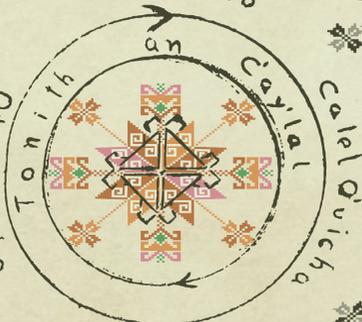


Ts'akam son Tso'ob talaab

Danza de ts'akam son
Saber sagrado

Pulic Huileb



Pulic Ts'en

76

Testimonio Musical de México

*Ts´akam son.
Tso´ob talaab*

DANZA DE TS´AKAM SON.
SABER SAGRADO

Música

76

Testimonio Musical de México

Ts'akam son.
Tso'ob talaab

DANZA DE TS'AKAM SON.
SABER SAGRADO

José Joel Lara González

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

José Joel Lara González

Ts'akam son. Tso'ob talaab
Danza de ts'akam son. Saber sagrado
Testimonio Musical de México, 76

Primera edición: 2022

Imagen de portada: En las cuatro esquinas y en el centro, *Otsel Koy'talab*, estrella de los cuatro rumbos. Representa el *K'ay'tal (C'ay'tal)*, universo. Al centro, se distingue un grecado que representa el agua y los vientos.

Los brazos de los cuatro rumbos, representan la planta de maíz y su espíritu: *Thiipak*.

Sobre la estrella, un cosmograma que representa el universo con los nombres de los rumbos en lengua teenek: Pulic Ts'en, sur; *Pulic Hui'teb*, norte; *Calel Q'uicha*, lugar donde nace el sol (oriente); *Otsel Q'uicha*, lugar donde se oculta el sol (poniente). Los círculos y las flechas del cosmograma, indican el movimiento del sol y su trayecto del día a la noche y de la noche al día.

El cosmograma es una realización del maestro Benito Santiago Guadalupe, rabelero y curandero tradicional de Santa Bárbara, Aquismón, San Luis Potosí.

Idea original de portada: Joel Lara González
Diseño digital de portada: Ángel Ruiz

© y ® Instituto Nacional de Antropología e Historia
Córdoba 45, colonia Roma, delegación Cuauhtémoc
Ciudad de México, 06700
www.inah.gob.mx

Quedan reservados los derechos de autor y de intérpretes de piezas musicales, así como los de otros documentos que aparecen en esta obra discográfica

ISBN 978-607-539-723-8

Queda prohibida la reproducción parcial o total, directa o indirecta, del contenido de la presente obra sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito de los editores, en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor y, en su caso, de los tratados internacionales aplicables. La persona que infrinja esta disposición se hará acreedora a las sanciones legales correspondientes.

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



Índice

Presentación	13
Archivos que documentan los saberes del cuerpo: panorama histórico sobre el registro de los lenguajes dancísticos	15
El registro y los estudios folk: análisis de géneros y estilos	29
El análisis dancístico desde lo lingüístico-semiótico	40
La sistematización de los registros dancísticos	42
La etnodanza y sus formas de estudio	51
El registro dancístico: apuntes para una propuesta metodológica del registro de las danzas tradicionales en México	57
El contexto	65
El texto	68

El sistema	72
Guía de observación y recopilación de información en trabajo de campo	75
Danza teenek de <i>ts'akam son</i>	81
El contexto de <i>ts'akam son</i>	81
El texto dancístico o etnografía dancística de <i>ts'akam son</i>	94
Sistemas de notación dancística de la danza <i>ts'akam son</i> de Santa Bárbara, Aquismón, San Luis Potosí	118
El sistema de <i>ts'akam son</i>	118
Usos específicos del cuerpo y cualidades de movimiento	164
Sistema de descripción de vestuario	172
Descripción organológica	177
Corpo-oralidad en la danza <i>ts'akam son</i> : el sentido de la danza	181

Bibliografía	189
Repertorio	197

Agradecimientos

Tengo la dicha de haber tenido, y seguir teniendo, una lista impresionante de maestros a los que debo mi formación y mi gratitud. Sirvan estas líneas para reconocerles y sobre todo, agradecerles por su labor que tanto transformó mi vida. Al profesor Leonardo González por haberme acercado al mundo de la danza folklórica por aquellos años de secundaria.

A mis profesores de la Escuela Nacional de Danza Folklórica, especialmente a Antonio Miranda Hita, por su experiencia docente y por la amistad ya de tantos años. Por supuesto a Edmundo Juárez† y Corazón Sánchez, Antonio Pérez y Francisco Bravo. A mis queridas maestras Nazul† e Itzel Valle Castañeda que además de haber sido mis maestras, han sido un gran apoyo a lo largo de los años. A Maira Ramírez y Ángel Jiménez por haber despertado en mí, el interés y la inquietud por la antropología y compartirme parte de su experiencia.

A Jesús Ruvalcaba Mercado por haberme inculcado un trabajo antropológico más responsable y comprometido, desde mi paso por la Escuela Nacional de Antropología e Historia hasta el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. A Ana Bella Pérez Castro y a Salvador Reyes Equiguas, por su disciplina y entrega en la enseñanza. Toda mi gratitud a las doctoras Frida Villavicencio y Eva Salgado Andrade, por lo compartido en CIESAS.

Un especial y profundo agradecimiento a los maravillosos maestros que la vida me ha honrado con haber conocido para aprender de ellos: Chayo Maaso, don Agustín, Teodoro, Cayetano, Leonardo. Los maestros Andrés, Eugenio, Benito, Olegario, Patricio, Chabela, Fidencio, Lupita, Chemita, Jovita, Tita, don Ray, José y Benigno.

A mis queridos compañeros con los que he tenido la dicha de compartir y que, por razones de espacio, es imposible mencionarlos a todos aquí.

Gracias siempre a todos por tanto.

José Joel Lara González*

* Doctor en antropología por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social CDMX. Los intereses de investigación se han centrado en las formas narrativas del cuerpo dentro de los grupos étnicos, así como en los procesos de conformación étnica en la Huasteca, desde un enfoque etnohistórico y antropológico semiótico.

Presentación

Es indiscutible que en el cuerpo traemos inscrita la memoria, en cada palmo de piel, en cada gesto, en cada movimiento se revelan los siglos del quehacer humano. Nuestra corporalidad es leyenda, historia y mito; es un interactuar permanente con el entorno, con nosotros mismos, con todos, con la especie, con el origen, con el incierto devenir.

Entonces no sólo somos epígrafes portadores de un acontecer, sino que en el ineludible diálogo con el todo, con los otros, con nosotros mismos, devenimos en la trama que tejemos en común, desplegándose por todos los confines donde habita lo ordinario de la vida o se erigen los ámbitos de los sueños, de los deseos, de lo íntimo o lo sagrado.

Las ceremonias indígenas donde se danza nos muestran fehacientemente esa dimensión vital cuando lo mundano se reencuentra con lo eterno, con lo primigenio, con el legado ancestral que da sentido a la existencia. La danza multiplica, reitera, insiste con cada cuerpo, cual plegaria, el intercambio de dones, la promesa, el sacrificio, la petición, la ofrenda.

Danza de tsákam son. Saber sagrado, título número 76 de la serie fonográfica del INAH, Testimonio Musical de México, ofrece un espléndido panorama desde una mirada antropológica de esta manifestación cultural propia del pueblo teenek de la Huasteca potosina; mirada que ha implicado no sólo

la observación detallada, sino el análisis y el procedimiento rigurosos con que describe en trazos los movimientos corporales y los desplazamientos acompasados de música y drama.

El autor al tomar como punto de partida los destacados estudios realizados en torno al tema que lo ocupa, no sólo contribuye a construir su propuesta metodológica, sino que también rinde tributo a los precursores de este tipo de estudios. En suma, este trabajo fonográfico nos recuerda que el estudio de las danzas tradicionales es ineludible en los análisis de la música, del canto, de las festividades, las ceremonias, la ritualidad, pero, sobre todo, que reivindica a los portadores de una ancestral tradición amerindia representada por el pueblo teenek.

Benjamín Muratalla

Archivos que documentan los saberes del cuerpo: panorama histórico sobre el registro de los lenguajes dancísticos

El registro de los saberes del cuerpo es una historia de larga data en Mesoamérica. Enrique Florescano (2018) fecha hacia el 5510 a. C., en pleno Neolítico, las pinturas rupestres más antiguas del actual territorio mexicano (Baja California), que constituyen el “primer intento de fijar en un lienzo de piedra la figura de un ser humano” (Florescano, 2018: 11). Pero no se trata únicamente de fijar la maravilla del cuerpo humano, sino de mostrar sus capacidades, potencias, vulnerabilidades, precariedades e incluso sentimientos plasmados en diferentes obras plásticas que resultan ser una importante evidencia de las actividades cotidianas, laborales, ceremoniales e incluso sexuales de los antiguos mexicanos.

El ser humano es eminentemente corporal y su corporalidad es su inserción existencial en el mundo, dado que es aquello que le hace ser y constituirse como humano. Razón que conduce a pensar en dos aspectos importantes respecto a la corporalidad. Por un lado, en los usos especializados del cuerpo y con ello el recurso de la técnica. Por otro, el proceso de socialización al que conducen tales usos especializados, es decir, su facultad de ser considerados como lenguajes.

En Mesoamérica los ejemplos son numerosos y en su historia puede apreciarse un número considerable de obras plásticas que representan al cuerpo humano más allá del cuerpo humano, es decir, no sólo desde una dimensión estilística de la representación del cuerpo a partir de un amplio conocimiento anatómico, sino desde la posibilidad de leer el cuerpo a partir de la noción de alteridad, la capacidad de ser otro.

La alteridad del ser humano ha sido un tema central en la constitución del ser en Mesoamérica, vale la pena recordar que la exacerbación en la imagen corporal¹ y las modificaciones corporales fueron un recurso importante para modificar la corporalidad humana y poder establecer determinada corporalidad animal, y con ello apropiarse de los atributos que cada animal tenía para poder ejercerlos.² Estas relaciones de filiación se evidenciaron en otro tipo de representaciones que asociaron el cuerpo con elementos del

¹ Por ejemplo, las deformaciones craneales olmecas para aumentar el tamaño de la cabeza, el achatamiento de la nariz, la representación de los labios gruesos, caídos e incluso con labio fisurado. Ya para el Preclásico tardío, en Tlatilco, se representaban figuras femeninas con una gran prominencia de cadera y muslos, e incluso figuras bicéfalas. Entre los mayas, la deformación craneal y dental, así como otras formas de marcar superioridad, fueron recursos comunes, incluso hasta el Clásico tardío.

² Entre los ejemplos más sobresalientes están las múltiples esculturas en piedra de origen olmeca, que representan hombres-jaguar como un distintivo de superioridad política y religiosa con respecto al resto de la población. Los ejemplos se multiplican cuando los animales se asocian a los elementos de la naturaleza y con el esplendor de ciudades como Teotihuacan, Monte Albán, Cholula, Calakmul, Cacaxtla y Xochicalco, por mencionar algunas, y con ellas la incorporación de la serpiente y el dragón al panteón de animales sagrados. Cabe decir que también las aves diurnas como el quetzal y la guacamaya juegan un papel importante por su asociación con el sol, así como los monos por su relación con el viento. Es importante decir que este fenómeno va a ser permanente hasta el Posclásico tardío.

cosmos como el sol y la luna³ y con plantas de vital importancia en el sostenimiento de lo humano, como el sobresaliente caso del maíz.⁴

Con el desarrollo de la complejidad en el pensamiento, el arte y la religión, los grupos mesoamericanos se apropiaron de los atributos de animales, plantas, elementos sagrados de la naturaleza, dioses e incluso objetos. De manera paralela, extendieron los atributos de lo humano hacia todo aquello que era parte constituyente de la cultura en un proceso que he llamado humanización de lo mesoamericano (Lara González, 2019), un complejo sistema de explicación a partir de la extensión de los atributos humanos (sensaciones, percepciones, voluntades, pensamientos, deseos, temores, lo benéfico, pero también lo funesto) hacia todo aquello que no lo es, pero que se requiere para explicarse a sí mismos.

Este proceso de humanización de lo mesoamericano se plasmó, sobre todo, en la escultura sobre lítica, madera, cerámica, papel e incluso con semillas vegetales; también en la pintura mural, pintura-escritura en papel y pintura cerámica representando oficios, actividades comunes y religiosas, siempre exacerbando la capacidad humana de llevar el cuerpo al extremo.

³ Por ejemplo, la representación en cerámica maya del Clásico de la diosa lunar joven sentada sobre la luna en cuarto menguante cargando un conejo. En Cacaxtla, el mural conocido como Hombre Pájaro del edificio A es una representación solar.

⁴ Ejemplos sobresalientes: la pintura en Juxtahuaca, Guerrero, interpretado como el dios olmeca del maíz. En el Clásico, entre los mayas, las múltiples representaciones del dios del maíz en sus diferentes etapas de germinación en correspondencia con las etapas de vida del ser humano. Para el Posclásico, quizá el mejor ejemplo lo constituya la pieza conocida como el Adolescente Huasteco, que es una alusión a la mazorca que mediante la escarificación de la piel representa los granos de esta planta.

Existió una tendencia estilística común en todos los horizontes culturales mesoamericanos por mostrar caprichosas formas corporales y son una evidencia palpable de las exigentes técnicas corporales y del riguroso entrenamiento a los que, seguramente, estuvieron sometidos algunos miembros de los grupos mesoamericanos. No es novedad afirmar que del Preclásico (1200 a. C. a 200 d. C.) al Posclásico (800-1519 d. C.),⁵ incluso hasta nuestros días, los grupos étnicos desde sus propios márgenes culturales han tenido cierta obsesión por el culto al cuerpo humano, pues “es núcleo y vínculo general de nuestro cosmos, centro de nuestras percepciones, generador de nuestro pensamiento, principio de nuestra acción y rector, beneficiario y víctima de nuestras pasiones” (López Austin, 1980: 7) y, sobre todo, la única materialidad que se posee y que se puede ofrecer: el don por excelencia.

El cuerpo humano es materia signada constituida históricamente por prácticas, saberes, dispositivos, técnicas y tecnologías; es un organismo, pero también es un conjunto de metáforas (Turner, 1975) que se revela en tanto lenguaje, gracias a la corporización de las ideas. Es decir, dando cuerpo a un complejo sistema de pensamiento que expresa todo aquello que alberga al ser humano en su relación con la naturaleza que, ante la determinante condición de inferioridad en la que se encuentra, exagera sus posibilidades físicas para posicionarse como merecedor de la beneficencia de los dioses a partir de la construcción de códigos corporales constituyentes de un lenguaje. Este lenguaje está basado en un sistema gestual cultural, es decir, en una

⁵ Calendarización basada en Manzanilla y López Luján (2014).

serie de movimientos intencionales que expresan algo a alguien, comprendidos en determinado sector sociocultural y, además, no sólo dependen del cuerpo, sino que recurren a otros elementos para ser eficaces en el proceso de comunicación. Es importante decir que tales elementos no son meros accesorios y son fundamentales en la gestualidad, por lo que se incorporan, se vuelven parte inherente del cuerpo y forman así una sola unidad.

En la larga duración mesoamericana sobran los ejemplos. Sin embargo, quiero detenerme en uno de los más importantes: el mural del Tlalocan de Tepantitla en Teotihuacan, México. Este mural es, seguramente, uno de los ejemplos más sobresalientes de toda la pintura mural mesoamericana; en él se representa la abundancia y la prosperidad del cultivo físico y espiritual del ser humano, en otras palabras, se cultiva la cultura en toda su abundancia: el cerro de los sustentos como depósito de los saberes culturales, ríos de agua, abundantes cultivos de maíz, campesinos, especialistas de la palabra y del movimiento gestual del cuerpo.

El Tlalocan es la representación más humana de la cultura constituida por

Multitud de figurillas humanas diseñadas con unas cuantas, pero expresivas líneas, se destaca en diversos colores sobre un fondo rojo oscuro. Entre las figuras se encuentran plantas con flores y mariposas. Los habitantes de este lugar paradisíaco tienen una gran variedad de actitudes: bailan, cantan, cazan mariposas, juegan, descansan, se bañan [...] con la más extrema sencillez supo el pintor dar naturalidad a las distintas funciones de los cuerpecillos humanos y según sus actitudes y estados de ánimo (Fernández, 1961: 24).

Es tarea urgente poder presentar una lectura interpretativa de este mural a partir de una estructura narrativa que esté basada en los campos arqueológico, histórico, antropológico y artístico a fin de ofrecer un análisis detallado de esta escena narrativa como un conjunto de secuencias que refieren cómo se desarrollaban las actividades que requerían del empleo de las técnicas extracotidianas del cuerpo: danzar, cantar, jugar, rezar, calendarizar, observar, curar y sembrar. Actividades todas de prosperidad cultural.

Esta obra es fundamental en la historia del registro de los saberes del cuerpo, pues documenta y certifica la especialización de los usos del cuerpo y, en especial, la danza. Destacan tres cosas en este mural. La primera corresponde al carácter dinámico de la representación, todas las figuras sin excepción, implican un hacer y están en movimiento. La segunda es que el movimiento se infiere a partir de la representación gestual de los cuerpos en un hacer basado en un saber, condición dual básica en la conformación cultural. La tercera es que se clasifican los tipos de actividades en lo individual y en lo grupal.

Se sabe que entre los diferentes grupos étnicos que habitaron Mesoamérica, la danza fue una de las actividades fundamentales en el mantenimiento de la cultura; nos lo hacen ver las reiteradas citas de Bernardino de Sahagún (1969), Diego Durán (1967), Antonio Cabrera (2002), Diego de Landa (1986), Carlos de Tapia Zenteno (1985), Diego Muñoz Camargo (1998), Andrés Pérez de Ribas (1992), entre muchos cronistas más en las diferentes latitudes del actual México, sin embargo, no detallan en sus descripciones los usos específicos del cuerpo, tampoco definen los géneros dancístico-musicales.

Es Diego Durán quien describe con mayor detalle, en el capítulo XXI del tomo I de su *Historia*, la existencia de escuelas de danza y algunas características de la enseñanza. Su descripción permite relacionar géneros dancísticos contemporáneos con aquellos bailes y danzas referidos:

en la ciudad de México y de Tezcoco y de Tacuba [...] había casas de danza muy bien edificadas y galanas [...] para acudir a ella [...] salían los viejos por un cabo y las viejas por otro y recogían los mozos y mozas [...] y venían con ellos a aquella casa [...] salían los maestros de las escuelas de danzas y cantar y ponían sus instrumentos para tañer en medio de aquel patio.

Tomando a los maestros que tenían en medio, empezaban su baile y canto, donde el que no acertaba a hacer los contrapasos a son y compás, lo enseñaban con mucho cuidado. Los cuales bailaban hasta buen rato de la noche (Durán, 1967: 190).

Líneas adelante ofrece algunas características de estilos y géneros dancísticos que resultan por demás interesantes.

Preciábanse mucho los mozos de saber bien bailar y cantar y de ser guías en los demás en los bailes. Preciábanse de llevar los pies a son y acudir a su tiempo con el cuerpo a los meneos que ellos usan, y con la voz a su tiempo. Porque el baile de éstos no solamente se rige por el son, empero también por los altos y bajos, que el canto hace cantado y bailado juntamente [...].

Así tenían éstos diferencias en sus cantos y bailes, pues cantaban unos muy reposados y graves, los cuales bailaban y cantaban los señores [...] eran bailes y

cantos de placer, que ellos llamaban “bailes de mancebos”, en los cuales cantaban algunos cantares de amores y de requiebros.

También había otro baile, tan agudillo y deshonesto, que casi tira al baile de esta zarabanda que nuestros naturales usan, con tantos meneos y visajes y deshonestas monerías, que fácilmente se verá ser baile de mujeres deshonestas y hombres livianos. Llamábanle *cuecuechcuicatl*, que quiere decir “baile cosquilloso o de comezón”. En algunos pueblos le he visto bailar, lo cual permiten los religiosos por recrearse. Ello no es muy acertado, por ser tan deshonesto. En el cual se introducen indios vestidos como mujeres.

Otras muchas maneras de bailes y regocijos tenían estos indios [...] vistiéndose unas veces como águilas, otras como tigres, y leones, otras, como soldados, otras como guastecos, otras como cazadores, otras veces como salvajes y como monos y perros y otros mil disfraces.

El baile de que ellos más gustaban era el que con aderezos de rosas se hacía, con los cuales se coronaban y cercaban [...] Mientras bailaban, descendían unos muchachos, vestidos como pájaros, y otros, como mariposas, muy bien aderezados, de plumas ricas, verdes y azules y coloradas y amarillas. Subíanse por estos árboles y andaban de rama en rama chupando el rocío de aquellas rosas. [...]

Otro baile había de viejos, que con máscaras de viejos corcovados se bailaba, que no es poco gracioso y donoso y de mucha risa, a su modo. Había un baile y canto de truhanes, en el cual introducían un bobo, que fingía entender al revés lo que su amo le mandaba, trastocándole las palabras. Juntaban con este baile un traer un palo rollizo con los pies, con tanta destreza, que ponían admiración las pruebas y vueltas que con él hacían.

También usaban bailar alrededor de un volador alto, vistiéndose como pájaros y, otras veces, como monas. Volaban de lo alto de él, dejándose venir por unas cuerdas que en la punta de este palo estaban arrolladas, desliándose poco a poco por un bastidor que tiene arriba, quedándose sentados en el bastidor, y otros, en la punta, sentados en un mortero grande de palo que anda a la redonda, donde están las cuatro sogas asidas al bastidor, el cual anda a la redonda, mientras los cuatro vienen bajando, haciendo allí sentados pruebas de mucha osadía y sutileza, sin desvanecerseles la cabeza y muchas veces tocando una trompeta. Otras veces hacían éstos unos bailes en los cuales se embijaban de negro; otras veces, de blanco; otras, de verde, emplumándose la cabeza y los pies, llevando entre medias algunas mujeres, fingiéndose ellos y ellas borrachos, llevando en las manos cantaritos y tazas, como que iban bebiendo [...].

Todo lo que hemos contado ha sido de los mozos, cómo desprendían mil géneros de bailes y regocijos. Agora digamos el ordinario baile que los caballeros y soldados hacían [...].

Estos caballeros que ellos llamaban *tequihuaque*, se iban allí y, aderezados lo mejor que podían, bailaban con mucho concierto. A los cuales, como a hombres valerosos y estimados, les permitían tener mancebas y burlas con mujeres y resquebrarse públicamente [...] Estos, en viendo que alguna de aquellas cantoneras los miraba en particular, con alguna curiosidad, la llamaban y, tomábanla de la mano, bailaban con ella en aquella danza y así acontecía andar toda la tarde con aquella mujer que allí sacaba bailando de la mano (Durán, 1967: 192-195).

Bajo el genérico “areíto” se agruparon las diferentes expresiones dancísticas y musicales e incluso fue una palabra que se utilizó para hacer referencia a la fiesta, lo que impidió conocer las particularidades no sólo de las formas de interpretación, sino también de la diferenciación de los contextos de interpretación y con ello el carácter de las danzas. Es muy probable que Gonzalo Fernández de Oviedo haya introducido, en los demás cronistas, la voz taína de areíto durante su paso por el Caribe, específicamente en la actual isla de Cuba:

Digo que el areito es de esta manera: cuando quieren haber placer y cantar, júntase mucha compañía de hombres y mujeres, y tómanse de las manos mezclados, y guía uno, y dícenle que sea él el tequina, *id est*, el maestro; y este que ha de guiar, ahora sea hombre, ahora sea mujer, da ciertos pasos adelante y ciertos atrás, a manera propia de contrapás [...] y dice cantando en voz baja o algo moderada lo que se le antoja, y concierta la medida de lo que dice con los pasos que anda dando [...] Esta manera de baile cantando, según es dicho, parece mucho a las formas de los cantares que usan los labradores y gentes de pueblos (Fernández de Oviedo, 1950: 132-133).

Francisco Hernández en sus *Antigüedades de la Nueva España*, menciona: “[a]costumbraban unas maneras de bailar dignas de verse, llamadas por los mexicanos nitoteliztli pero arreitos por los haitianos. A pesar de que a veces concurrían tres mil a veces cuatro mil o más hombres, todos canta-

ban el mismo canto con la misma voz y con la misma danza y compás del cuerpo y de cada una de sus partes” (Hernández, 1945: 94).⁶

Para Sahagún y otros cronistas, como Motolinía, Tezozomoc y Durán, por ejemplo, existieron tres vocablos para referirse a las actividades de bailar o bailar: *macehualiztli*, *mitoteliztli* y también su contracción *mitote*. En las citas es difícil comprender secuencias de movimiento, así como inferir características específicas, cuando mucho nos ofrecen algunas generalidades sobre el uso del cuerpo y el contexto festivo al que se hace alusión. Algo que llama la atención es que en las citas de los cronistas de la Nueva España destaca que el complejo danza-música-dramaturgia ha constituido históricamente un único lenguaje⁷ que no debe fracturarse para poder comprender mejor el hecho, además de ser el lenguaje prístino de y hacia lo sagrado.

Como parte medular del registro del complejo danza-música-dramaturgia en la tradición mesoamericana, contamos con un importante acervo documental que testimonia parte de la historia de los grupos étnicos en este territorio: los códices. Algunos de ellos están elaborados bajo un sistema de escritura pictográfico, esto es, que un signo dibujado representa un concepto.

⁶ En la edición preparada por Joaquín García Pimentel de *Antigüedades de la Nueva España* (1945) destaca una interesante lista de nombres de bailes y cantos que obtiene con la comparación de las crónicas de Francisco Hernández y Bernardino de Sahagún, el *Códice Matritense* y *Cantares mexicanos*.

⁷ Existen por fortuna, muchos estudios que han hecho de la danza, la música, el canto y el teatro una unidad que no puede ser comprendida fracturando el hecho. Por ejemplo, Samuel Martí (1961), Arturo Warman (1972), Tonatiuh Gutiérrez y Electra Mompradé (1981), Thomas Stanford (1984), Carlo Bonfiglioli (1995), Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli (1996), Jesús Jáuregui (1997), Martha Toriz Proenza (2002), Agnieszka Brylak (2015) y Miguel Sabido (2017).

Los códices son los pocos ejemplos de los manuscritos que quedaron hechos antes de la llegada de los españoles. Otros combinaron este sistema de escritura con el alfabeto latino, introducido por los europeos a fin de poder glosar los dibujos y las imágenes de los códices ya existentes y los producidos entre los siglos XVI y XVIII. Este fenómeno constituyó una revolución cultural, pues permitió facturar códices que mezclaron la pictografía de tradición étnica mesoamericana con la escritura alfabética en latín, castellano e incluso en lenguas nativas.

Entre las principales fuentes para consultar escenas dancísticas, los códices *Florentino*, *Borgia*, *Borbónico*, *Vaticano*, *Fernández Leal*, *Azcatitlan*, *Ramírez*, *Tovar*, *Durán*, *Dresde*, por mencionar algunos en los que quedaron asentados registros de algunas de las múltiples formas de interpretar las danzas.

Durante la época colonial es prácticamente imposible hacer un seguimiento del registro de los saberes dancísticos en comunidades étnicas, pues no se escribió noticia alguna, más allá de breves, casi nulas descripciones en crónicas, libros de viajeros y denuncias ante el tribunal del Santo Oficio. Además, en el proceso de transformación de la cultura indígena, particularmente la danza fue una actividad constantemente vigilada y trastocada (Quezada, 1975; 1979; 1980). Se adaptaron nuevos géneros y nuevas maneras de ofrecer el cuerpo mediante la danza que reconfiguraron el sistema de pensamiento de los sobrevivientes grupos étnicos en los que el encubrimiento fue una pieza fundamental en las nuevas formas culturales. Basta recordar que fray Martín de León (1611) ofrece una lista de únicamente diez fiestas (de cuarenta) que podían ser observadas por los miembros de los grupos étnicos

de Nueva España, razón que antoja pensar en el porqué del prevaleciente carácter nocturno de las fiestas patronales en muchas comunidades del *México profundo*. Narra Diego López de Cogolludo respecto a las representaciones mayas:

Son graciosos en sus motes y chistes que dicen a sus mayores y jueces, si son rigurosos, ambiciosos, avarientos, representando los sucesos que con ellos les pasan [...] Pero quien los hubiere de entender necesita ser gran lengua y estar muy atento. Son más peligrosas éstas cuando se hacen de noche en sus casas porque sabe Dios lo que allí pasa, y por lo menos muchas paran en borracheras. Lllaman a estos farsantes *Balzam*, y por metáfora con este nombre al que es decididor y chocarrero, y remedan en sus representaciones a los pájaros (López de Cogolludo, 1957: 187).

Los frailes conquistadores españoles adaptaron, en territorio mesoamericano, formas teatrales de tradición europea a las que incorporaron danzas y músicas de tradición nativa. El resultado: complejas piezas de intervención cultural comúnmente conocidas como teatro de evangelización, debido a que el principal objetivo fue convertir a los nativos al pensamiento cristiano católico.⁸ Por fortuna se cuenta con un buen número de argumentos sobre este tipo de puestas en escena.

⁸ Sobre este tema, véanse Horcasitas (1974) y Sabido (2017).

