera explícita a los personajes, la memoria de la comunidad permitió saber que la danza era ejecutada por entre diez y doce participantes identificados como pastores borrachos, entre los cuales había una pastora. Además, aunque podría ser un recuerdo mezclado con el *Coloquio de Pastores*, don Trinidad recordó que también estaba el ermitaño con su máscara (Trinidad Santoyo, entrevista, 4 de julio de 2026).

La representación era ejecutada exclusivamente por hombres de la comunidad, incluido el personaje femenino, interpretado también por un hombre. La selección de los participantes respondía a una organización comunitaria donde los propios habitantes elegían a quienes consideraban más adecuados para cada papel: “Mi papá se sabía hasta lo de los demás, él era el que luego los ensayaba; y decía, ‘No, tú no sirves para este personaje, a ti te queda este otro’” (Socorro Gaytán Cortés, entrevista, 4 de julio de 2026).



Figura 4. Don Trini Santoyo. Fotografía de Valeri García Torres (2026).

Para el papel de la pastora comentó don Trinidad: “Sí era un hombre quien la hacía de borracha, pero sí, buscaban a uno que estuviera medio güerito”. Por su parte, Ángel Gaytán Cortés señaló: “porque la *Danza de Borrachos* era muy preciosa, porque llevaban a una persona… entre toda la comunidad buscaban a una persona que le diera aires de mujer”.

Comentó don Trinidad que inicialmente la participación era voluntaria; sin embargo, conforme disminuyó el número de integrantes fue necesario convencer a algunos vecinos para mantener viva la tradición. Añadió que, como él era un buen intérprete, le tocaba "de a huevo".

Los ensayos se realizaban durante las noches para no interferir con las labores agrícolas. Las familias alternaban sus viviendas como espacios de práctica, permitiendo que vecinos y niños asistieran a observar los ensayos y memorizaran los versos de manera espontánea, como se pudo constatar con doña Emilia Gutiérrez Gómez, de 83 años, quien no solo recordó los ensayos, sino que pudo recitar varios versos tanto de la *Danza de Borrachos* como del C*oloquio de Pastores*. Ella nunca participó de manera activa en ninguna de las tradiciones, pero como parte de la comunidad escuchó repetidamente estos versos cuando era joven y se grabaron en su memoria.

La coreografía era relativamente sencilla. Los diez o doce participantes avanzaban en parejas organizadas en dos filas y, tomados por los hombros, balanceaban el cuerpo al ritmo de los cantos durante el recorrido, intercalando momentos en los que solo se cantaba, como se puede leer en las acotaciones de Gaytán.

Uno de los elementos más importantes de la representación era su dimensión sonora. La cartilla sugiere que parte del texto se cantaba, mientras que algunos fragmentos se recitaban combinados con música que acompañaban el recorrido durante la celebración.

El señor Vicente Gaytán Almanza, de 96 años, quien ahora vive en Chicago y participó activamente en la procesión, recordó "que llevaban música de viento y después llevaban un violín. Sí, porque era el que los ensayaba, el del violín... se llamaba Guadalupe Santoyo" (entrevista, 4 de julio de 2026). Socorro Gaytán recordó también a Guadalupe Santoyo como el violinista que, en algún momento del devenir de esta manifestación, fue no solo el hacedor de la música, sino que además dirigía los ensayos.

Hubo algunas discrepancias entre la intervención de una banda de alientos y el uso exclusivo de violín. Ángel Gaytán señaló que la danza era acompañada por la banda, mientras que los demás entrevistados tenían viva la imagen del violín. Probablemente, como indicó don Vicente, primero llevaba música de viento, refiriéndose a la música que acompañaba el camino hacia Yuriria, y, cuando se refieren a que después llevaba violín, hablan del momento propio de la danza, que daba inicio a la entrada de la ciudad. Los informantes que recordaron al violín como único instrumento eran muy jóvenes en aquel entonces y, quizá por eso, el evento repetido de los ensayos es el que conservan más vivo en la memoria. Además, si se toma en cuenta que, como señala Alejandro Martínez de la Rosa, "la música que se ejecuta para esta danza [refiriéndose a la de Sonajas] hacia el sur es con violín y tambor" (2013, p. 125) –característica que parece aplicarse para otras danzas de la zona y que también era una danza que se realizaba en Tinaja de Pastores–, es muy probable que, según la interpretación propuesta, la danza se bailaba y cantaba acompañada por el violín, mientras que la procesión hacia Yuriria, en la que se caminaba por aproximadamente una hora, se acompañaba de una banda de viento.