Durante los años de colonia española y del México independiente surgió un considerable auge de géneros dancísticos musicales, lamentablemente poco se dedicó al registro de las manifestaciones dentro de comunidades étnicas. En el mejor de los casos, se describieron características menores de géneros recién creados y ubicados como sonecitos del país (Ramos Smith, 1979), o sobre las adaptaciones de géneros provenientes sobre todo de Europa para hacerse nacionales, o de aquellas nuevas músicas y forma de bailarlas que referían a oficios específicos.

Probablemente, para el caso del México independiente, el caso más notable, aunque no para el registro de expresiones dancísticas étnicas, sea *Colección de bailes de sala y método para aprenderlos sin auxilio de maestro* (1862) del maestro Domingo Ibarra, donde describe y especifica las reglas de ejecución de las secuencias de los bailes más populares de la época en los salones de la clase hegemónica. Es muy significativo que este “manual” explique con detalle géneros dancísticos musicales como las cuadrillas francesas, los lanceros, las mazurcas de tertulia, cuadrillas cracovianas, y hasta cuadrillas de guerra; géneros que, con el paso del tiempo, terminaron siendo parte de los saberes dancísticos de la cultura popular y que ahora, constituyen una importante fuente de información histórica. Cabe agregar que el “manual” del maestro Ibarra cuenta también con láminas que ilustran algunos estilos en la forma de bailar, así como partituras musicales de los géneros presentados.

El registro y los estudios folk: análisis de géneros y estilos

No es sino hasta la primera mitad del siglo xx, por influencia de la intelectualidad romántica europea de la segunda mitad del siglo xix que, en México, las investigaciones folklóricas alcanzan un importante estatuto, no sólo en las ciencias sociales, sino también en la conformación de los proyectos nacionalistas del país. En este punto vale la pena rastrear brevemente su génesis.⁹

Presumiblemente, el concepto “folklore” es introducido en el ámbito académico por el arqueólogo inglés William John Thoms en una carta enviada a la revista *The Athenaeum* (1846) para hacer referencia a la recolección

⁹ Existen numerosos ejemplos de registros dancísticos, tantos que se me escapa de las manos poder hacer una mención de todos, pues no sólo no es el tema central de esta investigación, sino que requeriría de una investigación completa rastrear todas las producciones y esfuerzos federales, estatales y municipales. Por mencionar sólo algunos títulos: *Pasos y coreografías de las danzas de los indígenas mayos* (1950); México. *Leyendas, costumbres, trajes y danzas* (1970); *Los huicholes a través de sus danzas* (1974); *Trajes y danzas de México* (1984); *El teatro de evangelización en Chilapa, Guerrero* (1989); *El sabio de la fiesta* (1998); *Cuerpos de maíz: danzas agrícolas de la Huasteca* (2000); *Los doce pares de Francia. Historia para teatro campesino en tres noches* (1994); *Moros y cristianos. Una batalla cósmica* (2001); *Danza de indios de Mesillas: una danza de conquista en Tepezalá, Aguascalientes* (2002); *Cinco décadas de investigación sobre música y danza indígena* (2002); *Mitote y universo cora* (2002); *El ritual de la lluvia en la tierra de los hombres tigre* (2003); *Danza tu palabra. La danza de los concheros* (2005); *Entre los hombres y las deidades. Las danzas del Totonacapan* (2005); *Danzas y bailes tradicionales del estado de Guerrero* (2005); *Danzas y Andanzas* (2 tomos, 1997, 2007); *Contactando con la divinidad. La ancestral danza de los Paixtles en el Occidente de México* (2009); *La danza de la culebra de Tlaxcala* (2009); *Las danzas del padre sol: ritualidad y proceso narrativos en un pueblo del occidente mexicano* (2010); *El chivo encantado* (2011); *Indios broncos del Noroeste de Guanajuato* (2012); *La danza del volador entre los indios de México y América central* (2016); *Ángeles que bailan. La danza de Migueles de Nanacatlán, Puebla* (2017); *Mitos, formas y significados de la danza de los negritos de Zapotitlán de Méndez, Puebla* (2017); *Vocabulario relativo a las danzas totonacas* (2018); *Tecuanes, tlacoleros, lobitos y tlaminques* (2018).

y publicación de antigüedades y literaturas populares. Con el concepto de folklor expresó su interés por conocer y difundir el saber del pueblo, pero también abrió la brecha para pensar en qué tipo de saberes eran parte de ese “espíritu del pueblo” y quiénes constituían tal pueblo.

No sobra decir que este concepto, fuertemente influenciado por el movimiento literario romántico alemán de finales del siglo XVIII *Sturm und Drang*, tormenta e ímpetu, buscó definir que los saberes constituían la expresión del espíritu de un pueblo. Por ello, los saberes, en tanto lenguajes, eran manifestación colectiva de la historia, la religión, las costumbres, el derecho y las instituciones de los pueblos, al menos desde sus bases étnicas.

Años después de esta propuesta conceptual, se fundó en Londres en 1878, The Folklore Society, la primera agrupación de estudiosos de los lenguajes populares: música tradicional, literaturas, danza, teatro, arte plástica, costumbres y creencias. Se caracterizó por reunir un equipo de especialistas por campos disciplinarios, asegurando y con ello la sistematización de los materiales obtenidos en comunidad.

Rápidamente se replicaron las sociedades folklóricas por el territorio europeo y con ello se ampliaron los campos disciplinares de lo folklórico. Esto también permitió que la recopilación del material fuera más extensa y que se establecieran sólidas metodologías no sólo en la obtención de los materiales empíricos con el trabajo de campo, sino con respecto al tratamiento, síntesis y análisis de información para elaborar sus informes de publicación. Estas características permitieron que, para la primera veintena del siglo XX, el folklor se consolidara como una disciplina científica muy cercana a la

antropología y que en América proliferara sobremanera, precisamente por la cantidad de grupos étnicos que poblaban el continente.

El folklore fue un campo disciplinar que enfrentó dos horizontes de conocimientos. Por un lado, el saber del pueblo, lo vernáculo, aquello que se produce dentro de una comunidad de preferencia étnica; por el otro, el saber de los especialistas, el saber académico o científico que abreva del saber del pueblo. El conocimiento folklórico comenzó a llamarse tradicional porque se le consignaron los siguientes atributos:

- Los saberes constituyen la esfera no escrita de la historia de un pueblo.
- Son saberes vigentes y actuales que viven como supervivencias culturales de los pueblos ancestros.
- Son saberes que han perdurado en la memoria de los pueblos y transmitidos generacionalmente por la vía de la tradición oral.
- La autoría se ha perdido en el tiempo y ha sido asimilada por el pueblo en general.
- Se localizan geográficamente porque pertenecen a un área cultural.
- Son saberes meramente colectivos, la individualidad no existe, es decir, son creaciones despersonalizadas.
- Son conocimientos no institucionalizados, es decir, no están mediados por alguna autoridad civil o religiosa y, por lo tanto, no se enseñan en la escuela o en las doctrinas religiosas.

Cabe aclarar que el estudio del folklore trajo fuertes implicaciones políticas que no pueden dejar de mencionarse; desde sus comienzos se diferenciaron las posiciones de quienes investigaban con quienes eran investigados. Apunta Alfredo Poviña:

El Folklore proclama desde su mismo nombre que el objeto circunscripto de su estudio es el pueblo, entendiendo por éste, un sector integrante de otro conjunto social más amplio, que sería la sociedad contemporánea dentro de la cual actúan también otros núcleos que se diferencian de aquél por su posición social, el tipo de educación, su ideal de cultura, los modos y medios de transmisión de esa cultura y hasta por su distribución geográfica (Poviña, 1944: 21).

Esta clara distinción de grupos sociales trajo consigo una caracterización negativa, en términos peyorativos, de lo folklórico, pues eran hechos propios de los pueblos sin escritura y por lo tanto en un nivel de desarrollo inferior con relación a la cultura dominante. Con esto se estableció que lo popular no era parte de una cultura superior y por ello era sujeto de cuidado, estudio, protección, rescate y desarrollo. Estos argumentos legitimaron y justificaron el estudio de los lenguajes folklóricos en años posteriores.

En México sucedieron cuatro hechos significativos que perfilaron el futuro de las investigaciones folklóricas, al menos para el tema central de este estudio. El primero, la publicación en 1937¹⁰ del álbum *Danzas de México*,

¹⁰ En este mismo año, 1937, Curt Sachs publicó *Historia universal de la danza*, libro en el que pone énfasis en el carácter universal de la danza, planteándola como una actividad dialógica y comunicativa afín a todos los grupos humanos. Sachs propone algunas nociones que son fundamentales y permanecen vigentes en el estudio de las

del guatemalteco Carlos Mérida.¹¹ El segundo, la fundación de la Sociedad Folklórica de México en 1938, presidida por Vicente Teódulo Mendoza y Virginia Rodríguez Rivera. El tercero, en 1940, con la publicación de *Ritmos indígenas de México* de Nellie y Gloria Campobello y, finalmente, el cuarto, las destacadas aportaciones que hicieron los hermanos Covarrubias, haciendo converger la danza y la música tradicional con las ciencias sociales y la pintura.

Los álbumes *Carnival in Mexico* (1940), *Mexican Costume* (1941) y *Trajes regionales mexicanos* (1945) son una prolija producción que Mérida desarrolló en una importante época de la historia de México en la que junto con Diego Rivera y Gerardo Murillo inician un proyecto de revalorización de las artes, oficios e industrias populares mexicanas que, indudablemente, influyó en el

danzas: 1) el registro y análisis de los fenómenos dancísticos en comunidades étnicas; 2) acentúa la importancia del trabajo de campo y se manifiesta en contra de los reportes de segunda mano, como algunos folkloristas y antropólogos habían ido trabajando; 3) análisis de la danza basado en la relación entre movimientos corporales y la música; 4) el establecimiento de tipologías: formas, trazos y música. El análisis propuesto por Sachs estaba íntimamente relacionado con la identidad de los pueblos y ello, a su vez, reflejaba el interés del Estado por la cultura nacional.

¹¹ Sobresale que Carlos Mérida fue, en 1932, el primer director de la Escuela de Danza en México, razón que lo hizo estar en franca cercanía con artistas e intelectuales durante una importante época de producción artística nacionalista, que se caracterizó por tomar como motivos los saberes, las costumbres, las formas de vestir e incluso el pensamiento de las comunidades indígenas del país para reconfigurarlos en discursos artísticos revolucionarios y contestatarios. Entre los artistas que destacan, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, José Rolón, Candelario Huízar, Blas Galindo, José Pablo Moncayo, Gloria Contreras, Guillermina Bravo, Lourdes Campos, Sergio Franco, Miguel Covarrubias, Rufino Tamayo, José Revueltas, entre muchos más, que encontraron en la llamada cultura popular un buen pretexto para desarrollar sus producciones artísticas para posicionarse frente a las clases hegemónicas.

trabajo de artistas plásticos y científicos sociales, delineando el pensamiento y el posicionamiento social respecto a la relación entre las clases subalternas y las clases hegemónicas.

Quiero destacar dos aspectos en la producción de estos álbumes. En primer lugar, la importancia que tuvo el trabajo de observación directa en comunidad del hecho dancístico; Mérida no fue ajeno a los planteamientos antropológicos de la época y encontró en el trabajo etnográfico un recurso significativo para el desarrollo de su trabajo. También, ya influenciado por su paso como director en la Escuela de Danza en México, tuvo un acercamiento mayor a un tema que le interesó desde su juventud guatemalteca: el pensamiento de los grupos étnicos y sus formas de representación. En segundo lugar, destaco el carácter testimonial de su obra plástica. Mérida no sólo se ocupó de pintar lo observado en las comunidades, sino que, a sabiendas de que las tradiciones se modifican e incluso se pierden en el tiempo, se encargó de reproducir un número considerable del tiraje de sus álbumes sobre las danzas y los trajes indígenas de México y Guatemala, quizá preocupado por dejar un importante registro sobre estos saberes populares.

En 1938, después de una larga trayectoria de investigaciones sobre música mexicana, Vicente T. Mendoza funda,¹² junto con Virginia Rodríguez Rivera, la Sociedad Mexicana de Folklore, que comenzó siendo una filial de la Sociedad Mexicana de Antropología, pero poco tiempo después se indepen-

¹² Sobre la vida de Vicente T. Mendoza, véanse los trabajos de Gabriel Moedano Navarro (1971) y Jesús Márquez Carrillo (2017).

dizó cambiando su nombre a Sociedad Folklórica de México. Hay que hacer notar que la labor investigativa de esta sociedad se caracterizó por ser abundante, no sólo se circunscribió a la investigación lírica musical, sino que atendió diversos campos de los saberes de las comunidades étnicas, tal como puede verse en los índices de los *Anuarios*. Es importante recordar que esta Sociedad, además de presentar los resultados de materiales obtenidos con la etnografía, presentaba rigurosas investigaciones sistematizadas e interpretadas bajo algún modelo teórico que abrieron un importante campo para investigaciones posteriores. Con el objetivo de dar mayor y mejor sistematización a las investigaciones folklóricas, la Sociedad gestionó una invitación al reconocido folklorista norteamericano Ralph Steele Boggs, para dictar cursos sobre folklore en la Escuela Nacional de Antropología e Historia y en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Es de subrayar la labor del profesor Mendoza, pues ávido por los conocimientos locales, se desempeñó no sólo como un importante investigador de las músicas tradicionales, sino que también incursionó en el análisis dancístico en su trabajo sobre la *Xochipitzahua* (1942) y en su valioso artículo “Significado de la leyenda coreográfica de El Venado” (1948). También resulta de gran importancia el emblemático trabajo, junto con Justino Fernández, *Danza de los concheros en San Miguel de Allende* (1941), en el que incluyen diagramas del uso del espacio, la descripción de algunas secuencias de movimiento y la notación musical.

La Sociedad Folklórica de México se destacó por tener una importante cantidad de documentos y materiales obtenidos con el profundo trabajo de

campo de sus investigadores, también por presentar novedosas investigaciones sistematizadas que ofrecían interpretaciones sociales sobre los hechos culturales. Resta subrayar que el trabajo de la Sociedad no excluyó esfera del saber tradicional alguna, pues encontramos trabajos sobre música, lírica, tradición oral, poesía, leyendas, mitos, costumbres, danzas y teatros dentro de los grupos étnicos del país. Todos estos trabajos son referentes obligados para las nuevas generaciones de investigadores interesados en los saberes tradicionales.

En 1940 se publica *Ritmos indígenas de México* de las hermanas Campobello, quienes señalan que el

principal objetivo de este libro es señalar los ritmos indígenas mexicanos como el material básico de las danzas que nos son propias: ofrecemos aquí las líneas elementales, el principio y raíz de nuestras futuras disciplinas coreográficas; presentamos de un modo orgánico y técnico, y perfectamente depurados en una escrupulosa investigación, los materiales de que se puede disponer para la creación de un nuevo valor coreográfico. Pero también nos hemos propuesto recoger, rescatándolo a la acción eliminadora del olvido, el cuadro de los ritmos mexicanos, y hemos querido enseñar a ver nuestra danza de modo que precise en qué elementos de ella hay que fijar la atención (Campobello, 1940: 7).

Esta publicación marca un antes y un después respecto a las investigaciones folkloristas sobre danza. Las hermanas Campobello lanzan una feroz crítica contra cierto tipo de folkloristas a quienes califican de anquilosados y obsoletos en sus formas de interpretar los hechos dancísticos

y proponen que el hecho dancístico debe estudiarse en los contextos de interpretación de las danzas, es decir, dentro de los grupos étnicos en sus contextos festivos.

Este trabajo propone una revalorización de las danzas tradicionales, a partir del estudio profundo en la dimensión histórica de las secuencias de movimiento (a las que denominan pasos) y sus correspondientes entre los grupos prehispánicos. También plantean el tema de la regionalización, que bien podría ser un argumento para hablar de géneros dancísticos y sobresale el hecho de cómo prestan atención al tema de la diferencia de estilos. Mencionan que hay “una manera local de moverse, de andar, de gesticular” (Campobello, 1940: 12), lo que invita a ser más atentos en la observación detallada y minuciosa de las maneras de mover el cuerpo para poder entender la forma precisa de hacerlo.

Hay que reconocer que las ideas de Nellie y Gloria Campobello son tan revolucionarias como peyorativas (al fin hijas de su tiempo): “podría decirse que los indios hablan más claramente con el cuerpo que con la lengua” (Campobello, 1940: 12). Más allá de lo desafortunado de su comentario, quiero resaltar las pistas metodológicas que ofrecen las autoras para el estudio de las danzas tradicionales a lo largo de su obra:

1. Con la regionalización estaba implícito el tema de los géneros dancísticos, es decir, el conjunto de características corporales específicas para interpretar determinado baile y diferenciarlo de otros.

2. Para analizar las características, las autoras proponen un ejercicio de profunda y directa observación del hecho dancístico. Pero con la misma importancia, la observación atenta y precisa de los movimientos naturales, de las técnicas del cuerpo, esto para analizar las proporciones y catalogar sus recursos.
3. La observación y el análisis de los movimientos tanto del hecho dancístico como de las técnicas del cuerpo, la clasificación de los gestos para la comprensión del “lenguaje sagrado” de las danzas étnicas y la representación postural, abren un resquicio para pensar en el concepto de estilo como un importante aporte de las hermanas Campobello.
4. Otro aspecto a destacar es la profundidad histórica que las autoras dan a su estudio, pues buscan en las culturas prehispánicas, representaciones de posturas que les permitan compararlas con los tipos de movimientos de las culturas étnicas contemporáneas. Así justifican que el estilo, también es respuesta a condiciones históricas, es decir, pertenecientes a una herencia de larga duración.
5. Probablemente, uno de los aportes más significativos de esta obra es el sistema de notación dancística: se representan las posturas, los gestos, el compás y el *tempo* musical. Incluso pueden leerse transiciones de movimiento que permiten medianamente inferir frases de movimiento características de cada género. De manera somera, también ofrecen los diseños del vestuario con los que cada género dancístico se interpreta.

La apuesta de las hermanas Campobello es capitalizar toda la información para leer el cuerpo e interpretar por medio de él y sus lenguajes aquello que, a simple vista, está velado. En otras palabras, *Ritmos indígenas de México* inaugura el estudio de la danza, por cuanto sitúa al cuerpo en primer lugar del análisis. Es una obra innovadora por su recurrencia a sistemas de notación que serán el fundamento de los estudios de años posteriores.

Finalmente, en 1946 se publica bajo el sello A. A. Knopf, *Mexico South: The Isthmus of Tehuantepec* de Miguel Covarrubias;¹³ en 1954, *The Eagle, the Jaguar and the Serpent: Indian Art of the Americas: North America, Alaska, Canada, the United States* y en 1957, *Indian Art of Mexico and Central America*, trilogía que representan considerables aportaciones en el campo de la antropología, etnografía y el folklore mexicano, pues en ellos, el Chamaco Covarrubias no sólo describe algunas tradiciones importantes de los diferentes grupos étnicos (incluso prehispánicos), sino que también presenta maravillosos ensayos fotográficos, bosquejos, caricaturas e ilustraciones que muestran

¹³ Miguel Covarrubias es sin duda, uno de los más revolucionarios personajes de la historia de México. Desde la antropología, la arqueología, la etnografía, la danza, la música, la plástica, el teatro, el diseño de vestuarios y escenografías, la fotografía y las letras, logró importantes aportaciones teórico-artísticas que permitieron redireccionar el rumbo de las artes y las ciencias sociales más allá incluso de las fronteras nacionales. Una de sus grandes contribuciones al arte antropológico mexicano, es el mural *Geografía de Arte Popular Mexicano*, que hoy día puede admirarse en el Museo de Arte Popular de la Ciudad de México, un mapa sobre la diversidad étnica y cultural del país. Fue director de la Escuela de Danza del INBA, espacio donde conoció a los máximos representantes de la danza moderna mexicana, con quienes trabajó en el diseño de escenografías y vestuarios para coreografías que hoy ya son referente obligado como *Huapango*, *Movimiento perpetuo* y *Cuatro soles*, por mencionar algunas.

parte de las expresiones culturales de los pueblos: danza, música, instrumentos musicales, arquitectura, pintura, y vestimenta, por ejemplo.

Por su parte, Luis Covarrubias, hermano de Miguel, arqueólogo, viajero, etnógrafo y también pintor, legó un importantísimo trabajo sobre los saberes tradicionales en comunidades étnicas: *Trajes indígenas mexicanos* (1964) y *Danzas indígenas de México* (1965). En el primero, a partir de un mapa de la república mexicana, se despliegan 14 láminas de diferentes trajes o vestimentas características mexicanas. En cada lámina hay una breve descripción de los elementos que la componen, así como la especificación del lugar de procedencia. Destaca una introducción en la que el autor reflexiona sobre la importancia de la indumentaria mexicana. Para el caso del segundo texto, presenta 32 láminas con danzas que hoy son de las más representativas del país. También Covarrubias hace una breve introducción sobre esta importante actividad dentro de los grupos étnicos, así como una somera descripción de las danzas que ilustró.

El análisis dancístico desde lo lingüístico-semiótico

Años después surge en Estados Unidos una de las escuelas de pensamiento de mayor trascendencia en el estudio de las danzas, su representante: Gertrude Prokosch Kurath, importante figura en la investigación de las danzas dentro de grupos étnicos en Estados Unidos y México. Asegura que la coreología es la ciencia folklórica de la danza (1959), planteamiento medular para el nacimiento de la antropología de la danza. Esta autora dedica su vida inves-

tigativa a la clasificación de las danzas según sus patrones de movimiento. Sus principales motivos de investigación fueron las danzas prehispánicas y las danzas contemporáneas de los grupos étnicos de México y su metodología se caracterizó por recurrir a la notación coreográfica desde bases labanianas con un profundo estudio tanto histórico como de contexto. Entre sus principales investigaciones, se pueden encontrar artículos sobre la danza de concheros (1946), las morismas (1949) y los matlachines (1949). Entre sus trabajos, hay que mencionar dos investigaciones importantes en colaboración. La primera con Samuel Martí, *Dances of the Anahuac. The Choreography and Music of Pre-Cortesian Dances* (1964) y la segunda con Antonio García, *Music and Dance of the Tewa Pueblos* (1970).

La influencia coreológica pronto encontró seguidoras que no sólo tenían educación antropológica, sino que también tenían en común una sólida formación dancística y es probable que esto las llevara a proponer planteamientos teóricos centrados en el lenguaje dancístico como evidencia empírica para tales reflexiones. Este aspecto es importante porque años después va a permitir la concreción de la escuela etnodancística en México, que llevará a concebir la danza desde una estructura narrativa, hecho que se concretaría alrededor de 25 años después.

Es importante mencionar, a vuelo de pájaro, que una de las principales apuestas de la antropología de la danza fue, y ha sido, proponer una metodología de análisis dancístico desde un modelo lingüístico. Se reformulan algunos conceptos de génesis lingüística para adaptarlos al análisis de movimiento dancístico, tales como kinema, morfokinema, estructura profunda, cadena

sintagmática y cadena paradigmática, frases, entre otros, que son conceptos constituyentes de esta propuesta teórico-metodológica, pues, al ser lenguajes, los niveles de análisis dancístico son comparables con los niveles de análisis lingüístico (Peterson Royce, 1974).

Entre las seguidoras, puede mencionarse a Anya Peterson Royce, Adrienne Kaeppler, Drid Williams y Allegra Fuller Snyder, quienes desde sus respectivos trabajos de campo analizaron las formas de movimiento con relación a su función y su interrelación con otros campos de la vida social. Analizaron la estructura y la estética como un complejo sistema de comunicación desde marcos semiológicos, para poder ofrecer una lectura que superara lo folklorista y ubicara los lenguajes del cuerpo como el principal discurso académico que posicionara sus investigaciones.

La sistematización de los registros dancísticos

En estos mismos años, en México surgen importantes investigaciones sobre danzas tradicionales. Una de ellas, *Lo efímero y eterno del arte popular mexicano* (1971), obra en dos tomos coordinada por Arturo Warman e Irene Vázquez Valle en la que se presentan trabajos monográficos sobre las danzas de *acatlaxquis*, *kalalá*, negritos, matachines, palma, santiagueros, tocotines, voladores, tecuanes, tlacololeros, venado y pascola y viejitos, en estos trabajos, sin ser el interés central de ellos, pueden apreciarse algunos acercamientos a sistemas de notación dancística.

También *La danza de moros y cristianos* (1972) de Arturo Warman es una obra representativa; en ella expone, desde un riguroso carácter histórico y etnográfico, la historia de esta danza-teatro desde su conformación española hasta su distribución por el territorio nacional.

En este mismo año, durante el gobierno de Luis Echeverría Álvarez, se crea el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (Fonadan). Sin lugar a duda, el Fonadan representó, y sigue representando, la máxima institución dedicada al estudio de los lenguajes dancísticos y musicales de los grupos étnicos mexicanos.

Su conformación reunió un equipo sólido de especialistas de diferentes campos de conocimiento: coreógrafos, antropólogos, músicos, etnomusicólogos, profesores de danza de la Academia de la Danza Mexicana del Instituto Nacional de Bellas Artes, fotógrafos, dibujantes, cineastas, ingenieros de audio, así como un importante equipo técnico encargado del diseño, producción y publicación de libros, catálogos, folletos, discos LP y casetes musicales.

Entre sus tareas, destacan: 1) los registros y difusión de las danzas tradicionales mexicanas a través de la publicación de sus materiales; 2) acercar el hecho dancístico de la comunidad a la urbe, gracias al programa que consistió en llevar semanalmente a la explanada del Museo Nacional de Antropología danzas de diferentes regiones geográficas culturales de México; y 3) la revalorización de los saberes tradicionales por medio del reconocimiento de la diversidad cultural.

La agenda de trabajo del Fonadan se caracterizó por desarrollar una empresa sistematizada que iniciaba antes del desarrollo etnográfico en comunidad, ya

que el equipo que saldría a campo se preparaba no sólo con el equipo indicado para el levantamiento de información concerniente a la danza, sino que para un mejor aprovechamiento del trabajo de campo también se llevaban cédulas de información general y cédulas con los datos personales de cada danzante, para así capitalizar de mejor manera los resultados del trabajo de campo.¹⁴

Son muy importantes las aportaciones que el Fonadan hizo al estudio de las danzas tradicionales y constituye un referente obligado para aquellos interesados en la investigación de dicha actividad. Entre las contribuciones más importantes, habiendo revisado parte de su vasta obra, encuentro las siguientes:

- La medular importancia del trabajo de campo en la investigación no sólo dancística, sino también antropológica.
- Una clasificación de las danzas por estructura, origen y carácter.
- El establecimiento de un interesante calendario de fiestas tradicionales en comunidades étnicas.
- Una regionalización de los géneros dancísticos musicales, según sus principales características.
- Un avanzado sistema de registro dancístico que incluía los siguientes aspectos:
 - Descripción de secuencias dancísticas con un vocabulario técnico.

¹⁴ Para consultar cédulas, fichas y una síntesis del trabajo sistematizado del Fonadan, véase Obregón Andrade (s. f.)

- La notación de los trazos espaciales (coreografía) con una propuesta que conjugaba elementos de notación Laban con una propuesta desarrollada por Josefina Lavalle, directora general del Fonadan.
- La grabación de la música, la transcripción a partituras y el análisis estructural.
- Hay que subrayar el carácter didáctico de las investigaciones, pues en un buen número de sus publicaciones se articula un diálogo entre las frases musicales, la descripción de secuencias y el tipo de trazo espacial a ejecutar con la finalidad de que los lectores interesados pudieran hacer el montaje de la danza en cuestión.
- El registro del vestuario, la parafernalia y los accesorios no se limitó únicamente a fotografías, también se presentaban dibujos tipo figurines de los danzantes, los personajes principales, los músicos y parte de las locaciones en donde se interpretaban las danzas.

La producción del Fonadan cuenta con al menos 16 producciones discográficas, 74 libros, más de cien folletos y más de 50 monografías dancísticas¹⁵ con danzas de todo el territorio nacional, incluso hay también cursos de notación, folklore y metodología e interpretación de programas.

¹⁵ Para consultar el material producido por el Fonadan, véase la página del Centro de Información y Documentación (CID) Alberto Beltrán de la Dirección General de Culturas Populares, disponible en <<http://cidalbertobeltran.cultura.gob.mx/library/index.php?title=Special%3AGSMSearchPage&process=&lang=es&titulo=&autor=FONADAN&subheadings=&keywords=&material=&ubicacion=&idioma=&sortBy=sorttitle>>

Es imposible nombrar a todos los colaboradores del Fonadan, pues no hay dónde consultar todo el organigrama del personal, sin embargo, sirva este pase de lista como un reconocimiento a la ardua labor de todo el equipo. Con la dirección general de Josefina Lavalle, trabajaron Mercedes Olivera Bustamante, Roberto Williams García, Luis Felipe Obregón, Marcelo Torreblanca Espinoza, Evelia Beristáin Márquez, Xóchitl Medina Ortiz, Mario Kuri Aldana, Felipe Ramírez Gil, Leonardo Sevilla Villalobos, José Guerrero, Tonatiuh Gutiérrez, Electra Mompradé, Antonio Miranda Hita, entre muchos más a quienes se reconoce también en estas líneas.

Fonadan es una institución que indudablemente dejó sembrada la semilla de la investigación de las danzas tradicionales en México desde diferentes tipos de formato: libros, folletos, discos, casetes y videos; soportes que fueron replicados en otras instituciones para la generación de material audiovisual de difusión de las danzas, ceremonias y fiestas tradicionales de México. Y no debo dejar de mencionar que este Fondo tuvo hasta 1985. año de su cierre, un importante posicionamiento político respecto a las danzas tradicionales, pues ya en los últimos años de su existencia desarrolló un anteproyecto de ley para la protección de los derechos de autor en materia de danza y música tradicionales, con el que procuraban una defensa de estos saberes tradicionales amenazados por la apropiación hegemónica.

Finalmente resta hablar de cuatro importantes trabajos.¹⁶ El primero, *Danzas Folkloricas de México*, publicado en 1976 por la Dirección General de Educación Fundamental, la Subsecretaría de Cultura Popular y Educación Extraescolar de la Secretaría de Educación Pública. Este material, realizado por Zacarías Segura Salinas en colaboración con Hilda Rodríguez Peña, Cristóbal Rivera Villanueva, Luis Soto Granados, entre otros, presenta el registro de 33 danzas tradicionales.

El aspecto que más llama la atención de este material es que propone un método de escritura de pasos o secuencias denominado “alfabeto de pasos”, con el cual “es muy sencillo registrar bailes y danzas, ya que para interpretarlo no es necesario saber leer [...] música en el estricto sentido de la palabra, sino que basta entender el ritmo, cómo se dividen los compases en tiempos y algunos otros signos musicales” (Segura Salinas, 1976: 11). El profesor Zacarías propone sustituir notas musicales por signos que representan movimientos, para ello también propone una terminología de técnica de danza y construye partituras dancístico-musicales para la lectura y registro de las danzas tradicionales mexicanas.

Otro de los recursos empleados es el sistema de notación coreográfica al que, con ayuda de Hilda Rodríguez Peña y a partir de la propuesta de Josefina

¹⁶ La lista de investigaciones aquí presentadas es mucho más amplia, basta conocer la extensa bibliografía que sustenta los artículos de Hilda Rodríguez Peña, “La danza popular” y “La notación dancística” (1988), así como su impresionante *Índice bibliohemerográfico de la danza tradicional mexicana* (1989), sin embargo, como acoté en el cuerpo del texto, mi intención es presentar aquellos textos que contienen considerables aportaciones a la sistematización del registro dancístico en México, sin que esto desdeñe el trabajo de otros investigadores, incluso en otras latitudes del país y fuera de él.

Lavalle, se le asignan signos para distinguir hombres de mujeres, trayectorias, así como movimientos específicos, por ejemplo, los esquemas de “víbora”, “puente” y “cadena”, lo cual también refleja un vocabulario técnico específico de la danza mexicana. Es importante destacar que este trabajo presenta un marcado interés en la normatización y estandarización de las representaciones que no proceden de cánones externos o internacionales, sino que son producto de la inventiva propia de los autores, lo cual va más allá del mero interés descriptivo y/o analítico y apunta hacia lo pedagógico.

La estructura del libro es la siguiente. La presentación de cada danza inicia con una detallada ilustración a color con el diseño del vestuario, posteriormente se hace una mínima descripción del contexto cultural en el que surge el hecho dancístico y, se adentra en la descripción de secuencias, la partitura musical y dancística y al final, la representación del uso del espacio.

Hay que mencionar el carácter didáctico-pedagógico de este material, pues, desde su experiencia en las misiones educativas vasconcelistas, Zacarías Segura tiene un sensato interés porque los maestros, al menos de nivel básico, comprendan esta metodología y puedan estar capacitados para montar las danzas con sus respectivos grupos.

En este mismo año surge otra interesante publicación en dos tomos: *Danzas y bailes populares*, los números 11 y 12 de la importante colección *Historia General del Arte Mexicano*. Estos tomos fueron producto de la investigación etnográfica de Electra Mompradé y Tonatiúh Gutiérrez, quien además aportó el mayor número de fotografías; también colaboró Alberto Beltrán con los dibujos de los danzantes, de las locaciones, los vestuarios y

demás elementos. Este texto es un ambicioso trabajo que dejó el registro visual de un extenso número de danzas tradicionales de todo México. Contiene una visión general de la danza en el México prehispánico, un interesante calendario general de fiestas y la descripción de fiestas emblemáticas mexicanas. De cada danza ofrecen una breve descripción etnográfica del grupo étnico, la lengua materna, las características generales de la danza para poderlas clasificar en términos antropológicos. Por ejemplo:

- Danzas relacionadas con el culto cosmogónico y solar.
- Danzas relacionadas con ceremonias petitorias o agrícolas.
- Danzas relacionadas con el antiguo culto a Huehuetéotl, el dios viejo del fuego.
- Danzas con carácter totémico o relacionadas con el nahualismo.

Se cuenta con otros dos trabajos importantes.¹⁷ Uno, en el campo de la difusión, *Danzas y bailes tradicionales del Estado de Tlaxcala* (1985). En él, Amparo Sevilla, Elizabeth Cámara e Hilda Rodríguez Peña presentan un esbozo de las danzas en dicha entidad a través de información etnográfica general. Esta obra también abre una polémica discusión, no resuelta, para

¹⁷ En 1980, Fernando Horcasitas escribe un interesante artículo, “La danza de tecuanes”, en el que describe las principales características de este género dancístico común a Guerrero, Morelos y Puebla. Incluye algunos de los diálogos de la danza, así como su distribución territorial y sus posibles variantes dancísticas: la danza de tigre, la danza de tlacololeros, la danza de lobitos, la danza de tepehuanes, la danza del tecuani cimarrón, la danza de tlaminques, todas como variantes del mismo género dancístico.

poder distinguir la danza del baile. El otro trabajo en el campo de la educación es *Danzas regionales del Estado de México* (1985) de María del Socorro Caballero. Este libro presenta una breve descripción etnográfica, algunos datos sobre la historia de las danzas en la localidad; destaca el sistema de notación dancística de cada uno de los ejemplos que, además, vienen acompañados con el audio musical para que todo aquel interesado pueda trabajar el montaje de la danza. El libro es también una buena fuente fotográfica y material de apoyo en la descripción de las peculiaridades del vestuario.

Otro de los trabajos metodológicos más importantes sobre el registro de las danzas tradicionales mexicanas es *Danza, cultura y clases sociales* (1990) de Amparo Sevilla. En el apartado “Características generales de las danzas tradicionales”, Sevilla ofrece una diferencia argumentada entre danza y baile, pero su verdadera aportación, desde mi perspectiva, es la guía metodológica para la obtención de información en el trabajo en terreno durante el contexto festivo del hecho dancístico. Esta guía de observación, seguramente influida por el trabajo de Obregón Andrade mencionado líneas arriba, desarrolla temas concernientes a los aspectos coreográficos, el tipo de indumentaria, la organización estructural, la música y la conformación histórica. Todos estos elementos sirven como guías que se desdoblán en partículas más detalladas para la obtención de la información.

La etnodanza y sus formas de estudio

Resulta importante mencionar trabajos provenientes de la antropología mexicana que representan sólidas y revolucionarias contribuciones al estudio de las danzas tradicionales de México.

En 1995, el Instituto Nacional Indigenista y la Secretaría de Desarrollo Social publican:¹⁸ *Fariseos y matachines en la Sierra Tarahumara. Entre la Pasión de Cristo, la transgresión cómico-sexual y las danzas de Conquista* de Carlo Bonfiglioli. Esta investigación resulta significativa, pues el autor plantea importantes argumentos para definir el hecho dancístico, desde una clara posición adscrita a la antropología de la danza norteamericana.

Para Bonfiglioli, “la danza es un metalenguaje eminentemente rítmico-cinético con patrones estéticos culturalmente concebidos por su contraste con los movimientos no-dancísticos” (Bonfiglioli, 1995: 38), definición¹⁹ que el autor desmembra en unidades menores (enunciados) para explicarla a detalle y hacer comprender que la danza es un sistema para entender la danza misma desde todas sus partes. Estudiarla, a partir de la descripción de sus unidades sígnicas, permite comprenderla en tanto facultad narrativa, es decir, ir más allá del conjunto de movimientos corporales y lograr concebirla como un hecho dancístico precisamente. Destaca en su definición también

¹⁸ Esta publicación es parte de una importante colección de títulos denominada Fiestas de los Pueblos Indígenas editada por el INI y la Sedesol durante la década de los años 90 del siglo pasado.

¹⁹ Es una compleja definición que tiene distintas procedencias teóricas, entre las que destacan las perspectivas de Jakobson (1956) y Barthes (1964).

la perspectiva nativa, al hacer hincapié en que la misma comunidad distingue lo que es danza de lo que no y con esto se evita la violencia epistémica tan característica entre sus predecesores.²⁰

Otra de las ideas del mismo autor que deben considerarse es la siguiente: “Si bien puede haber fiestas sin que haya danzas, difícilmente encontraremos danzas desvinculadas de un entorno festivo. La fiesta, pues, es uno de los ‘contenedores contextuales’ de las danzas” (Bonfiglioli, 1995: 61). ¿Por qué? Porque el autor invita a pensar en la festividad como un elemento importante en la perspectiva textual de la danza; es decir, desde el binomio danza-fiesta se puede interpretar, también, la estructura narrativa de una danza o, por lo menos, las características que la definen.

Un año después de esta investigación, se publica *Las danzas de conquista I. México contemporáneo*, libro coordinado por Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli. Esta obra presenta 13 ensayos sobre el complejo de las danzas-teatro de la conquista en diferentes latitudes mexicanas. Sus autores presentan casos específicos para analizarlos desde una perspectiva estructural y folclorista. En ellos establecen complejas unidades de análisis en las que articulan los códigos coreográficos, con otros códigos del hecho dancístico, por ejemplo, los mímicos-verbales, los de vestuario y parafernalia, así como también los espaciales.

²⁰ Véase Bonfiglioli (2003).

Los investigadores adscritos a esta forma de análisis teórico-metodológica constituyeron una notable escuela de pensamiento denominada etnodanza,²¹ en la que uno de sus principales aportes fue demostrar la pertinencia de definir la danza en tanto metalenguaje,²² es decir, como un hecho dancístico que articula los diferentes códigos integrantes de una danza.

Carlo Bonfiglioli presenta su tesis de doctorado en 1998 (publicada en 2004) con la investigación sobre una danza de conquista amuzga en la Costa Chica de Guerrero y presenta el desarrollo analítico dividido en tres partes: contexto, texto y sistema que integran metodológicamente una importante sugerencia para el estudio y registro de las danzas tradicionales, como haré ver en el siguiente apartado.

Desde esta misma posición, Maira Ramírez presenta un *Estudio etno-coreográfico* (2003) del mismo género de danza de conquista en Tlacoachistlahuaca. Esta obra aporta al trabajo presentado por Bonfiglioli un extenso sistema de notación de los códigos musical, teatral, mímico, dancístico y espacial. Es de subrayar que Ramírez ofrece “un registro que contempla la simultaneidad de las acciones kinéticas (mímicas, gestuales, y bailadas) coreográficas y sonoras, con los respectivos parlamentos de los personajes” (Ramírez, 2003: 25), con ello la autora propone un sistema de notación

²¹ Jesús Jáuregui, Carlo Bonfiglioli, Marivel Mendoza, Anáhuac González, Maira Ramírez, Demetrio Brisset, Miguel Ángel Rubio, Fernando Nava e Itzel Valle son los principales exponentes de esta escuela de pensamiento.

²² Cabe aclarar que se considera como metalenguaje porque los signos del código se utilizan para explicar el mismo código. Desde la lingüística estructural, un término que abarca diferentes niveles, registros y estilos es el diastema, tal vez podría pensarse en esta posibilidad de articulación.

complejo que presta atención a todos los códigos que superan lo bailado, para lograrlo echa mano de la “labanotación”. Este uso también considera el objetivo de desarrollar “partituras dancísticas” y poder interpretar el hecho dancístico desde la esfera del movimiento y no desde su dimensión simbólica, como en el caso del trabajo de Bonfiglioli (Ramírez, 2003).

Para esta misma etapa, específicamente en 2005, surge la licenciatura en Etnocoreología perteneciente a la Escuela de Artes de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Su misión consiste en formar profesionales en el registro, análisis e interpretación de los fenómenos dancísticos populares, ya sea entre grupos étnicos o mestizos, poniendo especial énfasis en los procesos de identidad. El etnocoreólogo, según los precursores de esta licenciatura, es un transductor cultural que traslada el fenómeno dancístico desde su contexto de producción hasta el escenario o al análisis teórico desde diferentes escuelas de pensamiento.²³

La mayoría de las investigaciones publicadas bajo el sello etnocoreológico de esta universidad tienden una distancia considerable respecto a los trabajos provenientes de modelos lingüísticos y evidencian su inclinación por interpretaciones estructuralistas que presenta a una sociedad productora de imágenes de sentido de las que se sirven para representar e interpretar una

²³ A este respecto cabe una precisión. Históricamente, todas las escuelas profesionales de formación dancística en el país han hecho exactamente lo mismo con el mismo convencimiento: entrenar profesionales capaces de desarrollarse en los ámbitos interpretativos, pedagógicos, investigativos y escénicos (basta ver los extensos catálogos de tesis para corroborarlos). No es este el lugar para desarrollar una discusión que no me es ajena, mucho menos para valorar los resultados de cada plan de estudio; sólo me interesa mencionar que ninguna de las escuelas representa la innovación y todas repercuten, directa e indirectamente, en el trabajo académico de todas.

realidad que consideran arquetípica. Por ello, su principal recurrencia teórica es el trabajo icónico de Gilbert Durand (1960), esto en aras de establecer correspondencias que permitan comprender, a partir de la danza, “la universalidad de la representación simbólica como producto de la imaginación” (Galicia López, 2009: 22). Esta perspectiva está íntimamente relacionada con los procesos de identidad cultural, quizá con el propósito de leer una estructura coreográfica en tanto forma de resistencia y existencia.

Cabe hacer notar que la Escuela de Artes, con el cuerpo académico de la licenciatura en Etnocoreología, reúne anualmente desde 2013, un buen número de investigadores en su Coloquio, ya internacional, de Etnocoreología “Del movimiento a la palabra”. Este evento abre importantes espacios de discusión y reflexión en los que dialogan desde los experimentados investigadores en el campo hasta las nuevas generaciones que comienzan sus investigaciones.

En los últimos 15 años, la Fonoteca del INAH, como centro de investigación etnomusicológica, ha abierto sus puertas a las investigaciones en aquellos campos que, desde la influencia occidental y en aras de una mejor comprensión del hecho, han tenido que separarse, pero que bien constituyen todo un complejo semiótico intertextual: música, danza, teatro, ceremonia, oralidad, indumentaria y proxémica. Ya no sólo se documenta, colecciona e investiga los fenómenos musicales, sino que en su medular colección, Testimonio Musical de México, se encuentran distinguidos trabajos que particularizan el tema de la danza desde diferentes perspectivas. También debe reconocerse el Foro Internacional de Música Tradicional que en 16 años ha

sido uno de los principales espacios de discusión, pero sobre todo de convivencia de reflexiones y saberes que no distingue pertenencia cultural, académica o de cualquier otro orden, pues hay cabida para todas las voces y todas las reflexiones.

Quiero cerrar este apartado con la mención a una publicación de una importantísima investigación de Carlos García Mora: “Los moros y el bailable cristiano” (2012). De esta obra, destaco la calidad editorial y el recurso fotográfico, así como la investigación de larga data que da continuidad a uno de los temas de mayor trascendencia en el estudio de las danzas tradicionales: las danzas de conquista y la cultura de conquista. En esta investigación García Mora presenta una inquietante reflexión sobre el papel de los moros en el país purépecha, también ofrece un admirable rastreo histórico en el que la danza es el hilo conductor que permite conjugar los resultados de la investigación histórica con los datos provenientes de la etnografía de la danza en las comunidades contemporáneas. Y precisamente, como parte de la metodología etnográfica y en colaboración con Maira Ramírez, recurre a un sistema de notación para describir las secuencias dancísticas, particularizando en el uso del espacio.

El registro dancístico: apuntes para una propuesta metodológica del registro de las danzas tradicionales en México

Marcel Mauss fue el primer especialista en advertir la importancia que las técnicas del cuerpo ejercen y han ejercido en la constitución de la persona en las diferentes sociedades. El padre de la etnología francesa precisó que las tareas de observación, descripción y registro eran necesarias para clasificar y tipologizar las técnicas del cuerpo “partiendo de un estudio, de una exposición, de una simple y pura descripción de las *técnicas* corporales. Con esa palabra quiero expresar la forma en que los hombres, sociedad por sociedad, hacen uso de su cuerpo en una forma tradicional” (Mauss, 1979: 337).

Destaca que en su entendimiento de técnica privilegia al cuerpo como el primer y más importante instrumento del ser humano y por ello decide tomarlo como eje central de sus investigaciones. Entre sus puntos de clasificación resaltan:

- La división de las técnicas en géneros.
- Las variaciones de las técnicas según edades. También por etapas como las técnicas de nacimiento, crianza, nutrición, técnicas de adolescencia y de adultez.
- Las técnicas del desplazamiento: caminar, correr, saltar y bailar.
- Las formas de transmisión en los procesos de enseñanza-aprendizaje de las técnicas corporales.
- Las técnicas de la alimentación.
- Las técnicas del sueño y la vigilia, del reposo y del movimiento.
- Las técnicas del cortejo y la reproducción.
- Las técnicas de la expresión de emociones.
- Las técnicas para la realización de tareas cotidianas.

Con la tipología de Mauss, se pudo distinguir las técnicas cotidianas, de las extracotidianas y un aspecto importante es que el análisis y distinción de las técnicas del cuerpo no son usos simples del cuerpo, sino modos de ser de la persona y de la sociedad (Vulli, 2001). A partir de estas anotaciones, es importante decir que las técnicas del cuerpo, ya cotidianas, ya extracotidianas, juegan un papel fundamental en la concreción cultural, pues pueden traducirse en términos de códigos históricos, culturales que se expresan en diversos lenguajes socialmente compartidos.

Un aspecto fundamental en la comprensión de las técnicas del cuerpo es que constituyen dos fases de un mismo proceso. La primera fase corresponde al entrenamiento, al desarrollo formativo en el que se ponen en marcha las

diferentes herramientas que informan y ponen al cuerpo en forma (Barba, 2009). La segunda fase refiere a aquella que, habiendo adquirido los hábitos de formación, permite un adecuado desempeño o ejecución de las habilidades. En otras palabras, es cuando el resultado de las técnicas es puesto en acción en un lenguaje específico y especializado.

Así, las técnicas preparan hacia la especialización del saber y del quehacer específico en sus procesos de información (entrenamiento) y expresión (lenguaje). Para su comprensión, resulta medular deshilvanar el lenguaje en todas sus partes y he ahí la importancia del registro dancístico.

La propuesta metodológica aquí presentada parte de algunas de las recomendaciones que el Fonadan, Amparo Sevilla (1990) y Carlo Bonfiglioli (1994, 2004) hicieron en sus trabajos icónicos, así como las influencias de los registros realizados en años anteriores.

Esta propuesta no se limita a la revisión analítica y crítica de las fuentes documentales, sino que es resultado de un proceso de reflexión que inicié con mis primeras prácticas de observación dancística como alumno de la Escuela Nacional de Danza Folklórica desde 1997 y que, posteriormente, pude sistematizar junto al maestro Antonio Miranda Hita, Ángel Jiménez Lecona y Maira Ramírez para mi trabajo de titulación con un análisis sobre la transmisión de las danzas de pascola y venado en tres generaciones de danzantes yoremes en Sinaloa.

La labor de comprensión y análisis del hecho dancístico exigió cada vez de mayor profundidad en el trabajo de campo. Así, desde el año 2000, he podido observar hechos dancísticos tradicionales entre mayos y yaquis, con

géneros dancísticos como venado, pascola, matachín; rarámuris con géneros dancísticos como matachín, pascola, yúmure; kikapúes con géneros dancísticos de inicio de ciclo de vida; entre mestizos del occidente con géneros como paixtles, sonajeros y apaches, mestizos del centro-norte con géneros como matlachines y palma, mestizos del Bajío y del centro con géneros como concheros, azteca, azteca chichimeca, bárbaros, moros y cristianos, cuadrillas de carnavales, arcos, tecomates, tecuanes o lobitos, chinelos y los doce pares de Francia; coras con géneros como nagüillas, arcos, tarimas y mitotes; teenek con géneros dancísticos como el *ts'akam son*, *ɸulik son*, *malin son*, rey Colorado y voladores; nahuas de la Huasteca con géneros como huehues o coles, comanches, viejadas, tres colores, inditas, varitas, rebozo, montecuzoma o montezón, chul, sonajitas, nahuas y totonacos de la Sierra Norte de Puebla y el Totonacapan con géneros como tocotines, santiagueros y santiagos, quetzales, huahuas, negritos, voladores, toreadores, migueles, matarachines, vegas; nahuas de la Montaña Baja de Guerrero con géneros como chivos, pescado, manuales, chichimecos; purépechas con géneros como viejitos; zapotecos con géneros como pluma y zancudos, y entre mayas con géneros como el degollamiento del pavo.

No sobra mencionar las oportunidades de haber observado géneros como el huapango tradicional en la Huasteca, ya en *los costumbres*, ya en fiestas de orden cívico social, así como algunos sones y jarabes entre zapotecos y mixes radicados en la ciudad de Oaxaca y en la Ciudad de México. Así como diferentes Semanas Santas y contextos rituales diversos donde he observado detenidamente los usos específicos del cuerpo en sistemas de movimiento que

no son llamados localmente como danza, por ejemplo, los judíos mayos, los borrados coras, los sayones mestizos de Morelos o los tigres peleadores de Acatlán y Zitlala, Guerrero.

Antes de presentar la propuesta, es pertinente hacer algunas recomendaciones iniciales a la hora de desarrollar un registro dancístico. Es importante partir de una selección adecuada de la danza a registrar, así como de la comunidad en donde se proyecte hacer el trabajo de campo, ya que existen condiciones que pueden impedir el buen ejercicio etnográfico para la recopilación del material y que van a afectar el registro dancístico.

Por ejemplo:

- Asegurar el financiamiento de las estancias de trabajo de campo.
- Evitar comunidades en conflicto, así como situaciones que pongan en riesgo la integridad de investigadores y pobladores.
- Es medular plantear al representante de la comunidad y a quien dirija la danza, los fines y los alcances de la investigación. El investigador debe tener mucha precaución con lo que se compromete y negociar las estancias de investigación.
- Es un proceso de investigación, por tanto, no se debe intentar agotar en una sola visita en día de fiesta a la comunidad y pretender obtener “todo”.
- Se debe considerar que el trabajo de campo no se ciñe a los días de fiesta. Si bien es cierto que tales días resultan significativos para la observación y el registro de la danza en su fase interpretativa, no son los únicos días para obtener información desde otros soportes materiales.

Es menester abordar el co-texto, esto es, las fases anteriores y posteriores a su realización.

- Las danzas tradicionales son un arsenal de información simbólica contenida en diferentes modos de dar sentido, es decir, son de naturaleza multimodal, sin embargo, hay que contar con capacitación para leer e interpretar los soportes y no pretender hacerlo si no se cuenta con esa capacitación.
- Evitar partir de la pretensión de que nuestros registros sean rescates de las danzas tradicionales. Pueden ser textos que coadyuven en la memoria de las comunidades, pero para evitar que una danza desaparezca se debe financiar la danza en su lugar de interpretación, pagar vestuario, ensayos, música, comidas y todo aquello que está alrededor de la danza y que la hacen vivir, sin poder asegurar incluso la permanencia de la danza. De hecho, debería considerarse contar con la voluntad de la comunidad para tal efecto y así juntar los esfuerzos en un fin común.
- Desarrollar el registro de un hecho dancístico no implica hacer un tratado de antropología que termine por ceñir un limitado número de lectores especializados.

El registro dancístico presenta, sintetizados y analizados, dos procesos del trabajo etnográfico: uno, la etnografía informativa de la cual se nutre el apartado correspondiente al contexto. Otro, la etnografía activa, de la que se nutren los apartados texto y sistema. Para el primer caso, no es suficiente con el trabajo de campo, sino que debe buscarse información de tipo cuantitativo

en la bibliografía existente, pero actualmente el mejor recurso lo constituyen los portales gubernamentales (INEGI, INPI, por ejemplo) así como páginas estatales y municipales de información específica sobre las comunidades. También pueden servir como fuente de mapas en caso de no contar con el acceso a otros sistemas de información geográfica. Para el segundo caso, es absolutamente necesario recurrir a una bibliografía pertinente que permita establecer el tipo de contexto, la forma de desarrollar el texto y elegir la herramienta metodológica desde la cual se va a escribir la danza, es decir, la elección de los sistemas de escritura.

Es importante puntualizar que un registro dancístico es el desarrollo sistemático del hecho dancístico, entendido éste como un lenguaje conformado por diferentes tipos de códigos: el código dancístico, el código corporal, el código musical, el código de vestuario, el código oral y el código festivo. Esto no quiere decir que todos los hechos dancísticos deban tener todos los diferentes tipos de códigos, pues con el paso del tiempo se pueden modificar, incluso hasta perderse. Lo que sí debe considerarse es que cada código se fragmenta para su descripción, análisis y comprensión. Esta tarea de síntesis y análisis exige el establecimiento de herramientas metodológicas que permitan un adecuado progreso en el registro, tanto en su fase de trabajo de campo como en la fase de redacción y sistematización.

Debe desarrollarse un adecuado protocolo de investigación de campo que indique qué observar y qué tipo de información se requiere y, en caso de no contar con un entrenamiento desde la ciencia social, sugiero no pretender interpretaciones simbólicas.

Es sustancial, como en todo proceso investigativo, contar con una adecuada revisión bibliográfica que atienda tres puntos básicos. El primero, contar con sólidas etnografías sobre el grupo étnico, sus expresiones culturales y en el mejor de los casos sobre el género dancístico en cuestión. El segundo, sobre las características generales del tipo de comunidad en donde se va a emprender la aventura etnográfica: tipo de población, tipo de organización política, servicios públicos, vías de acceso, tipo de tecnologías, condiciones de monolingüismo y bilingüismo y el tema de la convivencia interreligiosa.¹ Finalmente, el tercer punto, aquello que se ha escrito sobre el contexto festivo a observar, para poder comprender sobre la dinámica que se va a observar.

A continuación, presento las características generales de los componentes del registro dancístico: contexto, texto y sistema. Cabe advertir que estos tres componentes son descripciones minuciosas y detalladas con sus límites bien definidos.

- El contexto, se desarrolla en dos fases:
 1. Contexto de producción.
 2. Contexto festivo.
- El texto constituye aquello que denomino etnografía dancística.
- El sistema refiere a aquellas herramientas de notación especializada para la escritura-lectura de las danzas tradicionales.

¹ En estos dos últimos puntos se debe poner especial atención, pues pueden representar dificultades para el desarrollo del trabajo de campo.

El contexto

Hay que considerar que el tratamiento del contexto es muy importante en los registros dancísticos, pues sitúa al lector en todas las condiciones de producción de la danza investigada. Constituye la primera parte del registro dancístico y contiene tres aspectos que deben desarrollarse en la investigación.

1. El entorno físico. Este aspecto refiere la explicitación de la comunidad donde se interpreta la danza y para describirla se le ubica no sólo en el medio geográfico, sino en el área cultural. Se caracteriza tipo de comunidad, servicios, tipo de población, recursos, principales actividades. Se recomienda describir y sintetizar aquella información que tenga una íntima relación con la danza y con los habitantes en la conformación territorial.
2. El entorno histórico. Es importante desarrollar, en lo posible, la historia de la conformación cultural de la región donde está inserta la danza, así como la genealogía del género dancístico investigado. Esto es necesario porque permite analizar los procesos de desarrollo de la danza: si ha sido un género común o si en determinada época se extinguió o si incluso es un género externo que llegó y se quedó para ser interpretado en la comunidad.
3. El entorno de situación. Refiere a aquel ámbito donde la danza se interpreta, ya sea público o privado: fiesta patronal, carnaval, Semana Santa, Día de Muertos, Navidad, Año Nuevo, así como cualquier tipo

de ceremonia religiosa o cívico-social. Es también el entorno donde la danza cobra sentido de interpretación.

El contexto debe particularizar el tipo de festividad en la que la danza está inmersa, esto es, el contexto festivo. El contexto festivo, entonces, es la descripción detallada de la festividad en la que la danza se interpreta, en sus diferentes etapas a título de calendarización, es decir, desde los preparativos hasta la culminación de la festividad. Esto es importante porque las festividades son diversas y caracterizarlas proporciona información medular en la interpretación, desde cualquier posibilidad, de la misma danza. Es importante: “1) analizar la fiesta para comprender el papel que la danza desempeña dentro de ella” (Bonfiglioli, 2004: 117).²

Los contextos festivos en México son variados y particulares:

- Fiestas patronales.
- Carnaval.
- Semana Santa.
- Culto a los ancestros o Día de Muertos.
- Navidad y Año Nuevo.
- Fiestas de petición o agradecimiento agrícola.
- Ferias.
- Celebraciones cívicas, sociales e incluso por etapas de desarrollo del ser humano.