Durante las entrevistas llamó especialmente la atención que muchos habitantes afirmaban no recordar la danza; sin embargo, conforme avanzaba la conversación comenzaban a cantar melodías completas o a recitar versos con gran precisión. En algunos casos incluso reproducían el ritmo original o la disposición espacial de los danzantes mediante gestos y movimientos corporales[7]. El acto de recordar no era únicamente una reconstrucción del pasado sino una reactivación parcial de la práctica. Esto evidencia que, aunque la manifestación desaparezca como acontecimiento colectivo, los sistemas de conocimiento y saberes que la sostenían pueden permanecer inscritos en quienes la experimentaron. Así, el cuerpo no solamente era el medio mediante el cual la tradición se ejecutaba, sino también el archivo donde se conservan dimensiones sensibles y performativas de la experiencia que difícilmente pueden ser contenidas en documentos escritos o registros audiovisuales.

[7] Tomando como referencia a Gustavo Emilio Rosales, la danza no se limita a manifestarse en "conjuntos de frases en movimiento", sino que adquiere una dimensión más amplia en el cuerpo en la "vivencia cotidiana de la corporeidad" (2012, pp. 10-11), permaneciendo presente en la comunidad aun ante el olvido o la indiferencia.

La *Danza de Borrachos* establecía una estrecha relación con el territorio. El recorrido procesional entre Tinaja de Pastores y Yuriria transformaba el camino en un espacio ritual de preparación para la danza donde la representación comenzaba a la entrada de la ciudad. El destino final era el Templo de la Preciosa Sangre de Cristo, donde convergían las distintas agrupaciones participantes. Las calles, plazas y portales cercanos al santuario funcionaban como escenario colectivo de la celebración. Como menciona Aurelio González, a propósito de las fiestas tradicionales, "determinadas danzas y canciones, en general elemento importante en una fiesta, pueden ser determinantes en su caracterización o estructura" (2016, p. 163). En definitiva, las danzas son una característica de esta fiesta tradicional de Yuriria, en la que no solo participaba la *Danza de Borrachos* sino que tenían lugar otras, pero la danza objeto de esta investigación, según la memoria de la gente, encabezaba la procesión justo detrás de los Reyes Magos el 4 de enero. Recordó la señora Raquel Gaytán Cortés: "se paseaban por las calles de Yuriria, el 4 de enero, ya cuando terminaban en la Preciosa Sangre, hacían el paseo de carros e iban las danzas de la Tinaja, de Casacuarán... y decían que la de la Tinaja iba hasta adelante" (entrevista, 4 de julio de 2026); incluso don Vicente Gaytán señaló que "hubo una vez que se pelearon porque se querían juntar los de la danza de Monte de los Juárez, querían ir adelante, y el entonces presidente de… se peleó con ellos porque la de Tinaja era la que iba adelante".

La comunidad no asumía el papel de espectadora pasiva; los vecinos acompañaban los ensayos, caminaban junto a los danzantes durante el recorrido en el que quizá la banda iba tocando, compartían alimentos y bebidas, colaboraban en la elaboración del vestuario. Ángel, hijo de Crispín Gaytán, comentó: "mi papá era el que estaba mucho en eso, [...] era el que arreglaba los sombreros, a veces hacía flores de papel crepé y tenían unas camisas con sus florecitas de papel". Durante los días de la celebración, los danzantes, además de la procesión ritual, participaban de la fiesta de Yuriria presentando partes de la danza. Dijo don Ángel: "La idea de la gente rica [de Yuriria], siempre tenían botellas de vino, de tequila y decían 'Quiero que me canten aquí' y les daban botellas… vamos a pararlos aquí para que nos bailen o nos muestren algunas relaciones".

Esta participación comunitaria desdibujaba los límites entre actores y espectadores, pues quienes acompañaban la procesión terminaban formando parte del acontecimiento ritual mediante el canto, el desplazamiento colectivo y la convivencia. La tradición articulaba permanentemente lo sagrado y lo profano. La peregrinación constituía una ofrenda religiosa; sin embargo, el humor, el consumo de alcohol, las canciones amorosas y la comicidad de algunos personajes convivían con la devoción sin ser percibidos como elementos contradictorios.



Figura 5. Doña Emilia Gutiérrez. Fotografía de Mariana López Hernández (2026).

Matrices de performatividad

La *Danza de Borrachos* se inscribe, como ya se mencionó, dentro del contexto de las celebraciones en honor a la Preciosa Sangre de Cristo de Yuriria. La cartilla no sigue estrictamente un orden cronológico del año litúrgico, pero sí es posible advertir que reúne distintos episodios fundamentales de la vida de Cristo para exaltar la advocación de la Preciosa Sangre. El texto se organiza en doce apartados, en los que se alternan momentos de carácter religioso con pasajes festivos propios de la manifestación; además, contiene

anotaciones sobre los cambios de ritmo, tono y desplazamiento que sugieren la forma en que la danza era ejecutada. Esto evidencia que ya no se trata solamente de un registro de versos, sino conserva parte de la estructura performativa de la tradición.

Fue posible identificar una secuencia de celebraciones desarrolladas entre el 1 y el 4 de enero, dentro de las cuales la danza adquiría un sentido tanto devocional como comunitario.

La fiesta da inicio el 1 de enero con la fiesta principal en honor a la Preciosa Sangre de Cristo, que se celebra en tiempo litúrgico de Navidad. Además, es preciso mencionar que coincide con la conmemoración del día en que la Villa de Yuriria fue erigida con el título de ciudad, de tal manera que el pueblo celebra los dos acontecimientos con su feria anual (Quijano Avelino y Rangel Chávez, 2020).

Hay un verso que parece conservar la memoria del momento en el que la danza regresaba al templo:

> Volvimos el tres de enero[8]. (v. 225)

Por otra parte, más adelante remite a lo que sucede el 4 de enero cuando el desfile es presidido precisamente por los Tres Reyes Magos:

> Ya los reyes del oriente
> comienzan a caminar. (vv. 205-206)

El análisis parte de la huella textual de la *Cartilla de la Danza de Borrachos de Tinaja de Pastores* que, como se mencionó anteriormente, fue transcrita por Neftalí Sebastián Almanza Gaytán. Es el único elemento que prevalece sobre la tradición hasta la actualidad y permite trazar matrices de performatividad.

La primera parte de la cartilla inicia con seis estrofas mecanografiadas y dos manuscritas que plantean el inicio del recorrido desde la salida de la ciudad de Yuriria. En ellas, los participantes se encuentran en una celebración. El alcohol se menciona al final de la primera estrofa:

> Ya estamos en la salida
> de la ciudad de Yuriria
> andamos en la bebida
> de ese licor de tequila. (vv. 1-4)

Los pastores se proponen visitar a Jesús en Belén, encabezados por los tres Reyes del Oriente, también conocidos como Reyes Magos. Estas estrofas hablan simbólicamente del contexto histórico en el cual se dio el nacimiento de Jesús, se enfocan principalmente en el júbilo del nacimiento y se desarrollan en el trayecto al templo. Incluso la virgen festeja y bebe por la llegada del Mesías:

> En una humilde barrita
> iba la Virgen María
> en sus manos la canita[9]
> y el niño con alegría. (vv. 26-29)

La primera parte carece de indicaciones explicativas sobre baile o cambios rítmicos, lo que sugiere un inicio procesional, marcado por un desplazamiento continuo mientras se canta. La repetición de los versos señalada con la acotación *"B= se repite (cantando)"* cumple una función performativa importante, ya que permite mantener el movimiento colectivo durante el trayecto y sincronizar el avance del grupo. Es decir, la reiteración del canto sostiene el ritmo corporal de la procesión. En esta primera sección el cuerpo aún no adquiere un carácter festivo.

[8] Todos los fragmentos de la cartilla se han transcrito literalmente, respetando su gramática y ortografía originales.

[9] Se puede inferir que la palabra es "cañita" y no "canita".

La segunda parte sugiere la llegada al templo y está conformada por cuatro estrofas que encajan en el tiempo litúrgico de la crucifixión de Jesús. Los pastores piden ser bendecidos, agradecen el sacrificio y entonan los versos con alegría y devoción:

> aquí en vuestro templo hermoso
> cantemos con alegría. (vv. 40-41)

La segunda sección introduce el primer *"*cambio de tono*"* de la cartilla. La acotación señala una modificación en la interpretación musical respecto a la sección anterior, aunque no incorpora indicaciones sobre el baile ni sobre cambios en el ritmo. La dimensión performativa se transforma mediante una variación sonora, sin que el documento registre alteraciones en la ejecución corporal.