² Una importante aportación sobre las fiestas en México es Millán *et al.* (1994)

El tratamiento del contexto festivo debe considerar los siguientes rubros, que, por supuesto, van a depender de la profundidad de las estancias de trabajo en campo:

- La descripción de la organización social, ceremonial, religiosa y política.
- La descripción de los preparativos y el desarrollo del trabajo comunal.
- La realización, desde su comienzo al final. Se sugiere desarrollarlo por etapas y/o calendario.
- Descripción de las actividades donde la danza tenga actividades significativas: la presentación de los danzantes ante la imagen de la iglesia, la participación en procesiones, la ofrenda al espacio dancístico, los lugares donde los danzantes acuden a comer, el término de la jornada dancística en la fiesta, la visita a algún lugar de la geografía sagrada, por ejemplo, cerros, manantiales, pozos, cruces, entre otros.
- Se recomienda recurrir a croquis, esquemas y mapas para lograr una etnografía más completa del hecho dancístico.

El objetivo central es proporcionar una etnografía de la fiesta, bajo el título de contexto festivo, ya que permite comprender, a través de la caracterización de la fiesta, la dinámica en la que la danza está inmersa y ofrecer datos que puedan indicar el carácter de la danza. También se precisa aquella información detallada de los diferentes espacios y momentos en los que la danza y/o los danzantes juegan un papel central.

El texto

Es importante plantear algunas cuestiones iniciales para explicar la noción de texto, haciendo explícita la pertinencia de su aplicación al caso que aquí atañe. Para comenzar, hay que decir que un texto es una composición codificada en símbolos que fijan en un lenguaje el sentido de la experiencia humana. En tanto lenguaje, debe cumplir con ciertas características en su definición, por ejemplo:

- Son coherentes porque se centran en el desarrollo de cierto tema.
- Cohesionan porque sus diferentes secuencias se articulan consecuentemente entre sí.
- Van dirigidos a alguien, por lo que son un medio de interlocución cargado de intencionalidad.
- Son históricos, subjetivos y susceptibles de adaptación según condiciones históricas específicas.
- Son vulnerables a la influencia de determinado sector con un fin determinado.
- Son de naturaleza dialógica, es decir, deben entrar en relación con otros géneros textuales para su análisis y comprensión. Ningún texto es aislado dentro de la trama de sentido de cualquier grupo humano.
- Muchas veces no distinguen origen ni autoría precisos.

Un texto parte de la premisa de que la cultura es un documento activo (Geertz, 1973) que se desdobra en gran cantidad de soportes materiales para ser vivida y transmitida. Estos soportes constituyen la evidencia empírica de una investigación y son el resultado del saber local heredado desde tiempos lejanos, son los modos de dar sentido y los fundamentos de la intertextualidad en el análisis de las danzas tradicionales.

La descripción del texto dancístico es pensar en las posibilidades narrativas, desde todos sus modos de dar sentido o los diferentes códigos simbólicos en el desarrollo de una trama de sentido o una historia. Así, el texto dancístico es la descripción minuciosa y detallada de la interpretación dancística (a partir de las diferentes oportunidades de haberla observado durante el trabajo de observación y registro en campo) desde su inicio hasta su final.

Se describen los siguientes aspectos:

- Especificar la ubicación temporal, si es una danza diurna, nocturna o vespertina.
- La forma y lugar de reunión de danzantes, músicos y maestros.
- Las maneras de transformar el cuerpo habitual al cuerpo danzante.
- Las formas de arribar y de disponer del espacio dancístico. También se caracteriza a detalle.
- Mencionar y describir los tipos de oraciones y ofrendas iniciales.
- Describir la secuencia de actos por la que transita la danza en toda su interpretación. Desde cómo y con cuál pieza musical se comienza hasta la despedida de la danza y los danzantes.

- Se indican géneros musicales y, de ser posible, se registran sus nombres locales (sin insistir en la obtención de un nombre que quizá no exista o no quiera ser compartido).
- Se describe el *tempo* de la fiesta según la disposición corporal.

Hay que considerar que la descripción del texto dancístico es en extremo detallada, por ello se sugiere que durante las estancias de trabajo de campo en la festividad se cuente con un buen número de libretas para el registro de toda la actividad, así como de cámara fotográfica para la evidencia visual y un buen grabador de audio.³ Cabe recordar la importancia de regresar a la observación del hecho dancístico en otro contexto festivo para contrastar y reafirmar lo observado, ya sea en la misma o en otras comunidades.

Habiendo registrado la danza en su o en sus contextos festivos, es momento de continuar con el trabajo etnográfico y buscar en otros soportes materiales la información necesaria para avanzar en los registros. No se recomienda este avance en el transcurso de los días del contexto festivo, es decir, se requiere de una agenda flexible para poder desarrollar trabajo etnográfico en días que no coincidan con la fiesta.

A manera de advertencia, se recomienda tener cautela de hasta dónde se compromete el investigador en su registro. No se debe pretender abarcar todos los soportes materiales, puesto que es difícil ser especialistas en el registro,

³ No recomiendo el uso de sistemas de videograbación porque provocan que por estar detrás de una mirilla se descuiden tantos factores que suceden en los momentos de la interpretación dancística. Sólo con varias estancias de trabajo de campo, y habiendo negociado previamente, recomiendo la videograbación de las danzas.

análisis e interpretación de todos los soportes. Es más recomendable atender aquellos que son cercanos y posibles a la formación de quien investiga. Una inapropiada, o sobreinterpretada lectura de signos o establecimiento de cadenas de significación entre los diferentes códigos, no sólo puede distanciar el objeto central de un registro dancístico, sino que por pretender elaborar una sofisticada interpretación del hecho dancístico se corre el riesgo de presentar información alterada que poco o nada tenga que ver con el sentido de la danza tradicional, o incluso se puede repetir información falsa de interpretaciones cosmogónicas, místicas y seudoreligiosas que sólo fetichizan la danza, los danzantes, los grupos étnicos y el país.

Para plantear la danza tradicional bajo la categoría de texto, es importante hacer dialogar el análisis propiamente dancístico y de contexto con otro tipo de evidencia empírica que permita comprender el hecho dancístico. Sólo así se posibilita una mejor aprehensión del hecho dancístico que requiere obligadamente de otros textos, el más importante: el saber oral.

La danza tradicional se funda en los saberes corpóreos, pero al mismo tiempo, en los saberes orales, precisamente porque permiten transformar el cuerpo cotidiano en cuerpo especializado que comunica y simboliza el sentido de la historia que narra. Por esto es tan importante el papel de la entrevista, una de las principales técnicas de obtención de información durante el trabajo de campo.

En terreno, la experiencia se oraliza en, al menos, dos momentos importantes. Uno, en la entrevista; otro, en las fases de entrenamiento de los danzantes (el ensayo). En ambos, los protagonistas acceden a dos posibilidades: por un lado, instauran principios éticos y estéticos que caracterizan la danza

y también explican el sentido de las formas. Por el otro, reflexionan y reiteran “las historias que no son historias” (Bonfil Batalla, 1980), es decir, sus procesos de concebir y representar sus regímenes de historizar.

Para el desarrollo adecuado del texto, es preciso recurrir a la corpo-oralidad (Lara González, 2012, 2015, 2019), propuesta conceptual en la que planteo una síntesis dialógica entre discursos orales y discursos corpóreos. La corpo-oralidad está constituida en procesos que se gestan en narraciones orales heredadas de generaciones anteriores y que comprometen la memoria para su supervivencia. La corpo-oralidad evoca un pasado e invoca un porvenir que posiciona al cuerpo como un interlocutor entre la palabra y el movimiento y sublima a la comunidad en formas estéticas, históricas y culturales compartidas. Así, el diálogo entre lo corpóreo y lo oral representa el soporte material en el que la evidencia empírica se presenta asible para el registro dancístico y además permite establecer los elementos de las redes temáticas que favorecen la argumentación del sentido de la danza.

La descripción articulada entre los diferentes códigos del hecho dancístico constituye la etnografía dancística y, como su nombre lo dice, toda la información gira en torno al desarrollo de la danza.

El sistema

Es pertinente preguntar ¿qué es un sistema? Un sistema es la representación de un conjunto de elementos ordenados y relacionados entre sí, mediante una relación que se establece a partir de reglas, que permiten el adecuado

funcionamiento de algo, ya sea físico o abstracto. Es preciso decir que el sistema requiere de diferentes símbolos que representan conceptos o acciones y, por esto, termina siendo una estructura de escritura o notación específica y especializada que debe procurar ser digerible.

El sistema es un procedimiento técnico que se sirve del desglose de las partes del texto para su descripción y desarrollo. Se establecen las unidades a tratar para definir la metodología más adecuada para presentar la información bajo un sistema de notación de acuerdo con los objetivos y fases del registro dancístico.

Para este caso, se recurre a 3 sistemas de notación:

1. Sistema de descripción de secuencias dancísticas relacionadas con el análisis estructural musical.
2. Sistema de notación de trazos espaciales.
3. Sistema de descripción de vestuario.

Para la descripción de las secuencias dancísticas, se recurre al vocabulario kinético propuesto en el *Manual básico para la enseñanza de la técnica de danza tradicional mexicana* (Miranda y Lara, 2002). El análisis estructural musical sirve para reconocer el número de frases musicales, el compás y el *tempo* de cada forma musical y así poder relacionarlo con el fraseo de las secuencias dancísticas. Es recomendable hacer una mínima caracterización organológica de los instrumentos musicales, y en caso de tener la posibilidad, presentar las partituras musicales.

Para el sistema de notación de trazos, se retoma la propuesta de Zacarías Segura Salinas e Hilda Rodríguez Peña (1976), así como la notación de trazos incluida en el *Manual* citado en el párrafo anterior.

Finalmente, para el caso del vestuario de la danza, se recurre a una descripción detallada de las formas, telas y características de las prendas, así como de sus usos específicos.

Para cerrar este apartado, presento una guía de observación del hecho dancístico para trabajarla durante la fase de trabajo de campo. Es importante recordar que para aquel momento ya se debieron haber hecho las pesquisas bibliográficas, así como la búsqueda de los datos duros, tanto en los diferentes portales gubernamentales como en otro tipo de fuentes, con relación a tal hecho.

Propongo esta guía a partir de diferentes trabajos que he analizado, particularmente las cédulas de obtención de información elaboradas por Fonadan y años después reconfiguradas por Amparo Sevilla. Estos dos importantes referentes constituyen la base de la guía y se han agregado y omitido elementos que, desde mi experiencia en el trabajo de campo, permiten una obtención más detallada y particular de la información necesaria.

Se presenta el formato de la guía para la obtención de información cuantitativa y cualitativa, y de ella se pueden desprender n cantidad de fichas de trabajo o notas en la libreta de campo. Cada apartado responde al contexto, al texto y al sistema y se especifican los códigos que, a mi parecer, son los más significativos del registro dancístico: el código dancístico, el código musical, el código espacial y el código de vestuario. Indispensable hacer una agenda

con nombres, direcciones, números telefónicos y edades de las personas con las que se tiene oportunidad de trabajar, pues constituyen uno de los más altos valores de las investigaciones.

Guía de observación y recopilación de información en trabajo de campo

Contexto

- Comunidad:
- Barrio:
- Municipio:
- Estado:
- Área cultural:
- Grupo étnico:
- Contexto festivo:
- Fases del contexto festivo:
- Descripción general del contexto festivo:
- Sistema religioso:
- Organización social:
- Organización ceremonial:

Texto

- Nombre de la danza:
- Maestro o responsable de la danza:
- Tipo de danza: colectiva, trío, parejas, individual.
- Características de danzantes: hombres, mujeres, mixtas. Adultos, jóvenes, ancianos, niños.
- Número de danzantes:
- Distinción de personajes:
- Género dancístico (carácter y/o tema):
- Espacio de interpretación:
- Tiempo de interpretación:
- Duración de la danza:
- Organización y/o jerarquía de la danza:
- Ensayos de la danza:
- Organización de los ensayos:
- Formas de integración a la danza:
- Sistemas de enseñanza-aprendizaje

Código dancístico

- Género dancístico:
- Conformación histórica: rastreo del origen, la pérdida, la recuperación.
- Tema de la danza:

- Estructura dancística: fases/cronología horaria.
- Secuencias: descripción con vocabulario kinético.
- Cualidades de movimiento:
- Diseños corporales:
- Tipo de conformación: danzas colectivas, individuales, por parejas, tríos.
- Relación de solistas, parejas, tríos.
- Elementos dramáticos orales: (diálogos).
- Rangos de edad: (importante para las cualidades de movimiento e incluso el carácter).
- Sonoridades corporales:
- Tipo de sonoridades corporales:
- Instrumento sonoro: voz, maracas, sonajas, cascabeles, etcétera.
- Elementos extracorporales que transforman al cuerpo: máscaras, palmas, etcétera.
- Lugares de transformación del cuerpo cotidiano al cuerpo danzante.

Código musical

- Tipo de orquestación:
- Director musical:
- Géneros musicales:
- Nombre de los instrumentos:
- Descripción organológica:

- Número de integrantes:
- Lugar de procedencia del conjunto musical:
- Registro de géneros musicales a analizar: compás musical, frases musicales y *tempo*.
- Costo de los músicos:
- Existencia de cantos:
- Tipo de canto:
- Fases de los cantos:

Código espacial

- Esquema del espacio dancístico:
- Orientación de la danza en el espacio:
- Diagramas de los trazos espaciales:
- Aspectos generales del uso del espacio:

Código de vestuario y utilería

- Relación de prendas por género: mujeres, hombres.
- Nombre de las prendas: en caso de haberlo, en lengua materna y en español.
- Diseños:
- Materiales:
- Formas de elaboración y obtención:

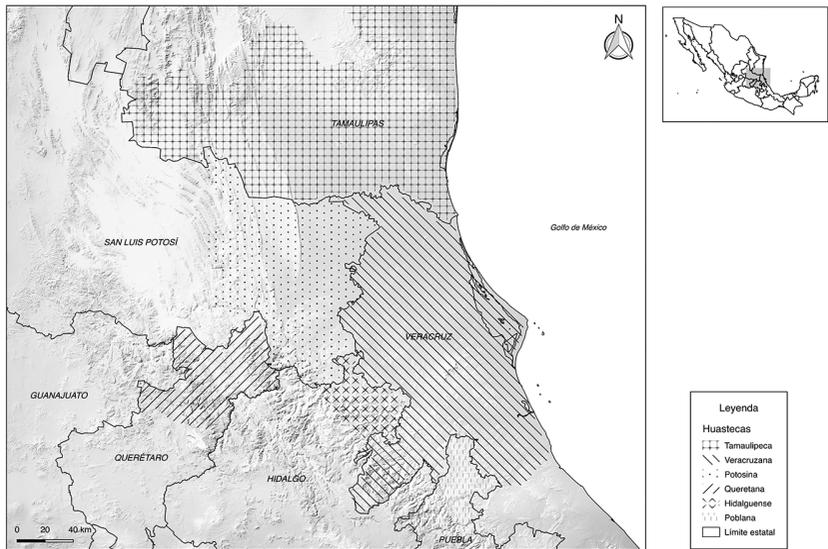
- Esquema y boceto de las prendas por segmento corporal:
 - Cabeza
 - Torso
 - Brazos, antebrazos y manos
 - Cintura, cadera
 - Muslos
 - Piernas
 - Pies
- Accesorios:
- Probables sentidos del vestuario: sólo en caso de contar con formación académica pertinente.

Danza teenek de ts'akam son

El contexto de ts'akam son

La Huasteca es un área cultural que comprende alrededor de 40 000 kilómetros cuadrados que van desde la planicie costera del golfo de México hasta las faldas de la Sierra Madre Oriental, desde el río Pánuco hasta el Cazones. Es resultado de un proceso de larga duración, pues su proceso histórico de conformación data al menos desde hace 3 500 años y se caracteriza por ser lugar de tránsito, pasaje o paso, comercio e intercambio, hecho que jugó un papel determinante en su conformación étnica y que promovió la densidad y la pluriculturalidad en la población de esta área.

La Huasteca, crisol de culturas, lenguas y tradiciones, está habitada por grupos nahuas, teenek, otomíes, tepehuas, pames y totonacos distribuidos en los actuales estados de San Luis Potosí, Veracruz, Hidalgo, Puebla, Querétaro y Tamaulipas. Como puede observarse, la heterogeneidad étnica y geográfica es un rasgo distintivo de la Huasteca, por esto, no es pertinente hablar de “cultura huasteca”, pues es imposible agrupar estilos, formas, modos de vida y lenguajes en un solo genérico que uniforma y pone en riesgo la permanencia de la diversidad cultural.



1. Mapa Huasteca.

Fuente: Antroposig CIESAS.

Por ello, es importante hacer trabajos de investigación específicos, basados en etnografías profundas sobre los diferentes lenguajes propios de la Huasteca: lenguas maternas, música, danza, letras, plástica, comida, celebraciones religiosas, toda aquella evidencia empírica cultural que testimonia la historia de cada grupo étnico que la habita. Tal es el caso de esta investigación, cuyo propósito es presentar una etnografía dancística de *ts'akam son* de Santa Bárbara, municipio de Aquismón, en San Luis Potosí.

Santa Bárbara es una comunidad de filiación étnica teenek, grupo étnico que habita la región norte del estado de Veracruz, desde la sierra de Otontepec, Tantoyuca, hasta el noreste de San Luis Potosí en las serranías de Xilitla y Aquismón. En este estado, los teenek se han distribuido a lo largo de los municipios Aquismón, Tanlajás, Huehuetlán, San Antonio, Tampamolón, Tancanhuitz, San Vicente Tancualayab, Tamuín y Ciudad Valles.

La mayor parte del territorio teenek potosino está distribuido en la sierra. La dispersión de las comunidades en el territorio repercute en el ingreso económico de sus habitantes dado el relativo aislamiento en el que se mantienen, pues al haber insuficiencia en el transporte, los costos de los productos se elevan y la movilidad laboral local también se ve limitada por los altos costos de los traslados. Gran número de población masculina, entre 15 y 45 años, ha encontrado desde hace más de dos décadas mejores oportunidades en la migración laboral a lugares como Nuevo León, Sinaloa, el centro de San Luis Potosí y Ciudad de México para desarrollar trabajos relacionados con la construcción. La mayoría de mujeres teenek se queda en sus comunidades manteniendo la unidad doméstica relativamente cohesionada, ya que

ellas difícilmente buscan trabajos fuera del municipio, por lo que las actividades principales del sector femenino consisten en la elaboración y venta de textiles como los *dhayem lab* o *quechquem*, manteles, carpetas, entre otros, que son bordados con los diseños tradicionales característicos de las mujeres teenek: flores de Nochebuena, animales, representaciones del maíz en diferentes etapas y otras flores. Estas mujeres se han organizado en diferentes cooperativas de diferentes comunidades y con esto el mercado se ha hecho más justo para ellas y sin intermediarios. Entre ellas se distribuyen los bordados de todas las mujeres que participan de la cooperativa y cada uno tiene el nombre de la mujer que, lo bordó al momento de ofrecerlo al público comprador, de tal modo que cuando se vende, el mayor porcentaje de la ganancia va directamente a la bordadora y la vendedora se lleva un 10% del costo del bordado, generalmente.

El territorio teenek tiene un importante apego al cultivo del campo, aunque en la mayoría de los casos ésta no es la actividad económica principal de las unidades domésticas. Los principales cultivos son el maíz, la yuca, el plátano, el chile, la naranja y la mandarina. En algunos municipios, como Aquismón y Ciudad Valles, la ganadería tiene un papel protagónico, pero está en manos de la sociedad mestiza que emplea a hombres teenek de la zona como fuerza de trabajo. Recientemente, la empresa turística ha ido adquiriendo mayor importancia, ya que ha organizado sociedades y cooperativas, aparentemente, a favor del grueso de la población nativa y se han construido parques ecoturísticos y zonas de turismo cultural, entre los que destacan las caídas de agua en Tampamolón, el sótano de las golondrinas en

Aquismón, el Centro Ceremonial de Tamaletóm en Tancanhuitz, y la reserva ecológica entre Aquismón y Xilitla. Como parte de los atractivos de este tipo de turismo, también se han organizado las cooperativas de mujeres bordadoras para vender sus trabajos en el tianguis cultural recientemente construido en Aquismón, esto con el ánimo de aprovechar la visita de turistas nacionales y extranjeros y obtener recursos económicos con la venta de sus bordados.

Hasta aquí, un breve panorama para ubicar al grupo étnico en el área cultural, a continuación presento un contexto general de la danza de *ts'akam son* para poder comprender mejor el texto dancístico o etnografía dancística.

Danza de ts'akam son

Ts'akam son es un género dancístico particular de la Huasteca potosina interpretado por hombres y mujeres de diferentes edades que se reúnen para bailar sobre todo en celebraciones religiosas. Las pocas fuentes que mencionan esta danza lo hacen bajo los nombres de *tzacam son* (Dempster, 1971; García Franco, 2000; Tiedje y Camacho, 2005), *zacomson* (Mompradé y Gutiérrez, 1981), *tzacam-son* (Álvarez Boada, 1985), *tzacamson* (Hernández Azuara, 2010) o *tsacam tsoon* (Jurado Barranco y Camacho Jurado, 2011), generalmente traduciendo al español como danza chiquita o danza pequeña con relación al tamaño de los instrumentos.

Es una danza con un eminente carácter nocturno, pues por regla general se baila en la víspera de alguna festividad patronal, entre las que destacan:

19 de marzo, día de San José; 15 de mayo, día de San Isidro Labrador; 13 de junio, día de San Antonio, 25 de julio, día de Santiago Apóstol; a principios del mes de agosto, con motivo del Santo Jubileo; el 29 de septiembre, día de San Miguel Arcángel; el 22 de noviembre, día de Santa Cecilia; el 4 de diciembre, día de Santa Bárbara; el 12 de diciembre, día de la Virgen de Guadalupe; el 24 de diciembre, día del nacimiento del Niño Dios, y el 31 de diciembre, Año Nuevo.

La danza también es invitada para presentarse en diferentes celebraciones como promesas personales o mandas que sirven para agradecer el favor de santos, vírgenes o Dios, agradecimiento por buenas cosechas, petición de buenos tiempos para el cultivo del campo, celebraciones de cambio de años en unidades domésticas,⁴ tratamiento en procesos de salud/enfermedad y como ofrenda en nacimientos y decesos. Incluso la danza puede presentarse en diferentes eventos políticos, como la visita de algún presidente municipal

⁴ Es común en la Huasteca potosina que durante enero y febrero se haga en cada unidad doméstica un ritual de cambio de año. Éste consiste en invitar a un rezandero para realizar una celebración nocturna en la que se agradece por el año que se va y se pide por el año que empieza a correr. Generalmente se preparan tamales y atole agrio para la comida. Uno de los aspectos más peculiares es que a Mim Tsabaal, la Tierra, se le ofrenda un corazón de gallo. Prácticamente a las unidades domésticas, desde que son construidas, se les hace una perforación de aproximadamente cinco centímetros de diámetro; en este hoyo se ofrenda un corazón de gallo para que la casa se mantenga “fuerte” y no entren los malos aires, también se le ofrenda *yuco* (aguardiente), agua bendita y una flor. En el momento de la construcción también se ofrenda a los cuatro postes de la vivienda con corazones de pollo y con trozos de tamal para que estén fuertes y protegidos. Cada celebración de cambio de año exige la misma ofrenda en las cuatro esquinas y en el centro, el rezandero ofrece oración durante la noche y no es hasta el amanecer que se hace la ofrenda de alimentos a los cinco rumbos. Terminando de ofrendar, los caseros piden al rezandero y a los invitados que les ayuden a terminar la comida que la mujer de la casa ha preparado.

o del gobernador del estado y en eventos culturales, como el aniversario de la radiodifusora La Voz de las Huastecas del Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas.



2. Danzantes en oración
Tamapatz, Aquismón, San Luis Potosí
Fotografía: Joel Lara González

Ts'akam son se compone por hombres y mujeres que bailan con la melodía de dos a tres instrumentos musicales, según la versión dancística de cada comunidad. El instrumento más importante es un arpa pequeña, de aproximadamente un metro de alto con 29 cuerdas, y un rabel de tres cuerdas. En la comunidad de Santa Bárbara, Aquismón se baila con un trío conformado por un arpa y dos rabeles, incluso se ha llegado a bailar con un arpa y tres rabeles. No existe un número exacto de bailadores y bailadoras, en ocasiones el número es reducido y en otras el número es considerablemente amplio, ya que a lo largo de una presentación se van incorporando diferentes personas a bailar.

Un asunto que destaca en esta danza es la disposición espacial. Hace 19 años, tuve la oportunidad de ver por primera vez este género dancístico en uno de los aniversarios de la XEANT La Voz de las Huastecas y dos cosas saltaron a mi vista: la primera, que era una danza con una importante participación femenina con respecto a la masculina; la segunda fue que la participación de las mujeres se circunscribía a bailar en circunferencias que avanzaban en sentido horario y antihorario, algunas cargando niños de brazos, mientras que los hombres bailaban en filas y con ciertos diseños espaciales.

Después de algunos años y con trabajo etnográfico en las diferentes comunidades donde pude observar la danza, como Santa Bárbara y Tancuime en Aquismón, San José de las Flores en Huehuetlán, observé que la disposición del espacio había cambiado porque las mujeres bailaban con la misma disposición espacial que los hombres, es decir, en filas guiadas por una mujer. Proceso que recuerda Euloquio, rabelero de la danza:

Las mujeres bailaban más como en ronda, así se baila, toda en rueda, sí, porque así se hace, los antiguos así y los hombres en fila, tienen dos filas y dicen las mujeres que ahora así les gustaba, ahora las muchachas en fila, dicen que ya no quieren bailar en rueda y que quieren bailar así como los hombres, mueven así las patitas y yo creo que gusta más. En rueda, así en círculos eso las antiguas, ahora las muchachas nuevas dicen que quieren bailar así como los hombres.

Esta nueva disposición espacial es un ejemplo de cómo las comunidades y sus saberes no son asuntos de sedimentaciones, ni mucho menos resistentes a los cambios. El capitán de la danza, Eugenio, menciona que “más antes las señoras grandes bailaban en círculo, pero las niñas vieron a las de Tancuime que salía también bonito en hileras y por eso cambiaron”.

En San José de las Flores, Huehuetlán, Guadalupe, capitana del grupo femenino, interpreta el hecho de la siguiente manera:

Nosotras cambiamos de ronda a filas porque se siente menos frío hacerlo como los hombres, lo hacemos en filas y avanzamos más rápido, antes sólo movíamos los pies adelante y atrás, pero ahora hacemos como ellos el terciadito y así lo mismo que ellos pa' donde van. Vamos, los seguimos, la capitana está al pendiente de pa' dónde jalan y entonces ella llevamos. Hay sones que seguimos haciendo en ronda, pero ya más en fila, así no se siente el frío porque la danza se baila de noche.

Todo el grupo de bailadores y bailadoras, excepto los capitanes, lleva una maraca de tecomate adornada con plumas de gallina pintadas de color rosa,

llamada *dhoth* o *chinchín* que va haciendo sonar al *tempo* musical. Tanto las filas de hombres como las de mujeres son dirigidas por los capitanes, llamados en teenek *ok chik* y éste se distingue porque no toca el *dhoth*, sino que porta la *witsvara*, o vara de flor formada por dos varas cubiertas de plumas de guajolote también teñidas de color rosa que se juntan al ser portadas por el danzante. La *witsvara* se mueve acompañando las direcciones a las que el capitán se va dirigiendo y también le sirve como un elemento para indicar los momentos en los que el resto de danzantes se va a mover y en qué dirección. José, capitán de la danza de San José de las Flores, Huehuetlán, menciona que “las varas son como el macho y la hembra, siempre van juntas, no pueden separarse, así como en la danza vamos juntos, nosotros con las doñitas”. El capitán se coloca al centro de las filas para poder guiar al grupo con la *witsvara*, según Eugenio, “la *witsvara* es un símbolo de que es una cosa grande, como una misa, como un rosario y por eso se pinta con el color de la sangre de Cristo”.

El grupo femenino también es dirigido por la capitana. Ella se distingue por ubicarse en el centro de las filas, pero también por usar la *witsvara* con las mismas características del capitán. Cabe advertir que la capitana debe estar muy atenta a las direcciones del capitán porque ella sigue lo que él está haciendo y el uso de la *witsvara* es imitación de la del capitán, como un movimiento de espejo.

La interpretación de la danza requiere vestuario. Los hombres usan pantalón de vestir negro o pantalón de manta blanco, camisa blanca, sombrero de lona de dos pedradas, huaraches y *chinchín* o *dhót*.



3. Capitán con *wuitsvara*
San Isidro, Aquismón, San Luis Potosí
Fotografía: Joel Lara González

Para el caso de las mujeres, Lucha, que coordina una cooperativa de mujeres bordadoras, menciona:

El ajuar de nosotras las huastecas teenek ha cambiado, pero poco, se sigue usando lo que utilizaban más antes aquí: usamos las naguas [enaguas]⁵ para

⁵ Entre corchetes haré la referencia en español de los elementos en teenek.

nosotras es *lakáb*, también la blusa [generalmente de popelina rosa mexicano o de estampados florales], para nosotros algodón, nuestro *petob* [tocado circular compuesto por estambres de colores magenta, rosa mexicano, verde, amarillo y naranja], el *dhayem lab* o *quechquem*, la *wik* con la que agarramos el *lakáb* [faja negra con líneas rojas o blancas hecha en telar de cintura], la talega [morral de cuadrillé bordado con los motivos del *dhayemlab*], los *tsamthus*, que son los aretes, el *puch* [pañó blanco de tela tipo encaje que ocasionalmente se ponen sobre la cabeza] y las sandalias negras.