Las cuatro estrofas de la tercera parte mantienen la dinámica ya establecida previamente al inicio del texto. Esta repetición permite enmarcar una atmósfera de veneración donde, a través de metáforas, honran el sacrificio de Jesús al morir en la cruz y su sangre derramada por los pecados de la humanidad. En este punto del relato, se sugiere que los asistentes se encuentran dentro del templo, adorando al Señor de la Preciosa Sangre, un cristo negro de tamaño natural tallado en madera de ébano[10]:

> Todos contemplamos
> sagrado señor
> la sangre preciosa
> de inmenso valor. (vv. 58-61)

La tercera sección presenta la siguiente acotación: *"*cambio de ritmo sin bailar*"*, lo que indica que hay una distinción entre el ritmo y el baile, lo que muestra que ambos no eran considerados equivalentes dentro de la ejecución. La indicación no explica en qué consistía el nuevo ritmo ni cómo debía ejecutarse corporalmente; sin embargo, sí deja claro que la presencia del baile era una condición que debía indicarse expresamente y que no podía darse por supuesta cuando existía una modificación musical.

La cuarta parte cambia el estilo del verso, pasando de versos octosílabos (de ocho sílabas métricas) a hexasílabos (seis sílabas métricas). Esta variación modifica la prosodia y acelera el ritmo, lo que marca una transición de estado en la representación. En las siguientes dos estrofas que conforman esta sección, los participantes solicitan la protección de Dios y se dirigen a la calle para continuar con la danza. Esto marca una relación pastoral, donde se establece un vínculo de cuidado entre Jesús y los miembros de su congregación:

> Por tu divina Clemencia
> señor ya nos retiramos
> si nos permites licencia
> todos a la calle vamos. (vv. 70-73)

En la cuarta sección vuelve a aparecer un "cambio de tono", retomando lo utilizado anteriormente. La reiteración de esta acotación permite observar que los cambios tonales forman parte de la estructura de la representación y que el manuscrito considera necesario señalarlos de manera específica cada vez que ocurren. Al igual que en la segunda sección, no se registran instrucciones relativas al ritmo o al baile, manteniendo la diferenciación entre los distintos componentes de la ejecución.

Al salir del templo, la sección cinco tiene una estructura conformada por diez estrofas divididas en dos momentos: principalmente se narra la celebración en la que se pasan las botellas con licores. El señor Trinidad Santoyo replicó el movimiento que aún habitaba en su memoria llamándolo el "paso del borracho", también reconocido en otras representaciones del folklore universal y que consiste en el tambaleo de un lado a otro simulando el balanceo de una persona en estado de ebriedad:

> Ay señora madre

[10] El templo de la Preciosa Sangre de Cristo ha albergado desde 1648, es una imagen peculiar por su característico color negro, adquiriendo fama por su belleza entre los habitantes de Yuriria y convirtiéndose en un símbolo de identidad comunitaria (Quijano Avelino y Rangel Chávez, 2020).

ay que chispa traigo.
como que me voy
como que me voy
como que me caigo. (vv. 86-90)

Retomando su trayecto en la ciudad, van pidiendo permiso para festejar, se rompe la atmósfera religiosa y vuelven a su cotidianidad, donde hay un carácter político y laboral:

Vamos compañeros
con mucho contento
a pedir permiso
al ayuntamiento (vv. 106-109)
[...]
Vamos compañeros
de muy buena gana
a que nuestro jefe
nos de la mañana. (vv. 119-122)

La acotación "Cambio de ritmo más rápido" introduce un incremento en la velocidad de la ejecución, mientras que posteriormente se especifica que "se baila en cada estrofa el mismo tono de la letra, pero más rápido". La aceleración progresiva produce una sensación de creciente entusiasmo colectivo. El cuerpo ya no solo se desplazaba sino que comenzaba a bailar.

La repetición constante de los versos *"*como que me voy*"* genera además una secuencia coreográfica reiterativa que probablemente facilitaba la participación colectiva y la sincronización entre los danzantes. La repetición constituye un recurso performativo para sostener el movimiento, reforzar el efecto festivo y representar corporalmente el estado de embriaguez denominado *"*La Chispa*"* al que alude la letra.