El *dhayemlab* es prenda antigua, por eso lleva la flor de ocho picos adelante y atrás, otros le dicen de Nochebuena, pero en huasteco [teenek] es *lej ót lab* [estrella verdadera] y ésa lleva adentro los *ik'chik* [vientos]. Se borda también la *witslab* [espiga de maíz] y ésa se puede hacer de diferentes maneras, pero siempre es la misma; en las esquinas del *dhayem lab*, se bordan animalitos o también *ts'akam ót* [estrellitas]. Otros *dhayem lab* pueden llevar aparte de la *lej ót*, la *wits ejat talab* [flor de la vida]. En otras comunidades se refiere a este bordado como *wajud wits ejat talab* [árbol florido de la vida] y más antes el bordado del centro era la *cruz wits* [flor de cruz o cruz teenek]. También en otras comunidades nombrada *kúbat cruz*, cruz vertical] pero ahora ya se hace en los lados del *dhayem lab*. También es importante el bordado del cuello, para nosotros *núc lab* y también se le conoce como *thamcúl* que es la unión, donde se junta el *dhayem lab*.

Este ajuar es muy antiguo, nos lo dejaron las de antes, hasta la Virgen lo usó cuando vino por acá, el *dhayem* tiene lo que hay en la tierra, es el manto de la Virgen, por eso va encima del *lacab* que ése es del color de la tierra.

Hasta aquí algunas generalidades etnográficas de la danza, ahora es momento de presentar la etnografía dancística de *ts'akam son* como primera parte del registro de la danza que está basado en las diferentes estancias del trabajo de campo en la Huasteca potosina.



4. Danzantes en capilla
Tamapatz, Aquismón, San Luis Potosí
Fotografía: Joel Lara González

El texto dancístico o etnografía dancística de *ts'akam son*

En este apartado ofrezco una etnografía detallada de *ts'akam son* a partir de las oportunidades que tuve de observarla en diferentes contextos festivos desde 2011. Hay que tener en cuenta que el texto puesto en acción nunca es igual, así que la descripción resulta del escudriñamiento de notas de campo, del registro dancístico y de las fotografías obtenidas durante la observación en al menos quince ocasiones de interpretación, así como de diferentes testimonios emitidos por músicos, danzantes y bordadoras, principalmente, a fin de proponer una etnografía a dos voces; en otras palabras, se desarrolló la escritura etnográfica a partir de las herramientas del trabajo de campo, con los testimonios de aquellas personas inmersas en este género dancístico. Los contextos de observación fueron diversos, desde fiestas patronales hasta la presentación de la danza en el aniversario de La Voz de las Huastecas el 29 de septiembre de 2015; sin embargo, me limito a describir y resaltar los elementos de mayor importancia en las velaciones o víspera de fiestas patronales que tienen relativa cercanía a velaciones caseras porque son los momentos en los que puede observarse completo el desarrollo narrativo de la danza.

Ts'akam son es una danza eminentemente nocturna, va del crepúsculo al amanecer, como menciona Olegario, capitán de la danza: “*ts'akam son* se baila de noche, sí, casi siempre de noche, en la víspera y de noche”, mientras que Euloquio, rabelero, menciona que “la danza baila de noche hasta que se amanece, tocamos cualquier son hasta que se amanezca”.

Alrededor de las 18 horas, músicos, bailadores y bailadoras llegan al espacio donde se va a interpretar la danza; los músicos se sientan en una banca y el arpero, que también es el maestro de la danza, pide que le entreguen el arpa que alguno de los danzantes llevó cargando. Los rabeleros se sientan al lado del arpero, a la izquierda se coloca el primer rabel y a la derecha, el segundo. De sus morrales de ixtle sacan los instrumentos. Algún danzante lleva cargando una caja de cartón que es colocada frente al maestro de la danza. Se colocan algunas bancas al lado de donde se colocan los músicos para que bailadoras y bailadores tengan dónde descansar, dejar sus cosas y comer durante su estancia en el lugar donde danzan.

Los músicos comienzan a afinar sus instrumentos, primero el arpa para que dé tono a los rabeles, mientras los danzantes comienzan a preparar sus cosas para comenzar a bailar. En cierto momento, nombrada la ofrenda, el maestro de la danza se levanta para poder establecer un diálogo en el que se ofrece la danza, la comida, la bebida y se agradece a Mám, Muxi, Mim Tsabaal⁶ y el Dios católico, con las siguientes palabras del maestro José, arpero y maestro de la danza:

Se hace oración con Santa Cecilia, el rey Lavid [Rey David], porque el Rey Lavid éste es el capitán de la danza de más antes y la Virgen María también de más antes, entonces hay que firmar su palabra porque estos trabajos no son míos, sino agradecidos con el Padre y con la Madre por dejarnos estar aquí y con mucha

⁶ El Abuelo, el dios del agua y la madre tierra, respectivamente.



5. Velación
San Isidro, Aquismón, San Luis Potosí
Fotografía: Joel Lara González

alegría le bailamos y le tocamos para cumplir además con la invitación y damos gracias porque fuimos, pero no pasa nada a nadie de algunos compañeros, es lo que le pido a Dios, así como fuimos regresar, con bien, le digo que fui contento, alegre allá, pues siento alegre y que ellos alégrense bailando, ésas son las gracias a nuestro señor Padre Dios, nuestro Pulik Pay'om y nuestra Madre, Mim Tsabaal y para que todos estén bien y nadie caiga enfermo y le ofrezco a la madre tierra

tantito *yuco* [bebida alcohólica, destilada de caña] y a los cuatro rumbos, sí. Entonces yo le hago las gracias cuando andamos en una parte, entonces vamos a unirnos con mis compañeros que vamos a decir y vamos a hacer unos *bolimes* [tamales grandes] y con tantita caña y vamos a juntar las velas, si hay, y algunos bailadores para bocaditos de la cuenta de todo esto, sí así es, yo le doy gracias de mi arpa, de mi rabel, de mi *chinchín*, de mi todo, de mi *witsvara*, le doy gracias, es las gracias por esto. Y a la madre tierra porque allí me nació, allí me nació.

Hecha esta oración que inicia el maestro de la danza y a la que se unen sus compañeros, se hace una ronda repartiendo *yuco* entre los músicos, bailadoras y bailadores que sean mayores de 18 años. La repartición se hace distinguiendo las jerarquías de la danza, primero al arpero, luego al primer rabelero, después al segundo, luego al capitán de la danza, seguido de los punteros de las filas y los integrantes de las filas. A la mujer de mayor edad se le ofrece una botella de *yuco* para que ella la reparta entre el grupo femenino. Existen algunos casos de abstinencia, pero no se desprecia el *yuco*, lo reciben y en caso de no consumirlo, lo reservan en una botella que llevan en la talega o en el morral. Es de resaltar que tanto hombres como mujeres ofrecen, por cada sorbo que le dan al *yuco*, un trago a Mim Tsabaal, madre tierra, como una muestra de agradecimiento por todos los bienes que ella les otorga. Esta ofrenda de *yuco* no es exclusiva a la madre tierra, menciona el maestro arpero José que

También al arpa le echo caña, el arpa parece que no vive con nosotros, pero más tiene juerza, es todo, trabaja con el aire y el aire es más fuerte, los instrumentos que se sienten y oigo es más fuerte por eso se le echa tantito y un traguito y copal también con el incensario es para que sienta más bonito el instrumento, también a los *chinchines*, los rabeles y se le echa tantito a los 12 hoyos del arpa, no se echa tanto, sólo lo que puede entrar con tu dedo. También de este lado echas tantito a la tierra porque es la que ocupa para bailar y todo esto hay que dar para que no siente nada su bailador, ni músico, a la tierra porque allí me llegaron y por eso hay que dar fe, nosotros cuando me llegué aquí vine con mi mamá [madre tierra] sin saber, entonces hay que dar gracias para que no pase nada.

Y agrega Euloquio, “le echamos un poquito de *yuco* al rabelito porque dicen los antiguos, así le hacen, hay que echarle una gotita aquí [en la maquinaria], también a nuestra madre tierra un poquito vamos a echar, en nuestra madre tierra así se hace, es costumbre, así hacen nuestros padres más antes, los que ya no viven”. Cabe decir que el maestro de la danza delimita el espacio donde será ofrecida la danza formando un rombo: ofrece *yuco* en cuatro esquinas, comenzando por el sur, rumbo que corresponde al arpa, siguiendo al oriente, norte, poniente y terminando nuevamente con el arpa, en las cuatro esquinas, en el centro.

De la caja de cartón dejada frente al arpero de la danza sacan los *chinchines* y las *witsvaras* que utilizarán los danzantes. Al sacarlos también se les ofrece un trozo de *yuco* y cada danzante va acomodándose en su respectivo lugar. El primero en acomodarse es el capitán del grupo de hombres, *ok chik*,



6. Maestro de la danza ofrendando yuco a la madre tierra
Tamapatz, Aquismón, San Luis Potosí
Fotografía: Joel Lara González

y le siguen los punteros y el resto de los hombres de las filas. Posteriormente, la capitana del grupo de las mujeres toma su lugar y junto a ella se acomodan sus punteras y sus filas.

El maestro de la danza comienza con los primeros toques del arpa y al escuchar los tonos, el primer y segundo rabel lo siguen, tal como menciona Euloquio, “comienza a tocar el *mám* Andrés y luego nosotros le vamos a ayudar también con los bailadores, con el *dhót*, tocamos y bailamos hasta que amanezca.” Al escuchar algunos compases musicales, el capitán de la danza toma la *wuitsvara* y entrega la correspondiente a la mujer que dirige al grupo de mujeres, se vuelven a colocar en sus lugares para formar “los surcos” o filas para comenzar a interpretar la danza.

La primera forma musical se denomina “la llegada” y se compone de tres toques o sonos. Se comienza en filas, pero a partir de estas figuras, el capitán jala la fila de su lado izquierdo, cuando pasa el último bailaror, se integra la fila del lado derecho que se mantuvo esperando, al pasar el último bailaror de esta fila, se integra la mujer que porta la *witsvara* y le sigue su fila del lado izquierdo, al pasar la última bailadora de esta fila, se suma toda la fila del lado derecho y así se forman dos círculos que se desplazan en sentido antihorario; el de las mujeres queda dentro y el de los hombres fuera. Después de una vuelta, el capitán queda frente a los músicos, frente al altar o frente a la imagen celebrada y entonces exclama un grito agudo “¡uh!”, flexiona las piernas, poniendo una rodilla casi en el piso, angula el torso hacia delante como signo de reverencia y coloca la punta superior de la *witsvara* en el piso para indicar que los círculos tienen que cambiar de sentido. Ahora la vuelta



7. Músicos afinando
Tamapatz, Aquismón,
San Luis Potosí
Fotografía: Joel Lara
González

se realiza en sentido horario y al completarla, el capitán nuevamente hace la reverencia para indicar el cambio de sentido. Así se ejecuta dos veces más, una vuelta en sentido antihorario y otra horario; al terminar este ciclo, los músicos concluyen esta forma musical. Esta primera forma es importante, pues “cuando se llega a una casa o a una iglesia son tres sones de la llegada en círculos hombres y mujeres”, aclara el maestro José, y el capitán de la danza Agustín afirma que “cuando haiga una fiesta hay que hacer una llegada, juntos las señoras con los señores, son de tres toques y así también le vamos a ayudar a los músicos a sacar el trabajo”.

Al finalizar los tres toques correspondientes a la llegada, se comienza a tocar “el saludo”, toque dedicado a la imagen que se esté celebrando, como refiere el maestro José:

si hay una imagen dentro de la casa, ahí tiene arco y vela, veladora y la mesa arreglado con *nylon* el mantel o servilleta y la imagen está al centro porque hay imagen de san José, de la Virgen de Guadalupe y eso es los que están dando una alegría, vivir bien para que no se acerque alguien o una enfermedad, entonces vamos a tocar son para saludar a la imagen, también va igual como otros tres toques, ahí pasan los tres igual y la vuelta.

El saludo también se compone de tres toques y se interpreta en círculos que se desplazan como en la forma musical anterior. Este son, como aclara Agustín, también se conoce como son de la presentación porque “cuando hay una mesa grande, hay que hacer son de la redonda porque es

cuando hay una imagen que dicen que hay que saludarlo, nosotros hay que presentarnos”.

Al término de estas formas musicales, con los siguientes sones en la fase que se conoce como “la ofrenda”, la disposición del espacio también cambia; se dejan de hacer los círculos y ahora se bailan los sones en hileras o filas hasta la medianoche, esta disposición es otra de las marcas simbólicas importantes y en la que nuevamente cambia la disposición espacial. Los sones de hileras presentan prácticamente los mismos diseños geométricos cuando se interpretan a cualquier hora de la noche y consisten en los siguientes trazos, descritos por Eugenio, también capitán de la danza:

Cuando tiene la vara el que encabeza la danza, primero va a la izquierda y el segundo a la derecha, luego en hileras las vueltas, primera media vuelta y se regresa, se regresa adentro, luego se agarra el primero, primera vuelta entera, se llega otra vez, se agarra el segundo y acabando eso se entra pa dentro, otra vez vuelta entera, otra vez vuelta chiquita y se regresa y se termina.

En estos sones de la ofrenda, que son reconocidos como sones de hilera, las mujeres siguen los trazos que los hombres van haciendo y aunque la estructura general de los trazos se repite, ellas, con la guía de quien lleva la *witsvara*, siempre están atentas a los movimientos de los hombres en pos de una mejor coordinación de la danza.

Luego de la ofrenda, el maestro arpero dirige la mirada al cielo y comienza a tocar formas musicales con una velocidad menor respecto a la fase anterior.

Los danzantes vuelven a cambiar el uso del espacio para comenzar con la siguiente fase que se conoce como “los sones de la medianoche”, una de las fases más importantes en la interpretación de la danza, tal como recuerda el maestro José, “a la medianoche voy a tocar son de la medianoche, miro el cielo y para seguir el siguiente que va a estar en mi cabeza, acaba uno y otro y acaba uno y otro y otro, porque no todos tienen nombre, nomás como Dios que me caigan, como unas lluvias o como aguas que caen en las plantas”. El maestro Benito, rabelero segundo menciona que “ya llegando la medianoche, pues tiene toques que también se bailan en rueda, *cuechood son*, les decimos nosotros. Así se bailan porque son sones especiales para la medianoche”.



8. Capitana con wuitsvara
Tamapatz, Aquismon, San Luis Potosí
Fotografía: Joel Lara González



Los sones de la medianoche comienzan alrededor de las doce de la noche y terminan aproximadamente a las tres de la mañana, son doce formas musicales que se interpretan y la interpretación de las bailadoras consiste en círculos que avanzan en sentido antihorario, mientras que los bailadores mantienen la estructura de trazos descrita para el caso de las filas. Resulta importante resaltar que durante estos doce sones, el *tempo* musical aumenta considerablemente por lo que el manejo de los cuerpos que bailan es ligeramente más dinámico y más brincado y en algunos casos se empieza a notar el efecto del *yuco* sobre los cuerpos principalmente de hombres. En el caso de las mujeres, el desplazamiento de los círculos se percibe más acelerado y la atmósfera de la danza ha cobrado un sentido diferente al del momento anterior; el paisaje sonoro es más abundante en sonidos, no sólo se escucha la música del trío de la danza, sino que las pláticas de los asistentes son más ruidosas, los *dooths* son más constantes en su ritmo y también su volumen aumenta considerablemente. El capitán de la danza, cada vez que anuncia un cambio en el trazo espacial, emite un grito fuerte entrecortado y agudo “¡uh!” que también indica el cambio del trazo y este grito es respondido por los bailadores “¡uuújujujú!”. Esta acción parece gustar a las mujeres porque muchas de ellas sonríen cada vez que lo escuchan. “A las doce de la noche se tocan puras ruedas, se tocan, parece, doce sones y se bailan en círculos y más círculos. Hay muchos sones, pero de la medianoche da p’arriba”, recuerda Eugenio.

Conforme avanzan estos sones, hay algunos cuerpos que comienzan a golpear el piso con los pies, por lo que la intención se vuelve más enérgica e

intensa. El uso del torso generalmente se mantiene en su posición natural, el *dooth* se sostiene e interpreta con la mano derecha mediante pequeñas circunducciones que acompañan cada tiempo musical, por lo que mantienen una flexión constante del brazo. Mientras, el brazo izquierdo conserva su posición natural sin rigidez alguna.

Al terminar los sones correspondientes a la medianoche, los que están ofreciendo la fiesta, perciben que se ha terminado esta fase de la danza porque conocen las formas musicales y dancísticas y además los músicos hacen una pausa para un descanso que se prolonga por poco más de una hora. Alguno de los organizadores de la fiesta se acerca al maestro de la danza y le pregunta si le parece bien que coman, a lo que el maestro responde que sí. Los fiesteros sacan una mesa con mantel para colocarla en el centro del espacio dancístico, encima ponen una cantidad considerable de vasos desechables y también sacan entre ocho y diez envoltorios de hoja de plátano. Estos envoltorios casi cuadrados, llamados en teenek *bolimes*, miden aproximadamente 30 centímetros de ancho por 15 de alto y están amarrados con una tira de la misma hoja de plátano; también sacan jarras con atole de maíz, arroz o naranja y jarras de café.

Una vez esto está dispuesto en la mesa y antes de desamarrar los envoltorios, el arpero comienza los toques que le siguen los rabeleros para interpretar los sones de la mesa, con el fin de anunciar la comida; se bailan tres sones en ronda con las señoras. “Cuando ya están comiendo son tres de agradecimiento” como menciona Agustín. Bailadores y bailadoras forman una sola ronda que baila alrededor de la mesa con tres vueltas en sentido antihorario a la mesa. Al



9. Ofrenda en la mesa
San José de las Flores, Huehuetlán, San Luis Potosí
Fotografía: Joel Lara González

término de esto, el maestro de la danza se acerca a la mesa con un incensario con el que va a purificar la comida con la esencia aromática del copal, esta acción se conoce como *pajuxtalaab*, incienso sagrado, y es seguida, posteriormente, por los rabeleros y por cada uno de los bailadores y las bailadoras.

José, como maestro de la danza, ofrece una oración de agradecimiento:

Otra vez se hace oración, como en antes que llegamos, entonces hay que agradecer que nadie ha caído y que estamos alegres de poder estar bailando y que así vamos a seguir. Damos las gracias y otra vez firmamos palabra y muy agradecidos con mi Padre y con mi santa Madre porque seguimos alegres y no ha pasado nada. Agradecemos así, nuestro Pulik pay'lom y nuestra Madre, Mim Tsabaal y pues las gracias que nos están ofreciendo los *bolimes*, *yuco*, atole y cafecito, le ofrezco tantito *yuco* a la madre tierra por darnos de comer, por ponernos en la mesa y le tiro tantito en cada patita y al centro de la mesa, por abajo para que caiga en la tierra y tengamos más. Le doy gracias a todos y pos ahora sí ya comemos.

Posteriormente, los rabeleros, el capitán de la danza, los punteros de las filas y algunas bailadoras también ofrecen *yuco* en cada esquina de la mesa y sobre la tierra a la altura del centro de la mesa. Los *bolimes* son destapados y las mujeres que cocinaron tienen la tarea de desamarrar cada *bolim* y partirlo en muchos pedazos, en un extremo de la mesa, colocan pequeños pedazos de hoja de plátano para que quien vaya a comer ponga el alimento sobre ellos.

Hay que recalcar que los alimentos ofrecidos en una velación, generalmente, todos son a base de maíz, *bolimes*, atole y en algunas ocasiones,

dependiendo de la época del año, gorditas de elote; esta base alimentaria es ofrendada con el copal y conlleva oraciones para bendecirla antes de ser ingerida. Al término del banquete ritual colectivo, se echa la basura al monte, pues está estrictamente prohibido que se eche en otro lugar, ya que de no hacerlo la madre tierra se molesta y no dará buenas cosechas. La basura tiene que estar junta para que regrese al interior de Mim Tsabaal y desde ahí se regenere para volver a dar vida en la tierra.

Después de comer, cuando el maestro arpero lo considera conveniente, convoca a sus danzantes para la siguiente fase de la danza, conocida como “los sones de juego”. Estos sones se caracterizan porque tienen nombre de animales y, por lo tanto, son de carácter imitativo, se tocan desde aproximadamente las cuatro de la mañana hasta antes del amanecer. Por desgracia, la interpretación imitativa ha caído prácticamente en desuso, por lo que las más de las veces se bailan como sones en hileras con las características descritas líneas atrás. El maestro Benito recuerda la manera tradicional de interpretarlos:

Se bailan los sones y brincan, pero sí está peligroso porque si no saben brincar y no se paran bien, pues se caen porque los bailarores se brincan y dejan al otro abajo y cantan kikirikí, un señor gordo por ejemplo, no puede, este son le decimos *koxol son*, también tocamos el *kital teleb* [son de la mula] y cada bailaror va haciendo como si fuera bestia, mula, y pateo fuerte al compañero, bueno, como si le pateara, pero no le pega y le hace así: mmmhh, mmmhh, como si estuviera enojado el animalito. El *elok son*, es el de la zorra, otro donde brincan es el *padhum son*, es el tigre y van brincando, después vienen los *to'ol son* [sones

de peces], viene la tijera también, el *otochin son* y ya casi cuando el *mám* ve que va a salir el sol, ya casi como a las cinco de la mañana toca el papán y hace muy bonito el son, ya se oye que ya va amaneciendo. Pero ya casi se va perdiendo, bueno, a lo mejor toque sí tienen, pero ya no lo bailan así y sí es muy bonito y como les dan cañita, pues bailan alegre.

La disposición del espacio para estos sones corresponde en hileras e incluso si los hombres están imitando al animal al que hace referencia la forma musical, los trazos son los mismos que los descritos líneas arriba. Las mujeres no participan de los juegos de la misma manera que los hombres por lo que con la misma secuencia de movimiento, mantienen los trazos espaciales.

Los sones de esta fase comienzan a un *tempo* relativamente pausado y va aumentando conforme pasan los sones durante una hora u hora y media aproximadamente. El *tempo* musical se va intensificando y los descansos de los músicos entre son y son son mínimos, razón por la que el número de sones es considerablemente amplio. Tengo que decir que, con las características imitativas de los bailadores, sólo tuve una oportunidad de presenciarlo y el ambiente festivo es sumamente palpitante, intenso y divertido, no sólo para los bailadores y los músicos que ríen constantemente por las acciones de los primeros, sino para las bailadoras que se distraen viendo a los bailadores y, por esto, se equivocan al hacer los trazos. Ellas ríen y también los músicos que no dejan de verlas. Los asistentes a la fiesta también tienen un papel importante al compartir esta alegría, las risas y el gozo por lo que están viendo y escuchando; ríen y participan de esta atmósfera.



10. Danzantes en la madrugada
San José de las Flores, Huehuetlán, San Luis Potosí
Fotografía: Joel Lara González

En algunos bailarores y otras personas que deciden integrarse a la danza a lo largo de la noche, el *yuco* sigue manifestando su efecto; los desinhibe y multiplica las posibilidades de emitir onomatopeyas más intensas o gritos con mayor fulgor que expresan la emoción del bailar. Cuando la danza no se interpreta con las características imitativas, estas acciones distintivas no se pierden, es decir, en este momento de la noche, la danza alcanza atmósferas hilarantes que se mantienen hasta que va a terminar esta fase, aunque con menor fulgor.

El final de los “sones de juego” se anuncia con los sones “el gallo y el papán”. Se dice que el diablo se asusta con el primer canto del gallo, bajo el cielo nocturno aún, así se ahuyenta para que no impida la salida de Dios, en palabras de Antonia, bailadora: “cuando canta el gallo es porque está espantando al diablo pa avisar que ya está amaneciendo, que ya va a salir el sol y el diablo así ya no puede pasar porque ya no va a ser de noche, ya con los rayos del sol el diablo se espanta, por eso los gallos cantan y se toca el gallo”. Respecto al papán, se dice que es el ave que con su chillido va anunciando por el cielo la próxima salida del sol, que han ahuyentado al diablo y por ello es prácticamente un hecho que habrá un nuevo día.

Después del papán, comienzan a escucharse las primeras notas del siguiente son que corresponde a la siguiente y última fase de una velación: el *tamab k'ichaj* o encuentro del sol, son con el que la disposición del espacio nuevamente cobra otro sentido que exige que hombres y mujeres, en comunidad, logren el objetivo. El son es relativamente prolongado en duración por los trazos que van a hacer y su especificidad espacial consiste, según

Eugenio, en que “empieza por donde sale el sol, en hileras junto con las niñas, luego al norte, luego acá al oeste y al sur otra vez de vuelta, por eso van a ser ocho signos que bailamos”. El capitán de la danza refiere que acompañan el recorrido del sol para generar y acompañar su salida. Al final del son, bailadores y bailadoras terminan en una ronda, por lo que el encuentro del sol se caracteriza por tener nueve trazos, los de cada rumbo de ida, en sentido antihorario, por los cuatro rumbos de vuelta y el término en círculo.

Esta forma dancística y musical comienza antes de que salga el sol, cuando el cielo aún es oscuro, de tal suerte que durante la interpretación el astro rey “termina de salir”. En palabras del maestro de la danza, José:

Como a las seis de la mañana, cuando todavía está oscuro tocamos el encuentro del sol, primero acá en el sur y otro al oriente y otro al norte y luego acá este otro, son cuatro partes, ahí empezó derecho, primero, luego segunda, tercer y cuarta y luego vamos pa'l otro lado para soltar pa que no se vayan a quedar amarrados, no se pueden quedar así, hay que soltarlos, dan vuelta y van a hacer rodillas y todos vamos a hacer así hasta que termine, es un son que se tiene que completar. Se va de un lado a otro y después al revés, es hasta que termine de salir el sol, por eso lo encontramos, lo acompañamos.

El maestro rabelero, Benito, agrega que

El encuentro del sol se van primero para este lado donde sale el sol, después al norte, después a donde se oculta, después al sur, a los cuatro puntos y luego van a regresar otra vez, pero es saludando al sol, *tamab k'ichaaj* es que nosotros



11. Danzantes en la madrugada
San Isidro, Aquismón, San Luis Potosí
Fotografía: Andrea Martínez Molina



salimos a su encuentro, es el sol, es el día. Y así ya viene el encuentro del sol, dicen la aurora bella que ya viene el sol y ahí termina.

Cuando termina este son, el sol ha salido por completo y ha alumbrado ya el nuevo día; músicos, bailadoras y bailadores están satisfechos y hacen un breve descanso después de haber bailado cerca de media hora continua. En este son, los primeros cuatro recorridos de los rumbos son en sentido antihorario y suelen ser relativamente más paliados, pero conforme avanzan los minutos se agudiza el *tempo*, y con ello los ánimos de quienes bailan se ven influidos de tal manera que la agitación y el ajeteo hacen transitar a bailadoras y bailadores en una especie de atmósfera perturbadora y de acaloramiento que también se refleja en el entusiasmo de quienes observan la danza. Para cuando comienza este momento de la danza, hay personas que ya están prácticamente dormidas, pero conforme avanza este son, la gente va despertando y se hace partícipe de la sensación de excitación que produce el *tamab k'ichaaq* o encuentro del sol. Incluso llega a haber bailadoras que por diferentes condiciones, como edad o si llevan niños de brazos y han estado descansando en otros sones, se levantan para que todas y todos participen de este son.

Al término de este son, hay un descanso que no se prolonga más allá de los 15 minutos que sirve para beber agua, café, refresco o *yuco* y se sientan a reposar y tratar de normalizar el ritmo de la fiesta y el ritmo cardíaco, pues finalmente, ha salido el sol.

José, como maestro de la danza, ofrece las últimas palabras en un discurso ritual:

Hago la última oración otras vez con Santa Cecilia, el rey Lavid [Rey David] y agradecidos porque los trabajos no fueron míos, Dios, mi padre me los fue dando por la noche, agradecido con el Pulik Pay'lom por darme lo que fui tocando y pues ya hemos cumplido, ya firmamos la palabra y le digo que con mucha alegría le bailamos y le tocamos. Agradezco porque no pasó nada a nadie de mis compañeros y pues algunos con el *yuco* se atarantaron, pero no perdimos, no caímos y regresamos contentos. Las gracias siempre a nuestro señor padre Dios, nuestro Pulik Pay'lom y nuestra Madre, Mim Tsabaal y le ofrezco tantito *yuco* a nuestra madre tierra y a los cuatro rumbos para que no nos vayamos a quedar amarrados. Entonces las gracias también a caseros y señores y señoras que estuvieron por invitarnos y por ofrecer comida, y nos reunimos todos mis compañeros para dar gracias y todos *c'acnamal* decimos por los *bolimes*, café, atole, *yuco*, por todo. Damos gracias otra vez, yo le doy gracias de mi arpa, de mi rabel, de mi *chinchín*, de mi *witsvara*, y Benito y Euloquio también, capitán, bailadores, todos y entonces ya nos vamos a despedir con las gracias.

Hecha esta oración en la cual todos se reúnen, los músicos regresan a sus lugares y comienzan a tocar la siguiente forma musical que se conoce como “la salida”, descrita por el maestro Benito:

Ya cuando es la hora de salir, pues ya la despedida, también se baila en rueda, allí cuando ya se va se agarran los morralitos y se van. La despedida son como cinco sonos y salen bailando, el último son es el camino, el *mám* [abuelo, maestro de la danza] carga el arpa y así sale tocando, nosotros atrás también tocando y los bailadores que ya agarraron su morralito también atrás, siempre los señores se oye el *taquixtalab* y siempre escuchas el son y ya sabe que ya se van los tocadores.