En la sexta sección, conformada por tres estrofas, se habla del consumo de alcohol por todos los presentes. Los versos guardan semejanzas con varias composiciones rancheras tradicionales sobre el pulque, una bebida milenaria y tradicional en el país (Secretaría de Agricultura y Desarrollo Rural, 2019):

El pulque es muy fresco
y nunca nos daña
y más apetezco
el vino de caña. (vv. 136-139)

Después del momento de mayor dinamismo aparece la indicación *"*cambio de ritmo sin bailar*",* esto denota que el ritmo continúa modificándose pero el baile desaparece, permitiendo que la atención se concentre en el contenido humorístico de los versos sobre la bebida. El cuerpo seguía performando, aunque mediante el canto y la presencia escénica más que mediante la danza.

Las siguientes dos estrofas conforman la séptima parte. Los versos hablan del gozo de la celebración por todos los presentes, enalteciendo "la chispa". Estos versos dan una introducción a la segunda parte de la sección:

no hay como el gusto del enchispado. (v. 153)

La sección titulada "La Chispa", constituida por dos estrofas cortas, marca un cambio notorio en el estado de la interpretación, pues se menciona el efecto de la embriaguez, lo que es acompañado por una alteración del ritmo:

Esta chispa que ahora traigo
me la puse aquí nomás
con tres traguitos y un poco más. (vv. 163-165)

Se infiere que esta parte corresponde al clímax de la tradición. La cartilla divide en dos la sección número siete para enmarcar el cambio en la danza.

La octava sección contiene un indicio significativo de la transformación de la cartilla y de la propia comunidad: la mención de Florida como destino migratorio. Sus cuatro estrofas aluden a este fenómeno:

> Mañana me voy ay
> para la Florida
> A ver a mi china caramba
> que allá anda perdida. (vv. 174-177)

Además, algunos entrevistados concidieron, mencionando la región de Florida como uno de los destinos donde varios miembros de la comunidad tenían familia.

La acotación únicamente señala *"*Ritmo*"* sin indicar cambios de tono o suspensión del baile. Esto sugiere una continuidad del movimiento y una estabilidad que favorece la enumeración de bebidas y situaciones relacionadas con la embriaguez.

La indicación de las siguientes estrofas: *"*ritmo pero más rápido-bailando*"* representa el punto máximo de intensidad. La aceleración del ritmo se articula directamente con el baile, de manera que la embriaguez era una experiencia corporal representada. "La Chispa" se manifiesta performativamente mediante la velocidad del movimiento, la reiteración del canto y la energía colectiva del baile.

La acotación *"*ritmo sin bailar*"* vuelve a interrumpir la danza. El énfasis se desplaza hacia el intercambio verbal y el carácter cómico de los versos.

La novena parte, marcada como "IV"[11], está compuesta por cuatro estrofas que presentan similitudes con la canción "Dicen que borracho vengo"[12], modificándola para generar un ambiente de embriaguez señalando que el recorrido ha sido largo y fue acompañado de varios tragos:

> Dicen que vengo borracho ay ay ay
> por Dios que no traigo nada ay ay ay
> Por Dios que no traigo nada ay ay ay
> dicen que vengo borracho ay ay ay. (vv. 197-200)

Estos versos se mezclan con la letra de la canción, el recorrido para este punto va retornando al templo para pasar a la siguiente sección. La reiteración constante del "cambio de ritmo sin bailar", que se ha podido observar en la cartilla, diferencia sistemáticamente los momentos en que el baile forma parte de la interpretación de aquellos en los que la ejecución continúa únicamente mediante el canto y el acompañamiento musical. En esta sección se enfatiza principalmente a la entonación de la voz al decir *"*ay ay ay*"*.

En la décima parte, los participantes retornan al templo encabezados por los Reyes del Oriente y guiados por la estrella. El texto vuelve así al episodio del nacimiento de Jesús:

> Ya los reyes del oriente
> comienzan a caminar
> al niño Dios inocente
> lo van a reverenciar. (vv. 205-208)

Las acotaciones *"*cambio de ritmo sin bailar*"*, *"*de vuelta al templo*"* y *"*solo en el paseo de carros*"* señalan que hay una vinculación entre la ejecución y el espacio ritual. *"*De vuelta al templo*"* implica abandonar nuevamente la dimensión festiva para recuperar un comportamiento corporal más contenido.

[11] Se concluyó que fue un error en la escritura del texto, el número es romano "IX", no "IV".

[12] Huapango compuesto por Tito Guizar y Eduardo Vigil y Robles, grabado por la agrupación Los Charros en 1931 bajo el sello discográfico Victor (Guizar y Vigil y Robles, 1931).

Finalmente, concluye el texto con la llegada al espacio sagrado de la Preciosa Sangre, después de días enteros de celebración, como se señaló anteriormente:

> Volvimos el tres de enero
> admirable Providencia. (vv. 225-226)

Vuelven a glorificar a Jesús y su nacimiento en Belén, agradeciendo por la vida y la felicidad, pidiendo perdón por importunar con su celebración, hablando de la *Danza de Borrachos* que fue representada durante los días de la festividad. El *"*cambio de tono*"* vuelve a señalar un cambio de atmósfera. Se adquiere un carácter nuevamente devocional para acompañar el retorno definitivo al espacio sagrado. Como ocurre en las primeras secciones, la transformación de la dimensión sonora reorganiza la disposición corporal de los participantes.

La última sección incorpora dos anotaciones consecutivas de *"*cambio de ritmo sin bailar*"*. El cierre ritual prescinde nuevamente de la danza y privilegia el canto como forma de despedida. La suspensión definitiva del baile contribuye a disminuir gradualmente la intensidad performativa acumulada durante la fiesta y devuelve a los participantes un estado de recogimiento. Los pastores se despiden del recinto pidiendo bendiciones para la comunidad de Tinaja. Con esta despedida se cierra la relación pastoral:

> adiós adiós señor cura
> adiós Jesús Salvador. (vv. 249-250)

Memoria y desaparición

Pues ya cuando me muera tenemos la memoria y ya.

Trinidad Santoyo

Uno de los hallazgos más importantes del trabajo de campo fue comprobar que la *Danza de Borrachos* continúa existiendo como memoria colectiva a pesar de haber desaparecido como práctica escénica. Durante las entrevistas, los participantes no sólo recordaban acontecimientos, sino que recuperaban formas de caminar, cantar, señalar recorridos o representar personajes. La memoria aparecía incorporada en el cuerpo de quienes habían participado o convivido con la tradición. Dice Gabriel Medrano que "la danza es un medio esencial para participar de las manifestaciones emocionales del grupo y la expresión del cuerpo es utilizada como modo típico de manifestación de los afectos vividos en común" (como se citó en Córdoba, 2017, p. 57). Quizá por eso, al evocar la danza durante las entrevistas, su carácter performativo fue reconstruyéndose colectivamente.



Figura 6. Valeria Sánchez y don Ángel. Fotografía de Mariana López Hernández (2026).

Este proceso confirma que las teatralidades tradicionales no sobreviven únicamente mediante documentos escritos. Su permanencia depende también de saberes corporales, sonoros y espaciales que continúan presentes en la memoria colectiva incluso cuando la representación deja de realizarse.

En este sentido, la cartilla recuperada por Neftalí Almanza Gaytán constituye únicamente una parte del archivo de la tradición. La otra permanece inscrita en la memoria de los habitantes de Tinaja de Pastores, quienes conservan fragmentos del acontecimiento escénico mediante la oralidad, el canto y la experiencia compartida[13].

Los testimonios y la información histórica permiten identificar a la migración como el principal factor asociado a la desaparición de la *Danza de Borrachos*.

Durante el siglo XX, particularmente a partir del Programa Bracero y de los posteriores procesos migratorios hacia Estados Unidos, una parte considerable de la población masculina abandonó Tinaja de Pastores en busca de mejores condiciones económicas. Décadas más tarde, la regularización migratoria de numerosos trabajadores favoreció el establecimiento definitivo de muchas familias fuera de la comunidad[14].

Al tratarse de una representación ejecutada exclusivamente por hombres, la migración desarticuló el grupo que sostenía la tradición. Aunque las mujeres permanecieron en la comunidad y conservaron la memoria de la danza, las restricciones tradicionales sobre la participación femenina impidieron que asumieran los papeles escénicos necesarios para garantizar el relevo generacional[15].

A ello se sumaron otros procesos que transformaron profundamente la vida comunitaria, como la epidemia de fiebre aftosa[16] que afectó la economía ganadera regional y el progresivo despoblamiento de Tinaja de Pastores (Flores Ponce, 2020). Como consecuencia, la representación dejó de realizarse entre las décadas de 1960 y 1970, según los informantes.

Paradójicamente, mientras la práctica desapareció del espacio público, permaneció viva en el recuerdo colectivo. La comunidad continúa identificando la *Danza de Borrachos* como una parte esencial de su historia e identidad, lo que demuestra que la desaparición material de una tradición no implica necesariamente su desaparición cultural.