El uso del espacio para esta última fase es la misma que para la llegada, todos bailan en círculo alternando el sentido antihorario-horario y se compone de cuatro momentos o cuatro vueltas completas. El *tempo* de esta forma musical es frugal y, al finalizar estas vueltas, los músicos comienzan a tocar el son del camino, para el cual el arpero carga su arpa o le ayudan a cargarla mientras continúa tocando, los rabeleros se sitúan detrás del arpero y también continúan tocando y comienzan a caminar. El capitán de la danza guía las filas de los hombres primero y se incorporan atrás las de las mujeres para salir todos bailando en una sola fila. Así continúan hasta salir del espacio dancístico donde se desarrolló la velación y con esto termina la participación de *ts'akam son*. Músicos, bailadoras y bailadores regresan a la comunidad de Santa Bárbara y cada uno se dirige a sus respectivas casas a descansar.

Hasta aquí la etnografía de *ts'akam son*, de lo que generalmente ocurre en una velación, es decir, lo que constituye el hecho dancístico. El siguiente apartado lo dedico a los sistemas de notación dancística: secuencias kinéticas, cualidades de movimiento, usos del espacio y descripción de vestuario (el registro de la danza).



12. Son de despedida
San Isidro, Aquismón, San Luis Potosí
Fotografía: Andrea Martínez Molina

Sistemas de notación dancística de la danza ts'akam son de Santa Bárbara, Aquismón, San Luis Potosí

El sistema de ts'akam son

Este apartado desglosa los códigos más importantes de la danza mediante sistemas de notación específicos. A partir del texto dancístico o etnografía de la danza y habiendo expuesto el contexto en que se desarrolla, es momento de deshilar algunos de sus códigos para presentar una descripción más profunda que particularice en esos códigos.

Presento la descripción kinética y las cualidades de movimiento como dos herramientas importantes en la comprensión de la interpretación corporal de la danza, así como la estructura musical, o fraseo, con los tiempos que la componen

para poder establecer un hilo conductor entre la descripción de las secuencias y las formas musicales.

Para la descripción de secuencias de movimiento, me apoyo en el *Manual básico para la enseñanza de la técnica de danza tradicional mexicana* (Miranda Hita y Lara González, 2002), mientras que para la descripción de las cualidades de movimiento recorro a uno de los trabajos fundacionales, *Danza educativa moderna* (Laban, 1975). Respecto a la notación para los trazos espaciales, retomo la propuesta de Zacarías Segura Salinas e Hilda Rodríguez Peña (1976) y hago algunas modificaciones para presentar un sistema de mayor claridad en la representación.

SIMBOLOGÍA

FILA DE HOMBRES		CAPITÁN	
FILA DE MUJERES		CAPITANA	

Para el caso del vestuario, describo prenda por prenda con nombres locales (en caso de haberlos) y tipos de telas, de igual manera para los elementos que son parte importante del vestuario y que, en otros lugares, pueden ser presentados como utilería y parafernalia. Finalmente, hago una descripción general de los instrumentos musicales, según su organología.

Cabe aclarar que no presento el registro de toda una jornada nocturna de danza, solamente trabajo 11 sones que corresponden a las siguientes fases:

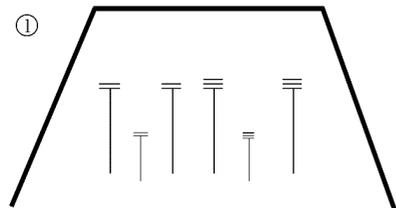
1. La ofrenda (sones 1 y 2).
2. La llegada (sones 3 y 4).
3. El saludo (son 5).
4. La medianoche (sones 6 y 7).
5. La mesa (son 8).
6. Los juegos o animales (son 9).
7. Encuentro del sol (son 10).
8. Son de gracias (son 11).

Solamente algunos sones se reconocen por nombre, por ello, he respetado las formas tradicionales de ubicarlos y he optado por presentarlos por sus fases correspondientes a una velación y sólo los he numerado.

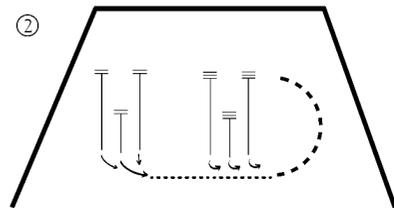
SISTEMA DE DESCRIPCIÓN KINÉTICA DE SECUENCIAS,
FRASEO MUSICAL Y PLANOS ESPACIALES

Son 1	Ejitsin talaab 1
Compás: 4/4	Frases musicales: A y B
Tiempos de frase A: 16	Tiempos de frase B: 16
Descripción kinética	
Frase A	Frase B
<p>Tiempo 1</p> <ul style="list-style-type: none"> • Paso natural caminado lateral pie izquierdo. <p>Tiempo 2</p> <ul style="list-style-type: none"> • Paso natural caminado pie derecho, cruzado adelante. <p>Tiempo 3</p> <ul style="list-style-type: none"> • Paso natural caminado lateral pie izquierdo. <p>Tiempo 4</p> <ul style="list-style-type: none"> • Brinco sobre pie izquierdo y simultáneo, balanceo de pie derecho adelante. En el balanceo, la elevación de la pierna es mínima, la intención es rozar el piso con el balanceo. <p>Alterna la secuencia en tiempos 5, 6, 7 y 8. Repite.</p>	<p>Tiempos 1 a 4</p> <ul style="list-style-type: none"> • Iniciando con pie izquierdo, cuatro pasos naturales caminados a tiempo para hacer un giro a la izquierda. <p>Tiempo 5</p> <ul style="list-style-type: none"> • Paso natural caminado lateral pie izquierdo. <p>Tiempo 6</p> <ul style="list-style-type: none"> • Paso natural caminado pie derecho, cruzado adelante. <p>Tiempo 7</p> <ul style="list-style-type: none"> • Paso natural caminado lateral pie izquierdo. <p>Tiempo 8</p> <ul style="list-style-type: none"> • Brinco sobre pie izquierdo y simultáneo, balanceo de pie derecho adelante. <p>Alterna la secuencia en los tiempos 9 a 16.</p>

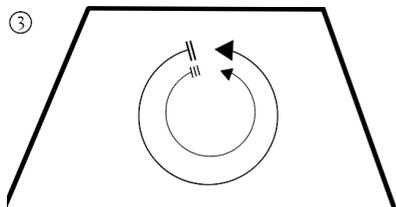
Trazos espaciales



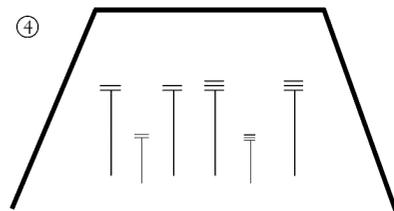
Comienzan en filas de hombres y mujeres.



El capitán inicia un movimiento en U hacia la izquierda; lleva primero a la fila de su lado izquierdo, después se integra la del lado derecho. Al pasar todos los hombres, la mujer capitán sigue el mismo movimiento hasta integrarse a dos circunferencias.



Circunferencia de mujeres adentro y de hombres afuera. Después de dar tres vueltas a la circunferencia, al llegar al punto marcado, la capitana y el capitán entran para comenzar a formar las filas de inicio.

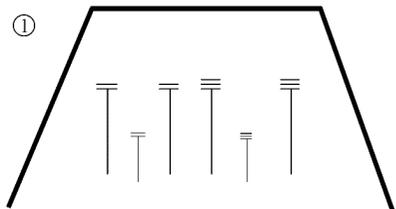


Filas para terminar el son.

Son 2	Ejitsin talaab 2
Compás: 4/4	Frases musicales: A y B
Tiempos de frase A: 16	Tiempos de frase B: 16
Descripción kinética	
Frase A	Frase B
<p>Tiempo 1</p> <ul style="list-style-type: none"> Paso natural caminado lateral pie izquierdo. <p>Tiempo 2</p> <ul style="list-style-type: none"> Paso natural caminado pie derecho, cruzado adelante. <p>Tiempo 3</p> <ul style="list-style-type: none"> Paso natural caminado lateral pie izquierdo. <p>Tiempo 4</p> <ul style="list-style-type: none"> Brinco sobre pie izquierdo y simultáneo, balanceo de pie derecho adelante. En el balanceo, la elevación de la pierna es mínima, la intención es rozar el piso con el balanceo. <p>Alterna la secuencia en tiempos 5, 6, 7 y 8. Repite.</p>	<p>Tiempos 1 a 4</p> <ul style="list-style-type: none"> Iniciando con pie izquierdo, cuatro pasos naturales caminados a tiempo para hacer un giro a la izquierda. <p>Tiempo 5</p> <ul style="list-style-type: none"> Paso natural caminado lateral pie izquierdo. <p>Tiempo 6</p> <ul style="list-style-type: none"> Paso natural caminado pie derecho, cruzado adelante. <p>Tiempo 7</p> <ul style="list-style-type: none"> Paso natural caminado lateral pie izquierdo. <p>Tiempo 8</p> <ul style="list-style-type: none"> Brinco sobre pie izquierdo y simultáneo, balanceo de pie derecho adelante. <p>Alterna la secuencia en los tiempos 9 a 16.</p>

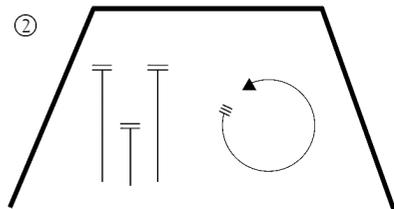
Trazos espaciales

①



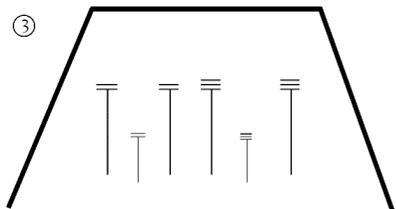
Comienzan en filas de hombres y mujeres.

②



Los hombres bailan en las filas; la capitana jala a las mujeres, primero de la fila izquierda, después se integran las mujeres de la fila derecha. Después de tres vueltas, la capitana entra para formar sus filas de inicio.

③

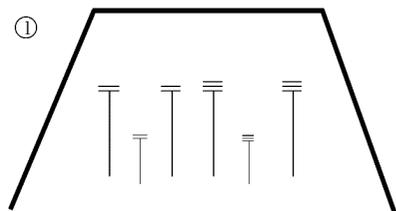


Filas para terminar el son.

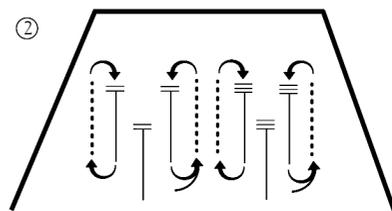
Son 3	Tsapne thomtalaab 1
Compás: 4/4	Frases musicales: A y B
Tiempos de frase A: 8	Tiempos de frase B: 8

Descripción kinética	
Frase A	Frase B
<p>Tiempo 1</p> <ul style="list-style-type: none"> • Paso natural caminado lateral pie izquierdo. <p>Tiempo 2</p> <ul style="list-style-type: none"> • Paso natural caminado pie derecho, cruzado adelante. <p>Tiempo 3</p> <ul style="list-style-type: none"> • Paso natural caminado lateral pie izquierdo. <p>Tiempo 4</p> <ul style="list-style-type: none"> • Brinco sobre pie izquierdo y simultáneo, balanceo de pie derecho adelante. <p>Alterna la secuencia en tiempos 5, 6, 7 y 8.</p>	<p>Tiempos 1 a 3</p> <ul style="list-style-type: none"> • Iniciando con pie izquierdo, tres pasos naturales caminados a tiempo para hacer medio giro a la izquierda. <p>Tiempo 4</p> <ul style="list-style-type: none"> • Brinco sobre pie izquierdo y simultáneo, balanceo de pie derecho adelante. <p>Alterna tiempos 5, 6, 7 y 8.</p>

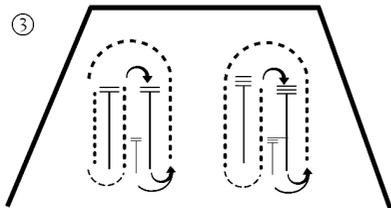
Trazos espaciales



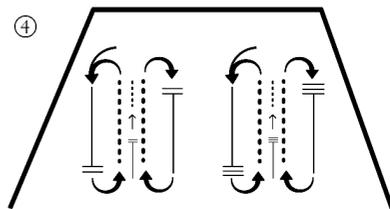
Comienzan en filas de hombres y mujeres.



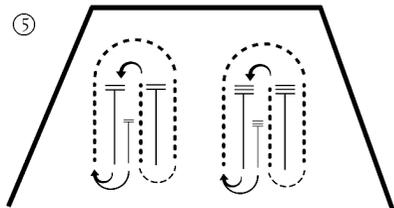
El capitán y la capitana inician movimiento en U por fuera, dirigiendo a las filas respectivas del lado izquierdo. La fila contraria, hace un movimiento en U por fuera, lideradas por el y la puntera. Al llegar al extremo opuesto, regresan con movimiento en U por dentro.



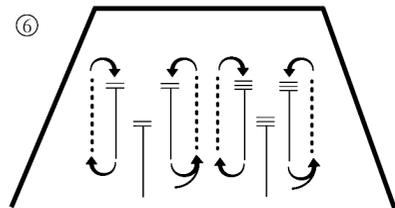
Todos y todas inician un movimiento en U por dentro, al llegar al extremo opuesto, el y la capitana se integran a la fila de la derecha para poder regresar con movimiento en U por fuera.



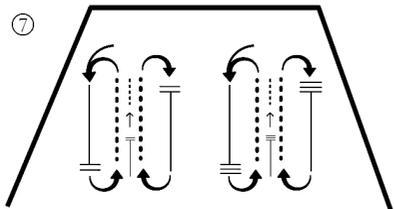
El capitán y la capitana inician un movimiento en U por fuera con la fila de la izquierda. Al llegar al extremo opuesto, pasan por detrás de la fila derecha y pasan junto a los integrantes por fuera. Al llegar hasta el o la puntera, hacen un movimiento en U por dentro hasta el extremo opuesto para hacer otro movimiento en U por fuera para integrarse a sus lugares originales o fila de inicio.



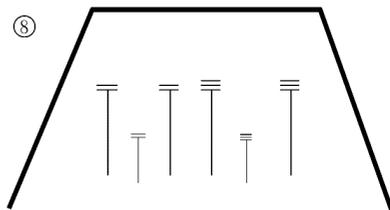
El capitán y la capitana inician un movimiento en U por fuera con la fila de la derecha. Al llegar al extremo opuesto, pasan por detrás de la fila izquierda y pasan junto a los integrantes por fuera. Al llegar hasta el o la puntera, hacen un movimiento en U por dentro hasta el extremo opuesto para hacer otro movimiento en U por fuera para integrarse a sus lugares originales o fila de inicio.



El capitán y la capitana inician movimiento en U por fuera, dirigiendo a las filas respectivas del lado izquierdo. La fila contraria hace un movimiento en U por fuera, lideradas por el y la puntera. Al llegar al extremo opuesto, regresan con movimiento en U por dentro.



Todos y todas inician un movimiento en U por dentro, al llegar al extremo opuesto, el y la capitana se integran a la fila de la izquierda para poder regresar con movimiento en U por fuera.

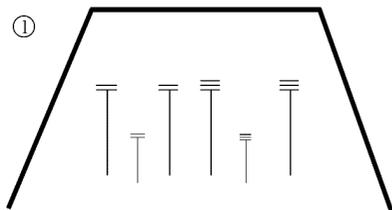


Filas para terminar el son.

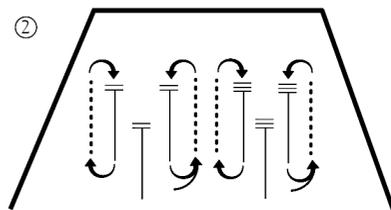
Son 4	Tsapne thomtalaab 2
Compás: 4/4	Frasas musicales: A y B
Tiempos de frase A: 16	Tiempos de frase B: 16

Descripción kinética	
Frase A	Frase B
<p>Tiempo 1</p> <ul style="list-style-type: none"> • Paso natural caminado lateral pie izquierdo. <p>Tiempo 2</p> <ul style="list-style-type: none"> • Paso natural caminado pie derecho, cruzado adelante. <p>Tiempo 3</p> <ul style="list-style-type: none"> • Paso natural caminado lateral pie izquierdo. <p>Tiempo 4</p> <ul style="list-style-type: none"> • Brinco sobre pie izquierdo y simultáneo, balanceo de pie derecho adelante. En el balanceo, la elevación de la pierna es mínima, la intención es rozar el piso con el balanceo. <p>Alterna la secuencia en tiempos 5, 6, 7 y 8. Repite tiempos 9 a 16.</p>	<p>Tiempos 1 a 4</p> <ul style="list-style-type: none"> • Iniciando con pie izquierdo, cuatro pasos naturales caminados a tiempo para hacer un giro a la izquierda. <p>Tiempo 5</p> <ul style="list-style-type: none"> • Paso natural caminado lateral pie izquierdo. <p>Tiempo 6</p> <ul style="list-style-type: none"> • Paso natural caminado pie derecho, cruzado adelante. <p>Tiempo 7</p> <ul style="list-style-type: none"> • Paso natural caminado lateral pie izquierdo. <p>Tiempo 8</p> <ul style="list-style-type: none"> • Brinco sobre pie izquierdo y simultáneo, balanceo de pie derecho adelante. <p>Alterna la secuencia en tiempos 9 a 16.</p>

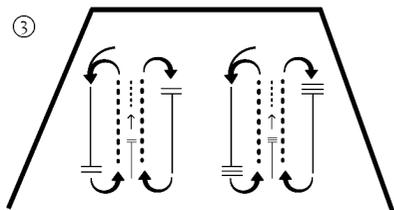
Trazos espaciales



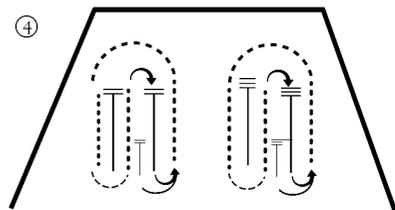
Comienzan en filas de hombres y mujeres.



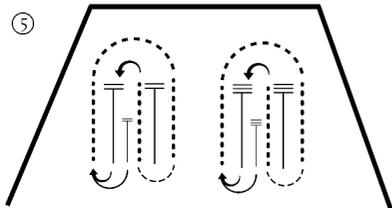
El capitán y la capitana inician movimiento en U por fuera, dirigiendo a las filas respectivas del lado izquierdo. La fila contraria hace un movimiento en U por fuera, lideradas por el y la puntera. Al llegar al extremo opuesto, regresan con movimiento en U por dentro.



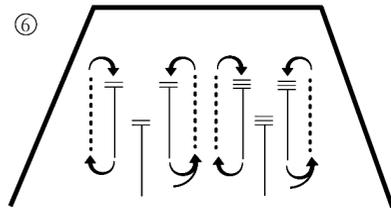
Todos y todas inician un movimiento en U por dentro, al llegar al extremo opuesto, el y la capitana se integran a la fila de la izquierda para poder regresar con movimiento en U por fuera.



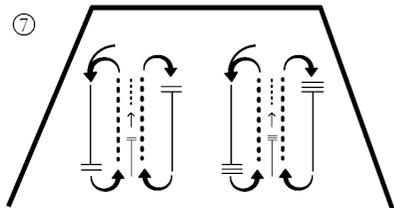
El capitán y la capitana inician movimiento en U por fuera, dirigiendo a las filas respectivas del lado izquierdo. La fila contraria hace un movimiento en U por fuera, lideradas por el y la puntera. Al llegar al extremo opuesto, regresan con movimiento en U por dentro.



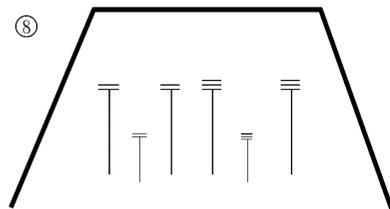
El capitán y la capitana inician un movimiento en U por fuera con la fila de la derecha. Al llegar al extremo opuesto, pasan por detrás de la fila izquierda y pasan junto a los integrantes por fuera. Al llegar hasta el o la puntera, hacen un movimiento en U por dentro hasta el extremo opuesto para hacer otro movimiento en U por fuera para integrarse a sus lugares originales o fila de inicio.



El capitán y la capitana inician movimiento en U por fuera, dirigiendo a las filas respectivas del lado izquierdo. La fila contraria hace un movimiento en U por fuera, lideradas por el y la puntera. Al llegar al extremo opuesto, regresan con movimiento en U por dentro.



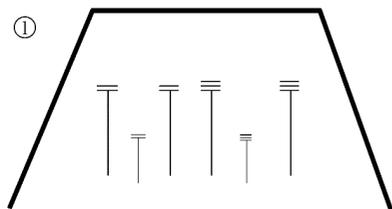
Todos y todas inician un movimiento en U por dentro, al llegar al extremo opuesto, el y la capitana se integran a la fila de la izquierda para poder regresar con movimiento en U por fuera.



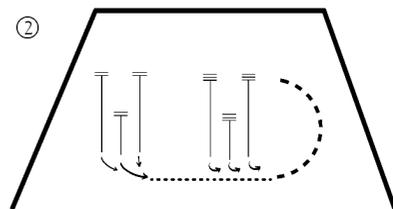
Filas para terminar el son.

Son 5	Tsapne kwakwa tí'eb
Compás: 4/4	Frases musicales: A y B
Tiempos de frase A: 8	Tiempos de frase B: 8
Descripción kinética	
Frase A	Frase B
<p>Tiempo 1</p> <ul style="list-style-type: none"> • Paso natural caminado lateral pie izquierdo. <p>Tiempo 2</p> <ul style="list-style-type: none"> • Paso natural caminado pie derecho, cruzado adelante. <p>Tiempo 3</p> <ul style="list-style-type: none"> • Paso natural caminado lateral pie izquierdo. <p>Tiempo 4</p> <ul style="list-style-type: none"> • Brinco sobre pie izquierdo y simultáneo, balanceo de pie derecho adelante. <p>Alterna la secuencia en tiempos 5, 6, 7 y 8.</p>	<p>Tiempos 1 a 3</p> <ul style="list-style-type: none"> • Iniciando con pie izquierdo, tres pasos naturales caminados a tiempo para hacer medio giro a la izquierda. <p>Tiempo 4</p> <ul style="list-style-type: none"> • Brinco sobre pie izquierdo y simultáneo, balanceo de pie derecho adelante. <p>Alterna la secuencia en tiempos 5, 6, 7 y 8.</p>

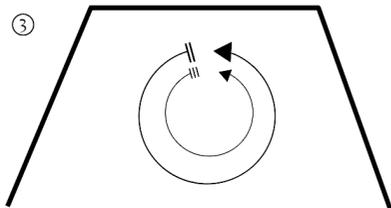
Trazos espaciales



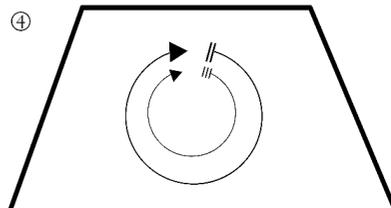
Comienzan en filas de hombres y mujeres.



El capitán inicia un movimiento en U hacia la izquierda; lleva primero a la fila de su lado izquierdo, después se integra la del lado derecho. Al pasar todos los hombres, la capitana sigue el mismo movimiento hasta integrarse a dos circunferencias.

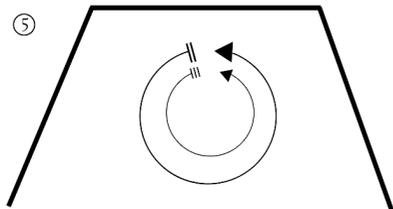


Circunferencia de mujeres adentro y de hombres afuera desplazada en contra de las manecillas del reloj. Después de tres vueltas, cambio de sentido por medio giro a la derecha.



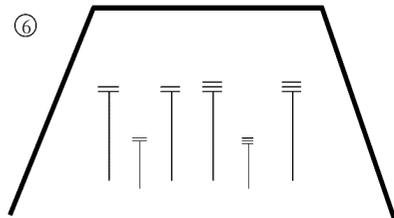
Circunferencia de mujeres adentro y de hombres afuera desplazadas en el mismo sentido de las manecillas del reloj. Después de tres vueltas, cambio de sentido por medio giro a la derecha.

⑤



Circunferencia de mujeres adentro y de hombres afuera. Después de dar tres vueltas a la circunferencia, al llegar al punto marcado, la capitana y el capitán entran para comenzar a formar las filas de inicio.

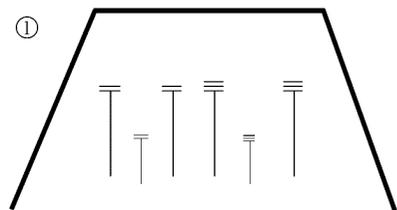
⑥



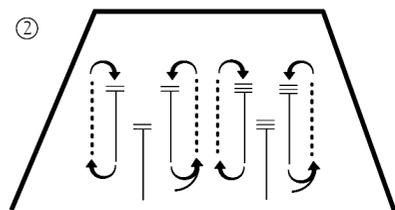
Filas para terminar el son.

Son 6	Ts'ejel akaltalaab 1
Compás: 4/4	Frases musicales: A y B
Tiempos de frase A: 8	Tiempos de frase B: 12
Descripción kinética	
Frase A	Frase B
<p>Tiempos 1 a 3</p> <ul style="list-style-type: none"> • Iniciando con pie izquierdo, tres pasos naturales caminados a tiempo para hacer medio giro a la izquierda. <p>Tiempo 4</p> <ul style="list-style-type: none"> • Brinco sobre pie izquierdo y simultáneo, balanceo de pie derecho adelante. <p>Alterna la secuencia en tiempos 5, 6, 7 y 8.</p>	<p>Tiempo 1</p> <ul style="list-style-type: none"> • Paso natural caminado lateral pie izquierdo. <p>Tiempo 2</p> <ul style="list-style-type: none"> • Paso natural caminado pie derecho, cruzado adelante. <p>Tiempo 3</p> <ul style="list-style-type: none"> • Paso natural caminado lateral pie izquierdo. <p>Tiempo 4</p> <ul style="list-style-type: none"> • Brinco sobre pie izquierdo y simultáneo, balanceo de pie derecho cruzado adelante. <p>Tiempo 5</p> <ul style="list-style-type: none"> • Paso natural caminado lateral pie derecho. <p>Tiempo 6</p> <ul style="list-style-type: none"> • Brinco sobre pie derecho y simultáneo, balanceo de pie izquierdo cruzado adelante. <p>Alterna la secuencia en tiempos 7 a 12.</p>

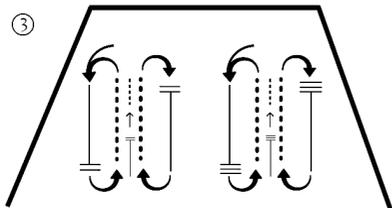
Trazos espaciales



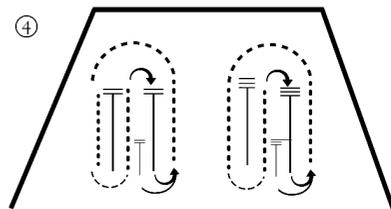
Comienzan en filas de hombres y mujeres.



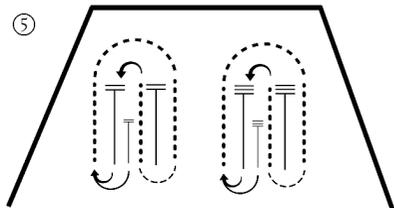
El capitán y la capitana inician movimiento en U por fuera, dirigiendo a las filas respectivas del lado izquierdo. La fila contraria hace un movimiento en U por fuera, lideradas por el y la puntera. Al llegar al extremo opuesto, regresan con movimiento en U por dentro.



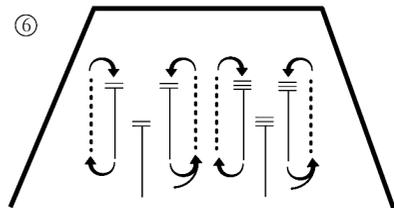
Todos y todas inician un movimiento en U por dentro, al llegar al extremo opuesto, el y la capitana se integran a la fila de la izquierda para poder regresar con movimiento en U por fuera.



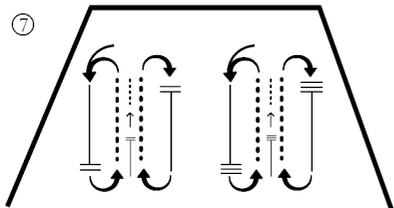
El capitán y la capitana inician movimiento en U por fuera, dirigiendo a las filas respectivas del lado izquierdo. La fila contraria hace un movimiento en U por fuera, lideradas por el y la puntera. Al llegar al extremo opuesto, regresan con movimiento en U por dentro.



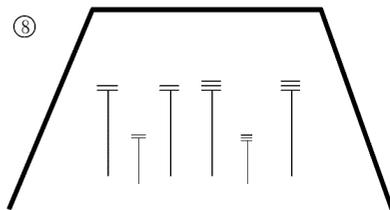
El capitán y la capitana inician un movimiento en U por fuera con la fila de la derecha. Al llegar al extremo opuesto, pasan por detrás de la fila izquierda y pasan junto a los integrantes por fuera. Al llegar hasta el o la puntera, hacen un movimiento en U por dentro hasta el extremo opuesto para hacer otro movimiento en U por fuera para integrarse a sus lugares originales o fila de inicio.



Todos y todas inician un movimiento en U por dentro, al llegar al extremo opuesto, el y la capitana se integran a la fila de la izquierda para poder regresar con movimiento en U por fuera.



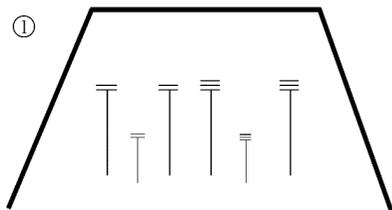
El capitán y la capitana inician movimiento en U por fuera, dirigiendo a las filas respectivas del lado izquierdo. La fila contraria hace un movimiento en U por fuera, lideradas por el y la puntera. Al llegar al extremo opuesto, regresan con movimiento en U por dentro.



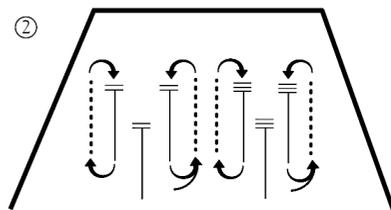
Filas para terminar el son.

Son 7	Ts'ejel akaltalaab 2
Compás: 4/4	Frases musicales: A y B
Tiempos de frase A: 8	Tiempos de frase B: 8
Descripción kinética	
Frase A	Frase B
<p>Tiempo 1</p> <ul style="list-style-type: none"> Paso natural caminado lateral pie izquierdo. <p>Tiempo 2</p> <ul style="list-style-type: none"> Paso natural caminado pie derecho, cruzado adelante. <p>Tiempo 3</p> <ul style="list-style-type: none"> Paso natural caminado lateral pie izquierdo. <p>Tiempo 4</p> <ul style="list-style-type: none"> Brinco sobre pie izquierdo y simultáneo, balanceo de pie derecho adelante. <p>Alterna la secuencia en tiempos 5, 6, 7 y 8.</p>	<p>Tiempos 1 a 3</p> <ul style="list-style-type: none"> Iniciando con pie izquierdo, tres pasos naturales caminados a tiempo para hacer medio giro a la izquierda. <p>Tiempo 4</p> <ul style="list-style-type: none"> Brinco sobre pie izquierdo y simultáneo, balanceo de pie derecho adelante. <p>Alterna la secuencia en tiempos 5, 6, 7 y 8.</p>

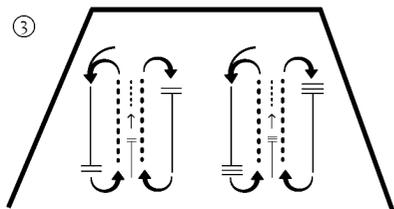
Trazos espaciales



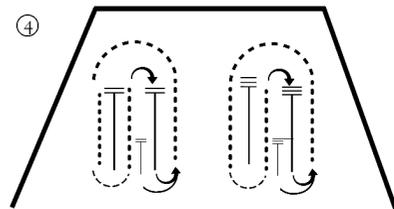
Comienzan en filas de hombres y mujeres.



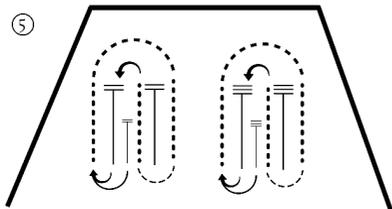
El capitán y la capitana inician movimiento en U por fuera, dirigiendo a las filas respectivas del lado izquierdo. La fila contraria hace un movimiento en U por fuera, lideradas por el y la puntera. Al llegar al extremo opuesto, regresan con movimiento en U por dentro.



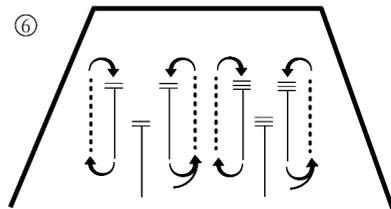
Todos y todas inician un movimiento en U por dentro, al llegar al extremo opuesto, el y la capitana se integran a la fila de la izquierda para poder regresar con movimiento en U por fuera.



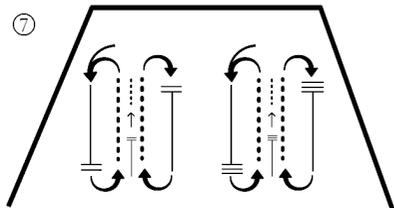
El capitán y la capitana inician movimiento en U por fuera, dirigiendo a las filas respectivas del lado izquierdo. La fila contraria hace un movimiento en U por fuera, lideradas por el y la puntera. Al llegar al extremo opuesto, regresan con movimiento en U por dentro.



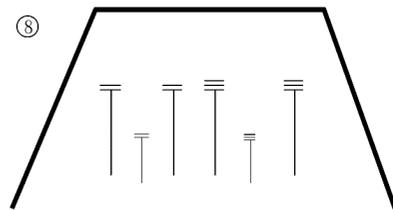
El capitán y la capitana inician un movimiento en U por fuera con la fila de la derecha. Al llegar al extremo opuesto, pasan por detrás de la fila izquierda y pasan junto a los integrantes por fuera. Al llegar hasta el o la puntera, hacen un movimiento en U por dentro hasta el extremo opuesto para hacer otro movimiento en U por fuera para integrarse a sus lugares originales o fila de inicio.



El capitán y la capitana inician movimiento en U por fuera, dirigiendo a las filas respectivas del lado izquierdo. La fila contraria hace un movimiento en U por fuera, lideradas por el y la puntera. Al llegar al extremo opuesto, regresan con movimiento en U por dentro.



Todos y todas inician un movimiento en U por dentro, al llegar al extremo opuesto, el y la capitana se integran a la fila de la izquierda para poder regresar con movimiento en U por fuera.



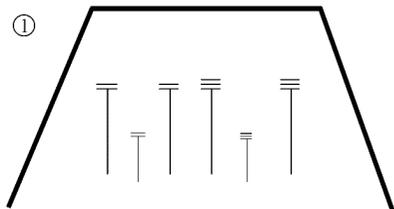
Filas para terminar el son.

Son 8	Puhuenchixtalaab
Compás: 4/4	Frases musicales: A y B
Tiempos de frase A: 8	Tiempos de frase B: 8

Descripción kinética	
Frase A	Frase B
<p>Tiempo 1</p> <ul style="list-style-type: none"> • Paso natural caminado lateral pie izquierdo. <p>Tiempo 2</p> <ul style="list-style-type: none"> • Paso natural caminado pie derecho, cruzado adelante. <p>Tiempo 3</p> <ul style="list-style-type: none"> • Paso natural caminado lateral pie izquierdo. <p>Tiempo 4</p> <ul style="list-style-type: none"> • Brinco sobre pie izquierdo y simultáneo, balanceo de pie derecho adelante. <p>Alterna la secuencia en tiempos 5, 6, 7 y 8.</p>	<p>Tiempos 1 a 3</p> <ul style="list-style-type: none"> • Iniciando con pie izquierdo, tres pasos naturales caminados a tiempo para hacer medio giro a la izquierda. <p>Tiempo 4</p> <ul style="list-style-type: none"> • Brinco sobre pie izquierdo y simultáneo, balanceo de pie derecho adelante. <p>Alterna la secuencia en tiempos 5, 6, 7 y 8.</p>

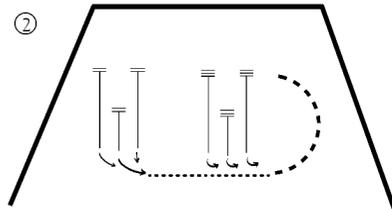
Trazos espaciales

①



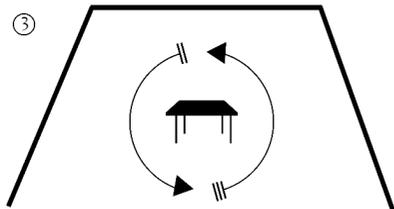
Comienzan en filas de hombres y mujeres.

②



El capitán inicia un movimiento en U hacia la izquierda; lleva primero a la fila de su lado izquierdo, después se integra la del lado derecho. Al pasar todos los hombres, la capitana sigue el mismo movimiento hasta integrarse a una sola circunferencia: mitad de hombres y mitad de mujeres alrededor de la mesa.

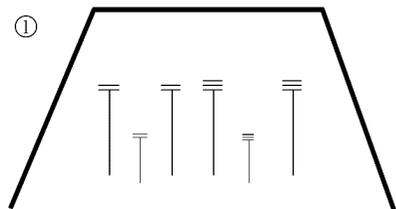
③



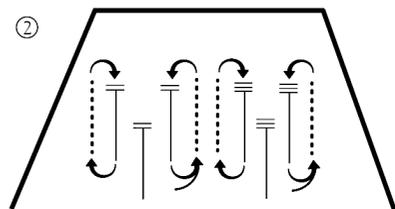
Se desplaza la circunferencia en sentido anti-horario; después de tres vueltas alrededor de la mesa, se termina el son.

Son 9	Ubat son papán
Compás: 4/4	Frases musicales: A y B
Tiempos de frase A: 8	Tiempos de frase B: 8
Descripción kinética	
Frase A	Frase B
<p>Tiempos 1 a 3</p> <ul style="list-style-type: none"> • Iniciando con pie izquierdo, tres pasos naturales caminados a tiempo para hacer medio giro a la izquierda. <p>Tiempo 4</p> <ul style="list-style-type: none"> • Brinco sobre pie izquierdo y simultáneo, balanceo de pie derecho adelante. <p>Alterna la secuencia en tiempos 5, 6, 7 y 8.</p>	<p>Tiempo 1</p> <ul style="list-style-type: none"> • Paso natural caminado lateral pie izquierdo. <p>Tiempo 2</p> <ul style="list-style-type: none"> • Paso natural caminado pie derecho, cruzado adelante. <p>Tiempo 3</p> <ul style="list-style-type: none"> • Paso natural caminado lateral pie izquierdo. <p>Tiempo 4</p> <ul style="list-style-type: none"> • Brinco sobre pie izquierdo y simultáneo, balanceo de pie derecho adelante. <p>Alterna la secuencia en tiempos 5, 6, 7 y 8.</p>

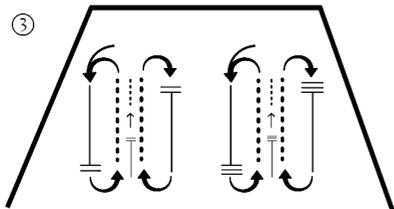
Trazos espaciales



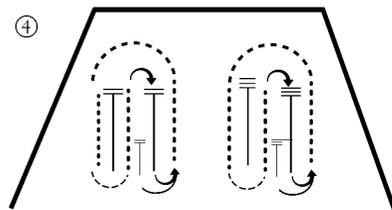
Comienzan en filas de hombres y mujeres.



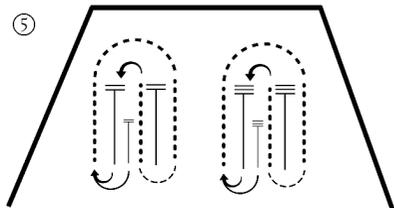
El capitán y la capitana, inician movimiento en U por fuera, dirigiendo a las filas respectivas del lado izquierdo. La fila contraria, hace un movimiento en U por fuera, lideradas por el y la puntera. Al llegar al extremo opuesto, regresan con movimiento en U por dentro.



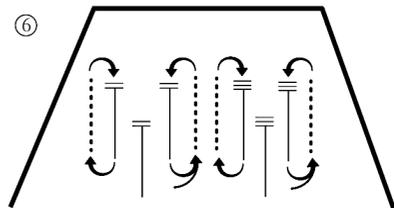
Todos y todas inician un movimiento en U por dentro, al llegar al extremo opuesto, el y la capitana se integran a la fila de la izquierda para poder regresar con movimiento en U por fuera.



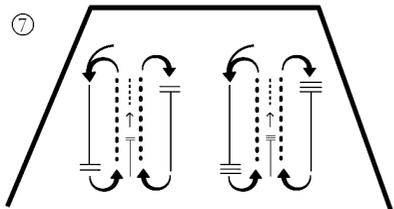
El capitán y la capitana inician movimiento en U por fuera, dirigiendo a las filas respectivas del lado izquierdo. La fila contraria hace un movimiento en U por fuera, lideradas por el y la puntera. Al llegar al extremo opuesto, regresan con movimiento en U por dentro.



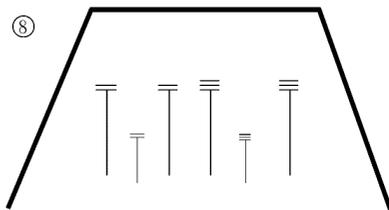
El capitán y la capitana inician un movimiento en U por fuera con la fila de la derecha. Al llegar al extremo opuesto, pasan por detrás de la fila izquierda y pasan junto a los integrantes por fuera. Al llegar hasta el o la puntera hacen un movimiento en U por dentro hasta el extremo opuesto para hacer otro movimiento en U por fuera para integrarse a sus lugares originales o fila de inicio.



El capitán y la capitana inician movimiento en U por fuera, dirigiendo a las filas respectivas del lado izquierdo. La fila contraria hace un movimiento en U por fuera, lideradas por el y la puntera. Al llegar al extremo opuesto, regresan con movimiento en U por dentro.



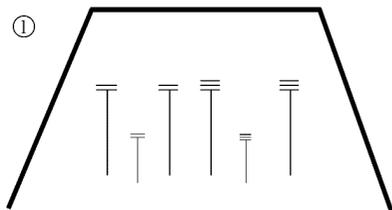
Todos y todas inician un movimiento en U por dentro, al llegar al extremo opuesto, el y la capitana se integran a la fila de la izquierda para poder regresar con movimiento en U por fuera.



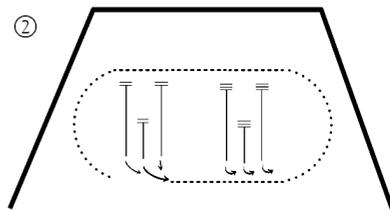
Filas para terminar el son.

Son 10	Tamab k'íchaaj
Compás: 4/4	Frases musicales: A y B
Tiempos de frase A: 12	Tiempos de frase B: 12
Descripción kinética	
Frase A	Frase B
<p>Tiempo 1</p> <ul style="list-style-type: none"> • Paso natural caminado lateral pie izquierdo. <p>Tiempo 2</p> <ul style="list-style-type: none"> • Paso natural caminado pie derecho, cruzado adelante. <p>Tiempo 3</p> <ul style="list-style-type: none"> • Paso natural caminado lateral pie izquierdo. <p>Tiempo 4</p> <ul style="list-style-type: none"> • Brinco sobre pie izquierdo y simultáneo, balanceo de pie derecho cruzado adelante. <p>Tiempo 5</p> <ul style="list-style-type: none"> • Paso natural caminado lateral pie derecho. <p>Tiempo 6</p> <ul style="list-style-type: none"> • Brinco sobre pie derecho y simultáneo, balanceo de pie izquierdo cruzado adelante. <p>Alterna la secuencia en tiempos 7 a 12.</p>	<p>Tiempos 1 a 4</p> <ul style="list-style-type: none"> • Iniciando con pie izquierdo, cuatro pasos naturales caminados a tiempo para hacer un giro a la izquierda. <p>Tiempo 5</p> <ul style="list-style-type: none"> • Zapateo pie izquierdo lateral <p>Tiempo 6</p> <ul style="list-style-type: none"> • Brinco sobre pie izquierdo y simultáneo, balanceo de pie derecho cruzado adelante. <p>Alterna la secuencia en tiempos 7 a 12.</p>

Trazos espaciales

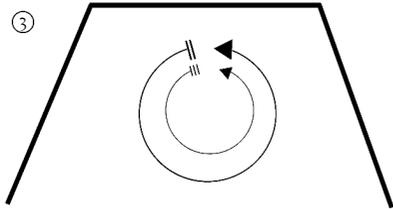


Comienzan en filas de hombres y mujeres.



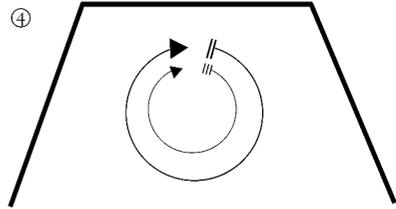
El capitán inicia un movimiento en U hacia la izquierda; lleva primero a la fila de su lado izquierdo, después se integra la del lado derecho. Al pasar todos los hombres, la capitana sigue el mismo movimiento hasta integrarse a una sola circunferencia: mitad de hombres y mitad de mujeres alrededor de la mesa.

③



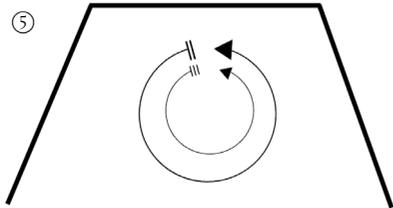
Circunferencia de mujeres adentro y de hombres afuera desplazada en contra de las manecillas del reloj. Después de tres vueltas, cambio de sentido por medio giro a la derecha.

④



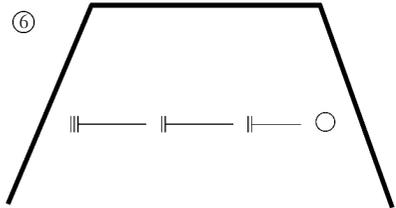
Circunferencia de mujeres adentro y de hombres afuera desplazada en el mismo sentido de las manecillas del reloj. Después de tres vueltas, cambio de sentido por medio giro a la derecha.

⑤

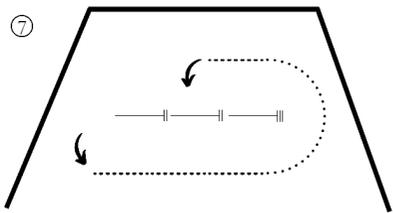


Circunferencia de mujeres adentro y de hombres afuera desplazada en contra de las manecillas del reloj. Después de tres vueltas, se integran a una sola fila para ir hacia el oriente. Adelante el capitán, atrás la fila de hombres y atrás la fila de mujeres liderada por la capitana.

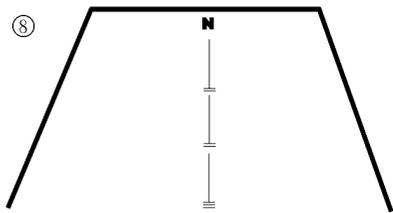
⑥



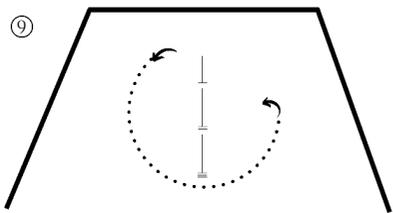
Fila hacia el oriente.



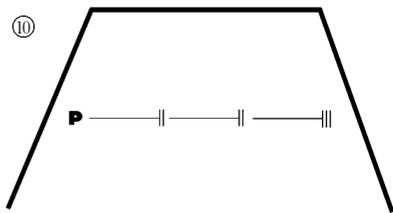
7 El capitán dirige un movimiento en U por fuera, formando $\frac{3}{4}$ de circunferencia. Al llegar al punto señalado, el capitán forma la fila hacia el norte.



8 Fila hacia el norte.

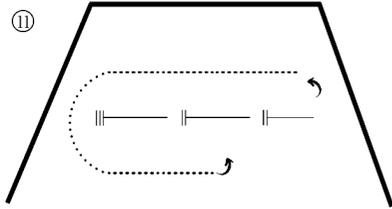


9 El capitán dirige un movimiento en U por fuera, formando $\frac{3}{4}$ de circunferencia. Al llegar al punto señalado, el capitán forma la fila hacia el poniente.



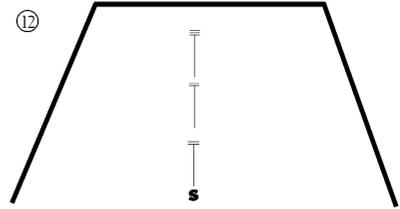
10 Fila hacia el poniente.

11



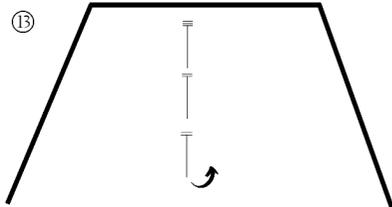
El capitán dirige un movimiento en U por fuera, formando $\frac{3}{4}$ de circunferencia. Al llegar al punto señalado, el capitán forma la fila hacia el sur.

12



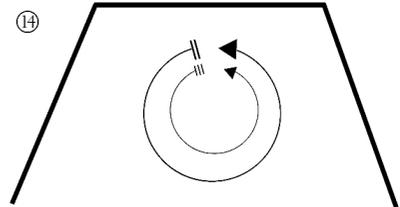
Fila hacia el sur

13



El capitán dirige un movimiento en U por fuera para formar una circunferencia de hombres, conforme avanzan las mujeres, la capitana forma la circunferencia por dentro de la de los hombres.

14

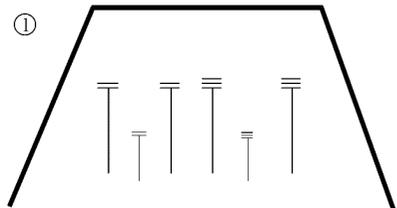


Avanzan las circunferencias en sentido antihorario, después de tres vueltas, termina el son.

Son 11	K'ak'namal yan
Compás: 4/4	Frases musicales: A y B
Tiempos de frase A: 12	Tiempos de frase B: 12
Descripción kinética	
Frase A	Frase B
<p>Tiempo 1</p> <ul style="list-style-type: none"> Paso natural caminado lateral pie izquierdo. <p>Tiempo 2</p> <ul style="list-style-type: none"> Paso natural caminado pie derecho, cruzado adelante. <p>Tiempo 3</p> <ul style="list-style-type: none"> Paso natural caminado lateral pie izquierdo. <p>Tiempo 4</p> <ul style="list-style-type: none"> Brinco sobre pie izquierdo y simultáneo, balanceo de pie derecho cruzado adelante. <p>Tiempo 5</p> <ul style="list-style-type: none"> Paso natural caminado lateral pie derecho. <p>Tiempo 6</p> <ul style="list-style-type: none"> Brinco sobre pie derecho y simultáneo, balanceo de pie izquierdo cruzado adelante. <p>Alterna la secuencia en tiempos 7 a 12.</p>	<p>Tiempos 1 a 4</p> <ul style="list-style-type: none"> Iniciando con pie izquierdo, cuatro pasos naturales caminados a tiempo para hacer un giro a la izquierda. <p>Tiempo 5</p> <ul style="list-style-type: none"> Zapateo pie izquierdo lateral <p>Tiempo 6</p> <ul style="list-style-type: none"> Brinco sobre pie izquierdo y simultáneo, balanceo de pie derecho cruzado adelante. <p>Alterna la secuencia en tiempos 7 a 12.</p>

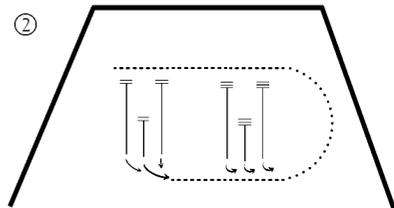
Trazos espaciales

①

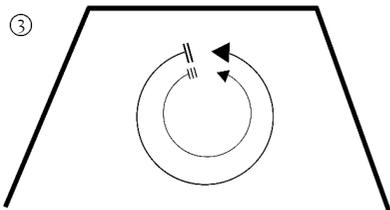


Comienzan en filas de hombres y mujeres.

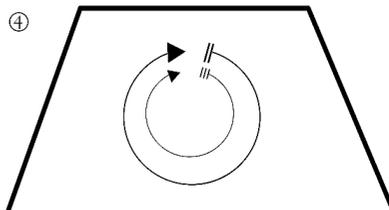
②



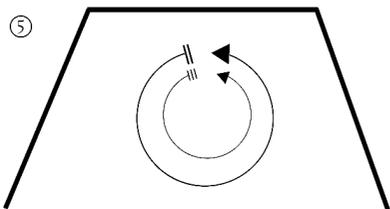
El capitán inicia un movimiento en U hacia la izquierda; lleva primero a la fila de su lado izquierdo, después se integra la del lado derecho. Al pasar todos los hombres, la capitana sigue el mismo movimiento hasta integrarse a una sola circunferencia: mitad de hombres y mitad de mujeres alrededor de la mesa.



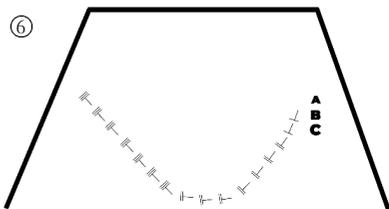
③ Circunferencia de mujeres adentro y de hombres afuera desplazada en contra de las manecillas del reloj. Después de tres vueltas, cambio de sentido por medio giro a la derecha.



④ Circunferencia de mujeres adentro y de hombres afuera desplazada en el mismo sentido de las manecillas del reloj. Después de tres vueltas, cambio de sentido por medio giro a la derecha.



⑤ Circunferencia de mujeres adentro y de hombres afuera desplazada en contra de las manecillas del reloj. Después de tres vueltas, cambio de sentido por medio giro a la derecha.



⑥ El capitán deshace las circunferencias formando una sola fila. Él va adelante, seguido por la fila de hombres y la de las mujeres. Destaca que en este son los músicos van hasta delante: A, el arpero, B, primer rabel, y C, segundo rabel. Esta formación la mantienen hasta salir del espacio donde bailaron. Es un son de agradecimiento y despedida.

Usos específicos del cuerpo y cualidades de movimiento

¿Por qué hablar de cualidades de movimiento? En mi paso como alumno de la Escuela Nacional de Danza Folklórica (1997-2000) del, en aquel entonces, Instituto Nacional de Bellas Artes, se cursaban dos asignaturas: Códigos Corporales y Labanotación (esta última se dividía en varios semestres, pues se revisaban los diferentes métodos de notación dancística a los que recurre este sistema). Con mucha lamentación, debo confesar que en ese momento no entendí la importancia y la complejidad que dos asignaturas como éstas tenían en el currículo escolar.

Después de varios años de haber egresado, comprendí que para poder “interpretar” un género dancístico musical tradicional es absolutamente necesario comprender el movimiento lo más cercano posible a como sucede dentro de la comunidad dancística, de ahí la importancia de esas asignaturas cuando dialogan íntimamente con otras, como repertorio, técnica de danza, teatro y música, por ejemplo.

Los códigos corporales son una aproximación técnica a los diseños y los gestos del cuerpo en cada uno de los contextos dancísticos; resultan de la búsqueda en las técnicas extracotidianas, por lo que no sugiero pretender encontrarlos en las cotidianas, como antaño se recomendaba. Los códigos corresponden a la fase técnica de explicación y comprensión de los movimientos, por ello, se relacionan con un vocabulario técnico kinético que apunta hacia los movimientos del torso, cabeza, cadera, brazos y piernas desde conceptos como muelleo, angulación, rotación, flexión, entre otros.

Las cualidades de movimiento deben entenderse “como la expresión de modos de acción definidos [...] un lenguaje de acción en el que las diferentes intenciones y los esfuerzos corporales y mentales del hombre se disponen en un orden coherente” (Laban, 1989: 51), son los medios para llevar la fase meramente técnica a la interpretación, la fase de acción al contenido dramático (Laban, 1989), el comúnmente denominado, estilo.

El estilo debe entenderse como un conjunto de características que permiten distinguir una forma de otras: las características que particularizan cualquier representación, tanto en lo individual como en lo colectivo (Shapiro, 1999).¹

El estilo permite comprender las particularidades del sistema mediante el análisis fino y minucioso de los detalles del cómo se ejecutan los movimientos con relación a las intenciones, desde un método cercano a lo que Eugenio Barba ha propuesto como antropología teatral (1986, 1990), es decir, haciendo coincidir el comportamiento social, cultural e incluso fisiológico del ser humano, a fin de lograr una representación más cercana a la de la comunidad danzante original. En este sentido, la descripción de las intenciones se traduce en las cualidades de movimiento de determinado género dancístico musical que se trabajan a partir de lo que Laban propuso como teoría del esfuerzo.

¹ Sobre el estilo y la danza, véase el trabajo de Kaeppler (2003) que problematiza este concepto desde la clásica definición del historiador Meyer Shapiro y desarrolla una importante discusión para posicionar el concepto de estilo dentro de los márgenes de la lingüística y trasladarlo al campo del estudio estructural de la danza polinesia.

Básicamente, para la educación dancística inicial debe comprenderse que al tipo de intención en la ejecución del movimiento corresponde un polo, ya sea el agresivo o el indulgente. Para el caso del primero, los movimientos son “más fuertes” y dirigidos hacia el centro de gravedad; para el caso del segundo, los movimientos se ejecutan de manera “más ligera” y hacia el centro de levedad. Con relación a estos polos, se establecen cuatro modos de acción que se dividen según el tipo de esfuerzo que los caracteriza.

Modo de acción	Polo indulgente	Polo agresivo
Flujo de energía	Libre	Conducido
Peso	Liviano	Pesado
Tiempo	Sostenido	Súbito
Espacio	Indirecto	Directo

Estas breves notas son suficientes por ahora.² En ellas está basado el análisis de movimiento característico en la forma de interpretación de *ts'akam son*. Pero antes se mencionan los códigos corporales de la danza.