Conclusiones

La articulación entre el análisis textual de la *Cartilla de la Danza de Borrachos de Tinaja de Pastores*, centrado en la identificación de matrices de performatividad, y los testimonios de la comunidad, permitió reconstruir parcialmente sus características.

Uno de los principales hallazgos de la investigación es la identificación de la cartilla como vestigio de la performatividad de la danza en tanto acontecimiento, es decir, que su análisis, a partir de las matrices de performatividad, permitió recuperar indicios de su ejecución, tales como cambios de ritmo y tono, alternancia entre canto y danza, aceleraciones y suspensiones, desplazamientos y relaciones entre música, cuerpo y recorrido por el territorio.

Sin embargo, complementariamente, la investigación permitió reconocer que la memoria comunitaria es otro archivo esencial para la comprensión del fenómeno, pues los testimonios permitieron recuperar formas de

[13] Como señala Kirshenblatt-Gimblett, "el patrimonio se entiende como una reconstrucción desde el presente" (1998, p. 7); en este caso, la memoria de los habitantes actúa como el archivo principal para reconstruir una tradición que ya no se lleva a cabo.

[14] Cabe destacar que todos los informantes varones entrevistados, excepto por Neftalí, que es joven y pertenece a otra generación, viven o vivieron y trabajaron en Estados Unidos por periodos largos, de entre diez y cuarenta años, pero sin perder el vínculo periódico con la comunidad.

[15] A mediados del siglo XX, Guanajuato (junto con Jalisco y Michoacán) fue una de las entidades con mayor índice de migración masculina, según los informes *La situación demográfica de México* (CONAPO, 2010) e *Índices de intensidad migratoria* (CONAPO, 2012), lo cual generó un fenómeno de "hogares con jefatura femenina" (INEGI, 2005), principalmente en las comunidades rurales. Asimismo, Amparo Sevilla señala que "en cuanto a las características de los integrantes, tenemos que, en la mayor parte de las danzas, solo pueden intervenir hombres, pues a las mujeres por mucho tiempo se les prohibió participar, situación que aún pervive en algunos lugares" (1990, p. 93). Aunado a ello, la información recopilada de los entrevistados de la comunidad de Tinaja de Pastores coincide en que la danza estaba restringida tradicionalmente a participantes masculinos.

[16] Sobre el impacto de la epidemia de fiebre aftosa en la actividad ganadera de Guanajuato y sus repercusiones en comunidades rurales, véase Flores Ponce, L. (2020).

desplazarse, disposiciones espaciales, gestos, personajes, modos de organizar los ensayos y la ejecución, así como características del vestuario y el acompañamiento musical, entre otros elementos. Especialmente relevante resultó la observación de que algunas de las personas entrevistadas, después de afirmar que no recordaban la danza, comenzaban a reproducir movimientos y fragmentos textuales, lo que permite sostener que los recuerdos no se conservan solamente como relato consciente, sino también como memoria corporal.

De esta forma, la relación entre el análisis textual y la memoria de la comunidad es lo que permitió caracterizar la *Danza de Borrachos* como una práctica votiva y procesional vinculada con las celebraciones de la Preciosa Sangre de Cristo, que era organizada y sostenida comunitariamente; se ejecutaba mediante canto, música, danza, representación escénica y desplazamiento por el territorio comprendido entre Tinaja de Pastores y la cabecera municipal de Yuriria, y era atravesada por la convivencia no contradictoria entre el carácter sagrado y devocional y lo festivo y celebratorio, que incluía comicidad y consumo de alcohol.

Resulta importante también señalar, como hallazgo de la investigación, la identificación de diversos factores asociados con la desaparición de la manifestación tradicional: en primer lugar, la migración masiva de la población masculina, así como diversas transformaciones económicas y comunitarias y las restricciones tradicionales a la participación de mujeres, que, en conjunto, produjeron el debilitamiento del relevo generacional.

Sin embargo, resulta esencial la constatación de que, aunque la danza se interrumpió como práctica tradicional periódica, no desapareció completamente como experiencia cultural, pues sigue existiendo fragmentariamente en el recuerdo y como parte de la identidad de la comunidad de Tinaja de Pastores.

La reconstrucción permanece necesariamente incompleta, debido a la inexistencia de registros audiovisuales y partituras musicales, además de que los testimonios corresponden a recuerdos distantes y/o indirectos, lo que produce que algunas evocaciones puedan mezclarse con otras manifestaciones (como el *Coloquio de Pastores*) y que existan discrepancias sobre ciertos elementos, como el acompañamiento instrumental o los personajes.

No obstante, se reconoce en esta investigación un gran valor patrimonial, pues documenta una manifestación escasamente registrada; recupera información conservada en una comunidad específica, poniendo de relieve el valor cultural de la memoria comunitaria, y, finalmente, muestra la productividad de relacionar análisis textual con trabajo de campo y propone la categoría de matrices de performatividad.

Referencias

Broda, J. (2001). Introducción en J. Broda y F. Báez-Jorge (Coords.), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México* (pp. 15-45). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Fondo de Cultura Económica.

Consejo Nacional de Población [CONAPO] (2010). *La situación demográfica de México*. https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/233087/SDM_2010.pdf

Consejo Nacional de Población [CONAPO] (2012). *Índices de intensidad migratoria México-Estados Unidos*. https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/114221/Indices_de_intensidad_migratoria_Mexico_Estados_Unidos_2010_Parte1.pdf

Córdoba, D. (2017). La Danza de Matachines, un acontecimiento performativo en Medrano, G. y E. Rangel (Coords.), *Hacedores de danza, Danzas tradicionales de México* (pp. 51-62). Universidad de Guanajuato; Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

Flores Ponce, L. D. (2020). *La fiebre aftosa y el rifle sanitario en Guanajuato: 1946 a 1954*. https://www.academia.edu/49081527/La_Fiebre_Aftosa_y_el_Rifle_Sanitario_en_Guanajuato_1946_a_1954

González, A. (2016). *México tradicional: Literatura y costumbres*. El Colegio de México.

Guizar, T. y Vigil y Robles, E. (1931). *Dicen que borracho vengo / Los Charros*. Victor. http://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800034689/BVE-67463-Dicen_que_borracho_vengo

Horcasitas, F. (2004). *Teatro náhuatl I: Épocas novohispana y moderna* (2ª. ed.). Universidad Nacional Autónoma de México; Instituto de Investigaciones Históricas.

Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática [INEGI] (2005). *Los hogares con jefatura femenina* (2ª. ed.). https://www.inegi.org.mx/contenidos/productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/historicos/76/702825498153/702825498153_1.pdf

Kirshenblatt-Gimblett, B. (1998). *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. University of California Press.

Loya Orellana, L. M. (2026). *"El zumbido de las abejas". Laboratorio de literatura de tradición oral en la Universidad de Guanajuato: Procesos de InvestiCreación escénica en la Licenciatura en Artes Escénicas* [Tesis doctoral]. Universidad de Guanajuato.

Martínez de la Rosa, A. (2013). La danza en Guanajuato. Una diversidad desconocida. *Antropología. Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, (95), 118-127. https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/download/3728/3613

Quesada Camargo, R. (2010). *Yuriria 1540-2010: Una Mirada a su Evolución en el Bicentenario de la Independencia Nacional y en el Centenario de la Revolución Mexicana*. Gobierno del Estado de Guanajuato. https://portalsocial.guanajuato.gob.mx/sites/default/files/documentos/2010_CEOCB_monografia%20Yuriria.pdf

Quijano Avelino, S. y Rangel Chávez, C. E. (2020, 7 de octubre). *La Preciosa Sangre de Cristo de Yuriria, devoción e identidad de un pueblo de origen agustiniano*. Archivo de La Provincia Agustiniana de Michoacán. https://apami.home.blog/2020/10/07/la-preciosa-sangre-de-cristo-de-yuriria-devocion-e-identidad-de-un-pueblo-de-origen-agustiniano/

Rosales, G. E. (2012). *Epistemología del cuerpo en estado de danza*. Revista DCO Danza, Cuerpo, Obsesión.

Sabido, M. (2014). *Teatro sagrado: Los "coloquios" de México*. Siglo XXI.

Secretaría de Agricultura y Desarrollo Rural (2019, 17 de junio). *El pulque, la bebida prehispánica de México*. Gobierno de México. https://www.gob.mx/agricultura/articulos/el-pulque-la-bebida-prehispanica-de-mexico

Sevilla, A. (1990). *Danza, cultura y clases sociales*. INBA.

Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral* (Trad. F. Torres Monreal). Cátedra.

UNESCO. (s. f.). *México: Elementos en las listas del patrimonio cultural inmaterial*. UNESCO Patrimonio Cultural Inmaterial. https://ich.unesco.org/es/estado/mexico-MX?info=elementos-en-las-listas