La danza se interpreta, como ya se describió técnicamente, con pasos naturales caminados, sin embargo, la característica central es que tal secuencia se ejecuta con muelles simultáneos a todos los tiempos, independientemente de si son pasos naturales caminados o balanceos. El muelle es el

² Para profundizar, véase Laban (1989).

movimiento constante de toda la danza. Otro aspecto importante es que la cadera se rota, discretamente, en sucesión hacia el lado que se dirigen las secuencias; si se van hacia el lado izquierdo, hacia allá se rota la cadera y viceversa.

Simultáneo a los balanceos cruzados, la cadera se flexiona en sucesión del pie que da el último paso y el torso se rota ligeramente en oposición a la pierna que se cruza. Cuando se gira, sobre todo cuando son los giros completos y se está desplazando alguna de las filas, esta característica de la cadera y el torso se ejecuta de manera más discreta para no causar confusiones en el uso del espacio.

Es muy importante distinguir que las mujeres tienen un uso del cuerpo más discreto que los hombres, es decir, menos pronunciado. Esta característica es más evidente porque, a diferencia de los hombres, ellas no llevan *chinchín*, lo que hace que sus brazos estén colocados en la posición anatómica o que avanzada la noche, metan los brazos debajo del *dhayem lab* o incluso los tengan libres por si llevan a algún niño de brazos, para que lo puedan cargar con ayuda de una manta.

Los hombres mantienen el brazo dominante flexionado a la altura del vientre y a una distancia de aproximadamente 15 centímetros para interpretar el *chinchín*. Se hace mediante una o dos circunducciones por cada tiempo musical, dependiendo de la habilidad del danzante. El brazo contrario se mantiene en posición anatómica y relajado.

Como ya se mencionó, el grupo de danzantes hombres y de danzantes mujeres es dirigido por sus respectivos capitanes, que tienen un uso del

cuerpo relativamente diferente del resto de danzantes, dado que portan la *witsvara* y, como ya se describió, la mujer observa y sigue los movimientos de la *witsvara* del capitán.



13. Danzantes en capilla de Santa Bárbara
Santa Bárbara, Aquismón, San Luis Potosí
Fotografía: Joel Lara González

Para moverla, el brazo dominante se flexiona a la altura del plexo solar, también a 15 centímetros aproximadamente, y así es vista por el resto del grupo, porque es un elemento de indicación de movimiento espacial. La *witsvara* acompaña la dirección en la que se realiza la secuencia y el motor de movimiento está en la muñeca. Si la muñeca derecha se extiende, indica que el antebrazo entra hacia el lado izquierdo y si se flexiona, indica que el brazo regresa hacia el lado derecho; estos movimientos son seguidos por el hombro para hacer más amplia la trayectoria que no rebasa el ancho del torso. En cada balanceo de pierna, el movimiento de la *witsvara* se sostiene y hay que precisar que este movimiento, que tiene como motor la muñeca, hace que el torso también acompañe el movimiento con balanceos. La capitana reproduce el movimiento de la *witsvara*, mas no el del torso, por lo que sus movimientos son menos amplios.

Respecto a las cualidades de movimiento, es una danza que, en términos generales, ofrece una sensación corporal de movimiento flotada; va al centro de levedad con un flujo de energía libre y peso liviano. El uso del tiempo es sostenido y el uso del espacio es directo, ya sea en algún trazo o manteniendo la danza en la fila o en el círculo.

Como ya se hizo notar en la etnografía dancística, *ts'akam son* transita por diferentes *tempos* dependiendo de la fase. Por ejemplo, los sones pasada la fase de la medianoche y la fase de los animales son más enérgicos. La intención de los movimientos cambia y los pasos naturales caminados con muelleo se sustituyen por zapateos, lo que hace que la danza cambie del polo indulgente al polo agresivo. Así el peso del cuerpo será más pesado o fuerte y el

flujo de energía de los torsos es más conducido.

Esto apunta a que la danza no se interpreta de la misma manera, pues depende de varios factores que influyen en las personas y se materializan en el uso de los cuerpos. Si hay un mayor consumo de alcohol, por ejemplo, los efectos más enérgicos de la danza no esperan a las fases más adelantadas en la velación. Pese a esto, la observación constante de las interpretaciones de la danza, permite generalizar los usos más comunes del cuerpo y con ello las cualidades que permiten establecer el estilo de la danza.

Los usos del cuerpo de acuerdo con la fase de la danza en una velación pueden esquematizarse de la siguiente manera desde una perspectiva multimodal:



14. Maestro José Andrés
Santa Bárbara, Aquismón, San Luis Potosí
Fotografía: Joel Lara González

Hora	Fase	Tempo musical	Tempo corporal
19:00	Ofrenda	Adagio	Adagio Hombres y mujeres bailan en círculo
		Andante	Andante Misma disposición espacial
00:00	Medianoche	Andante	Andante Hombres bailan en hileras Mujeres bailan en círculo
		Moderato	Moderato Hombres y mujeres en hileras
03:00	La mesa/la comida	Andante	Andante Hombres y mujeres bailan en círculo alrededor de la mesa
04:00	Los juegos	Andante	Andante
		Allegro	Allegro Hombres y mujeres bailan en hileras. Sones de imitación
06:00	Salida del sol	Allegro	Allegro
		Presto	Presto Recorrido por los cuatro rumbos y círculos
	Son del camino o la salida	Andante	Andante Hombres y mujeres en una sola fila detrás del arpero y rabeleros

Sistema de descripción de vestuario

En la etnografía dancística se describió el vestuario, por ello, ahora sólo se presenta bajo un formato de relación por género, tipo de prenda, nombre en teenek, nombre en español y tela.

Género	Tipo de prenda	Nombre en teenek	Nombre en español	Tela	
Mujer	Falda	<i>Lakáb</i>	Falda	Popelina negra	
	Faja	<i>Wík</i>	Faja	Lana negra o lana negra con roja	
	Blusa	<i>Cotón</i>	Blusa	Popelina rosa mexicano o floral	
	<i>Quechquemitl</i> Corte romboidal unido en un extremo	<i>Dhayem láab</i>		<p>Cuadrillé blanco bordado en punto de cruz con estambre o hilo de seda de colores magenta, rosa mexicano, verde, naranja, azul, violeta</p> <p>Los bordados se pueden agrupar en geométricos, fitomorfos y zoomorfos.</p>	
					<p>15. Vestuario mujeres San José de las Flores, Huehuetlán, San Luis Potosí Fotografía: Joel Lara González</p>

Género	Tipo de prenda	Nombre en teenek	Nombre en español	Tela	
				<p>Grupo geométrico: Dentro de este grupo se ubican los bordados de estrellas, triángulos, rombos, grecas, medios círculos, zigzags y cruces, principalmente.</p> <p>Grupo fitomorfo: En este grupo se distinguen, sobre todo, plantas y flores en diferentes planos (vertical, horizontal y sagital). Pueden ser en representación individual o acompañadas y también pueden parecer provenir de un mismo punto de origen, como si fuera un florero.</p>	

Género	Tipo de prenda	Nombre en teenek	Nombre en español	Tela	
				Grupo zoomorfo: ³ Toda clase de animales con los que se comparte el entorno (insectos, aves, animales acuáticos y cuadrúpedos).	
	Tocado que se enreda con el cabello	<i>Petob</i>	Tocado	Estambres de colores magenta, rosa mexicano, verde, naranja, azul.	 <p>16. Petob Santa Bárbara, Aquismón, San Luis Potosí Fotografía: Joel Lara González</p>
	Morral	<i>Talega</i>	Morral	Cuadrillé blanco bordado en punto de cruz	
	Aretes	<i>Tsamthus</i>	Pendientes	Metal o plástico	

³ Claudia Rocha Valverde (2014) propone también un grupo antropomorfo para clasificar todas las figuras de correspondencia humana, sin embargo, en mi trabajo de campo nunca he tenido oportunidad de observar un *dhayem lab* con tales motivos.

Género	Tipo de prenda	Nombre en teenek	Nombre en español	Tela	
	Collares unidos con listón en la parte posterior	<i>Eláb</i>	Collares	Papelillo de colores	
	Paño rectangular para la cabeza	<i>Pux</i>	Paño	Tela de encaje	<p>17. Pux y aretes Santa Bárbara, Aquismón, San Luis Potosí Fotografía: Joel Lara González</p> 
	Sandalias negras		Sandalias	Plástico	<p>18. Mujer peinándose Tamapatz, Aquismón, San Luis Potosí Fotografía: Andrea Martínez Molina</p>

Género	Tipo de prenda	Nombre en teenek	Nombre en español	Tela	
Hombre	Pantalón		Pantalón	Casimir negro (también llega a ser de mezclilla)	
	Calzón			Manta blanca	19. Vestuario hombres San Isidro, Aquismón, San Luis Potosí Fotografía: Joel Lara González
	Camisa	<i>Cotón</i>	Camisa	Poliéster blanco Manta blanca	
	Sombrero		Sombrero	Lona blanca de dos pedradas	
	Huaraches		Huaraches	Piel	20. <i>Wuitsvara y chinchines</i> Tamapatz, Aquismón, San Luis Potosí Fotografía: Andrea Martínez Molina

Descripción organológica

Regularmente, la música de esta danza se interpreta con un trío cordófono: un arpa y dos rabeles. También es común ver variantes de este género dancístico bajo un dueto, un arpa con un rabel y raramente se puede observar en cuarteto, un arpa con tres rabeles.

El arpa es el instrumento central, con ella se comienzan los toques del son, los rabeleros los distinguen y los acompañan. A diferencia de otros géneros musicales, el arpa da la melodía y los rabeles la siguen. El arpa lleva la primera voz y los rabeles se acomodan jerárquicamente: primer rabel, segundo rabel y, de haberlo, tercer rabel.

El arpa para *ts'akam son* se elabora con madera de roble, mide alrededor de un metro de alto, se compone de 29 cuerdas de nylon (se dice que antes eran tripas de gatos, iguanas y de res) que se tensan y afinan con clavijas de madera. El clavijero remata con la cabeza de un tigre frente a una mata de maíz (figura que parece ser la punta de una lanceta), animal que resguarda el cultivo por excelencia de la Huasteca.

La tapa tiene doce “agujeros” y el afinador, comúnmente, es una Y de madera o de hueso de venado y en uno de los brazos se coloca un remate metálico que tiene la forma de las clavijas para poder tensar las cuerdas.

El rabel es un instrumento parecido al violín. No rebasa los 40 centímetros y el mástil, la caja y el clavijero suelen estar hechos de una sola pieza de roble. Se cubre con una tapa y sólo lleva tres cuerdas que van del clavijero al cordal. Éste se sostiene a la base del rabel por medio de un listón verde que

también ayuda en la tensión de las cuerdas y del puente. Las clavijas y el diapasón también son de madera y el remate del clavijero lleva una talla con el pico de un pájaro. El arco también se hace de roble y aún logran encontrarse con las cuerdas de crin de caballo. Una de las características más significativas de este instrumento es el tipo de sonido que produce, pues es agudo y “chillón”. El primer rabel lleva el acompañamiento principal del arpa, mientras que el segundo lo sigue.



21. Músicos de Ts'akam son
Santa Bárbara, Aquismón, San Luis Potosí
Fotografía: Joel Lara González

Hasta aquí las partes constituyentes de un registro dancístico en sus fases: contexto, texto y sistema. En el próximo apartado ofrezco una propuesta de lectura del sentido de bailar *ts'akam son*. Nótese que no empleo la palabra significado, pues considero que éste es inasible y no debe buscarse a título de estructura profunda, casi inamovible y, menos aún, forzar las interacciones verbales en campo con preguntas sobre el significado, tales como “¿qué significa la danza?”. De significar algo, es labor de quien investiga aventurarse a decirlo y no de la comunidad danzante que encuentra uno o más sentidos en la práctica dancística, mas no su significado.

En este sentido, cabe reflexionar también sobre la insistencia de algunas investigaciones que enfáticamente aseguran contenidos religiosos y/o rituales de las danzas, sin hacer un trabajo de campo ni una discusión teórica argumentativa que sostengan este tipo de interpretaciones con suficiencia.

Es menester tener precaución al ofrecer lecturas relacionadas con la complejidad de campos de saber que, en la mayoría de casos, resultan inaprensibles: la astronomía y la meteorología. Son atractivas y sugerentes aquellas interpretaciones que intentan explicar el sentido astronómico de una danza o sus relaciones con fenómenos meteorológicos, sin embargo, la mayoría de las veces son especulaciones que no tienen posibilidad de sostenerse o demostrarse, por lo que quedan en un plano discursivo con ciertos toques de obsolescencia que terminan por fetichizar saberes, prácticas y grupos humanos practicantes.

Sugiero pretender menos y, en esta medida, hacer dialogar los diferentes soportes materiales en los que están fundados los saberes, es decir, realizar el ejercicio intertextual. Para este caso, los saberes del cuerpo con los saberes orales, el diálogo entre la danza y la tradición oral, a lo que he llamado *corpo-oralidad*.

Corpo-oralidad en la danza ts'akam son: el sentido de la danza

La corpo-oralidad es una propuesta conceptual (Lara González, 2012, 2015, 2019) que reconoce una relación dialógica entre lo que se hace con el cuerpo y lo que se dice de ese saber. Bien puede corresponder a técnicas cotidianas, o bien a extracotidianas. Respecto al saber del cuerpo, la aprehensión se basa en la observación detallada del fenómeno corpóreo; respecto al saber oral, el acceso se realiza por medio de las interacciones verbales, particularmente la entrevista.

Esto no quiere decir que el hacer reproduce el decir, ni viceversa, sino que debe existir una tarea de síntesis intertextual por parte de quien investiga para hallar los puntos convergentes, e incluso divergentes, para una adecuada lectura del hecho cultural. En otras palabras, la articulación de ambas esferas del saber debe concebirlas como partes constituyentes de un mismo lenguaje.

¿Cómo? Hay que analizar las fases y características principales del hecho dancístico y rastrear en las tradiciones orales (mitos, cuentos, poemas, leyendas, adivinanzas) los pensamientos que se conceptualizan en formas narrativas del cuerpo con contenidos de información específica que son compartidos y comprendidos entre la comunidad participante, más allá de que sean danzantes

o no. En otras palabras, la corpo-oralidad constituye un lenguaje que da sentido a la experiencia de vivir en comunidad porque este lenguaje dice cosas sobre la tradición cultural particular.

La corpo-oralidad se abre a la posibilidad de ser planteada en tanto concepto, ya que también es resultado de procesos históricos que son rememorados como acontecimientos significativos que son transmitidos con la palabra y con la danza en tiempos de ensayo, por ejemplo. Es parte medular de una tradición que concentra una pluralidad de voces en las que resuena fuertemente un pasado que espera el porvenir (Gadamer, 1960). La corpo-oralidad es una de las tantas maneras en que se ordenan los diferentes modos de dar sentido para estructurar la experiencia humana.

Cabe aclarar que estos modos de dar sentido, la perspectiva multimodal (Kress y Van Leeuwen, 2001), facilitan un camino para leer el sentido de estos modos y así dirigir correctamente la atención hacia cómo guían el sentido. Hablar de modos permite leer con atención el sentido de una práctica cultural, pues constituyen “a socially shaped and culturally given resource for making meaning” (Kress, 2010: 81), en otras palabras, redes de sentido que se expresan en diferentes soportes materiales e inmateriales que son la evidencia empírica a analizar e interpretar.

Esta perspectiva semiótica invita a analizar aquellas redes temáticas que se articulan en torno a la corpo-oralidad y sus valoraciones, opiniones, percepciones y apreciaciones, buscando los eslabones que unen las relaciones dialógicas entre modos y soportes en los procesos de dación de sentido.

Desde esta perspectiva, bailar *ts'akam son* rememora aquel tiempo en el que Mám, Pulik Pay'lom y Muxi comenzaron a hacer al *te'ínik* o teenek.⁴

Ts'akam son es una expresión cultural primigenia y definitoria de la cultura teenek. En la interpretación de la danza se abren espacios de crisis, incertidumbres y rupturas que sitúan a los miembros de la comunidad en una especie de umbral en el que bailadoras, bailadores, músicos y las demás personas presentes en la fiesta permanecen inconclusos y desdibujados.

Ts'akam son orienta, lleva de la crisis al reordenamiento, da sentido a la experiencia de la cultura y la existencia teenek; con esto, quedan expuestos los saberes del texto dancístico frente a los saberes de la tradición oral.

Cuando el mundo estaba en tinieblas, bajo el dominio de *Ulutz*, el ser de la oscuridad, espíritu del hambre y del sufrimiento, no había luz, no había sol. Quienes habitaban eran seres hechos a semejanza de *Ulutz*, eran muy altos, tenían dos pies y una cola del mismo tamaño⁵ y no defecaban. Se alimentaban únicamente del aroma de los alimentos crudos que encontraban y habitaban una tierra plana. Al enterarse de que el sol estaba por salir, hicieron lo posible por taponar la entrada, pero al ver que la luz se aproximaba, unos se metieron a la profundidad de la tierra. Otros que no alcanzaron a meterse se quedaron en

⁴ *Te'ínik* es el genérico para referirse al ser humano, literalmente significa hombres de aquí. Es interesante la referencia corporal porque proviene de *jun inik* que significa veinte. Se extiende la referencia nominal porque las personas tienen veinte dedos, diez en las manos y diez en los pies, morfología que los distingue de sus antecesores los *átslábsik* y los *baatsik*.

⁵ Dependiendo de la versión de la oralidad puede escucharse que eran seres con tres piernas (Ariel de Vidas, 2003) o, según las narraciones obtenidas durante las estancias de trabajo en terreno, con dos piernas y una cola del mismo tamaño que los hacían parecer trípodes.

la superficie, negándose a recibir al sol y por eso, conforme salió, los quemó. También hubo otros que se organizaron para recibirlo.

Los que alcanzaron a entrar a la profundidad de la tierra se convirtieron en *baatsik*, espíritus que provocan muchos daños y enfermedades. Viven debajo de la tierra y por ello nunca ven el sol. Son oscuros, fríos y malignos porque están enojados por haberse quedado “atrapados” y castigados por *Ulutz* al no haber podido impedir la salida del sol.

Estos seres, debido a pequeños resquicios de luz que se alcanzaron a filtrar, tomaron cierta figura humana, pero sólo desarrollaron cuatro dedos en manos y patas, la cola les quedó como un rasgo distintivo para no confundir a los humanos que próximamente estarían poblando la superficie.

Mientras el sol estaba por salir, aún en la oscuridad, la tierra fue redondeando su forma y el grupo que se organizó para recibirlo se dirigió hacia el oriente para esperarlo con la música y la danza. Al tiempo que el sol salía y que ellos bailaban y tocaban, fueron adquiriendo forma humana: sus colas desaparecieron, les salieron cinco dedos y se le formaron las manos y los pies a semejanza actual.

Así comenzaron a poblar el territorio y, de la misma manera, comenzaron a librar constantes batallas con los *baatsik* que, por quedarse dentro de la tierra, nunca conocieron a Dios, por ello no son cristianos y temen a los rayos del sol. Cada nuevo día, los teenek libran una batalla que siempre ganan sobre los *baatsik* que se espantan y desaparecen ante los rayos del astro.

Cada *ts'akam son* es una espera que reactualiza la cultura teenek, la gente espera la salida del sol y la danza, de acuerdo con sus características de ofrenda, recibimiento, acompañante y de espera, por lo que es uno de los

elementos más importantes para que la salida del sol se concrete. Es una lucha entre los seres humanos y los *baatsik* para apoderarse del mundo, ya que estos seres, envidiosos por su condición, siembran la maldad y la envidia en las personas para generar caos y conflicto que se traduzca en malas relaciones sociales y malos tiempos en el campo para generar hambruna.⁶

Por ejemplo, la etapa animal de la danza que corresponde a la fase de los sones de juego. La característica central de esta fase es la imitación de los diferentes animales que transitan en el horario nocturno y, más allá de que sean sones que evitan las etapas somnolientas en danzantes, músicos y asistentes, es posible pensar en que el cuerpo rememora aquellas características no humanas o animales que los *baatsik* pudieron tener, distinguiendo perfectamente lo que es humano de lo que no lo es.

Conforme avanza esta fase, los danzantes se van desprendiendo de esta “animalidad” propia de los antiguos *baatsik* y con la aproximación de la luz solar se constituye la corporalidad humana tal como la conocemos hoy. *Ts’akam son*, así, es el momento de la celebración de la distinción humana sobre lo animal.

A partir de la etnografía, pueden establecerse las siguientes marcas simbólicas y sus divisiones por toques en la danza de *ts’akam son*:

- La llegada (tres toques)
- El saludo (tres toques)

⁶ Sobre la envidia como un malestar social de gran importancia entre los teenek, véanse los trabajos de Ariel de Vidas (2003, 2013)

- Sones de filas (seis toques)
- La medianoche (12 toques)
- La ofrenda (tres toques)
- Los sones de juego (nueve toques)

El número de toques hasta el último son de juego, el papán, es de 36 sones tocados y bailados durante toda la noche, lo que tiene una íntima relación con la cantidad aproximada de semanas que suele durar el proceso de gestación del ser humano en el vientre materno.⁷ De este modo, bailadoras y bailadores representan las crías gestándose dentro del útero, tal como el arpa-cerro guarda y hace madurar las semillas de maíz en su interior.

Justo en la etapa más oscura de la existencia, que coincide con la etapa nocturna de la danza, los teenek bailan el *tamab k'íchaaj* o encuentro del sol. Con esta danza, vencen a la noche y a los seres que habitan en ella, de esta manera logran reposicionarse como seres humanos que viven en comunidad.

Esta forma narrativa de la cultura expresa la unidad genérica, “*ts'akam* son siempre lo han bailado hombres y mujeres porque ése es lo más primero” (Agustín, comunicación personal, 3 de octubre de 2014). Es una danza que incluye a miembros de ambos sexos y convoca a diferentes generaciones. Este hecho permite identificar que el principio de la cultura es eminentemente colectivo y equilibrado al no prescindir de la participación de nadie.

⁷ Sobre la relación numérica simbólica, véase el icónico trabajo de Ichon (1973), en el que, desde marcos referenciales mesoamericanos, analiza la relación entre números y rumbos cardinales para establecer características de la religión totonaca en cuanto a la concepción y construcción del mundo.

Ts'akam son es una danza politética, es decir, no existe una única posibilidad de definición o caracterización, tiene en sí misma una serie de atributos que se pueden hacer presentes o ausentes según el sentido con el que se interprete esta forma narrativa corpo-oral, así, según el acontecimiento, surge un conjunto de atributos que la hacen ser de naturalezas diversas. Sin embargo, estos atributos dialogan entre sí en los diferentes momentos de interpretación para direccionar el sentido de la vida teenek hacia lo que deviene, hacia la vida, hacia la celebración de la vida en comunidad, incluso en los mayores momentos de tensión, cuando se despide a alguno de estos miembros o cuando se recibe la vida de algún nuevo integrante de la sociedad teenek.



22. Bailadoras, bailadores, músicos y maestro de la danza limpiando el espacio Tampaxal, Aquismón, San Luis Potosí
Fotografía: Joel Lara González

Bibliografía

- AGUIRRE Baztán, Ángel (ed.), 1997, *Etnografía. Metodología cualitativa en la investigación sociocultural*, Bogotá, Alfaomega.
- ÁLVAREZ Boada, Manuel, 1985, *La música popular en la Huasteca veracruzana*, México, DGCP-SEP.
- ÁLVAREZ y Álvarez de la Cadena, Luis (selección y comentarios), 1970, México. *Leyendas, costumbres, trajes y danzas*, México, Jesús Medina.
- ALTAMIRANO, León, Esquivel, José, Ematus, Vicente y Sodi de Pallares, Elena, 1984, *Trajes y danzas de México*, México, Joaquín Porrúa.
- AMÉZQUITA Borja, Francisco, 1943, *Música y danza de la Sierra Norte de Puebla*, México, s/e.
- ARIEL de Vidas, Anath, 2003, *El Trueno ya no vive aquí. Representaciones de la marginalidad y construcción de la identidad teenek (Huasteca veracruzana, México)*, México, CIESAS/COLSAN/CEMCA/IRD.
- , 2009, *Huastecos a pesar de todo. Breve historia del origen de las comunidades teenek (huastecas) de Tantoyuca, norte de Veracruz*, México, CEMCA/Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca.
- , 2013, “Las dimensiones étnicas y simbólicas de la envidia entre los teenek de Loma Larga”, en Pérez Castro, Ana Bella (ed.). *La Huasteca. Concierto de saberes en homenaje a Lorenzo Ochoa*, México, UNAM/IIA/COLSAN, pp. 171-188.
- ARIZA Acevedo, Maclovio, 1989, *El teatro de evangelización en Chilapa, Guerrero*, Chilpancingo, UAG.
- BARBA, Eugenio, 1986, *Más allá de las islas flotantes*, México, Grupo Editorial La Gaceta.
- BARBA, Eugenio y Savarese, Nicola, 1990, *El arte secreto del actor*, México, Escenología.
- BONFIL, Batalla, Guillermo, 1969, “Notas etnográficas de la región Huasteca, México”, en *Anales de Antropología*, vol. VI, UNAM-IIH, pp. 131-151.
- BONFIGLIOLI, Carlo, 1995, *Fariseos y matachines en la Sierra Tarahumara. Entre la Pasión de Cristo, la transgresión cómico-sexual y las danzas de conquista*, México, INI.
- , 2004, *La epopeya de Cuauhtémoc en Tlacoachistlahuaca*, México, UAM.
- BRYLAK, Agnieszka, 2015, “El espectáculo y el recuerdo del pasado entre los nahuas”, en Battcock, Clementina y Botta, Sergio (coords.), *Acerca de la (des)memoria y su construcción en Mesoamérica y Andes*, México, Quivira (ePub).

- CABALLERO, Ma. del Socorro, 1985, *Danzas regionales del Estado de México*, Toluca.
- CABRERA, Antonio J., 2002, *La Huasteca potosina. Ligeros apuntes sobre este país*, San Luis Potosí, CIESAS/COLSAN.
- CAMPOBELLO, Nellie y Campobello, Gloria, 1940, *Ritmos indígenas de México*, México, Nellie y Gloria Campobello.
- CLIFFORD, James, 1991 [1983], "Sobre la autoridad etnográfica", en Geertz, Clifford y Clifford, James, *El surgimiento de la antropología posmoderna*, Barcelona, Gedisa, pp. 141-170.
- CORTÉS Palma, Óscar, 2018, *Tecuanes, tlacololeros, lobitos y tlaminques*, Cuernavaca, Quadrivium.
- COVARRUBIAS, Luis, 1960, *Mexican Native Costume*, México, Eugenio Fischgrund.
- , 1971, *Mexican Native Dances*, México, Eugenio Fischgrund.
- COVARRUBIAS, Miguel, 1946, *Mexico South: The Isthmus of Tehuantepec*, Nueva York, A. A. Knopf.
- , 1954, *The Eagle, the Jaguar and the Serpent: Indian Art of the Americas: North America, Alaska, Canada, the United States*, Nueva York, A. A. Knopf.
- , 1957, *Indian Art of Mexico and Central America*, Nueva York, A. A. Knopf.
- CRODA León, Rubén, 2005, *Entre los hombres y las deidades. Las danzas del Totonacapan*, México, Conaculta-DGCP.
- DEMPTER, Alec, 1971, *Lotería Huasteca*, Toronto, University of Toronto Press.
- DÍAZ Vázquez, Rosalba, *El ritual de la lluvia en la tierra de los hombres tigre*, México, Conaculta-DGCP.
- DOUGLAS, Mary, 1978 [1970], *Símbolos naturales. Exploraciones en cosmología*, Madrid, Alianza Editorial.
- DURÁN, Diego, 1967, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*, 2 t, México, Porrúa.
- DURAND, Gilbert, 2012 [1960], *Las estructuras antropológicas del imaginario: introducción a la arquetipología general*, México, FCE.
- DURANTI, Alessandro, 2000, *Antropología lingüística*, Madrid, Cambridge University Press.
- ENRÍQUEZ Andrade, Héctor Manuel, 2018, *Vocabulario relativo a las danzas totonacas*, México, INAH.
- EVANS-PRITCHARD, Edward, 1977 [1940], *Los nuer*, Barcelona, Anagrama.
- FERNÁNDEZ, Justino, 1961, *Arte mexicano. De sus orígenes a nuestros días*, México, Porrúa.
- FERNÁNDEZ, Justino y Mendoza, Vicente T., 1941, *Danzas de los concheros en San Miguel de Allende; estudio histórico, costumbrista, coreográfico*, México, El Colegio de México.
- FERNÁNDEZ de Oviedo, Gonzalo, 1950, *Sumario de la natural historia de las Indias*, México, FCE.
- FLORESCANO, Enrique, 2018, *Imagen de cuerpo en Mesoamérica (5510 a. C.-1521 d. C.)*, México, FCE.
- GADAMER, Hans-Georg, 2005 [1960], *Verdad y método*, 2 t, Salamanca, Sígueme.
- GALLARDO Arias, Patricia, 2004, *Huastecos de San Luis Potosí*, México, CDI.
- GARCÍA Franco, Marco, 2000, "Tzacam son", en *Cuerpos de maíz: danzas agrícolas de la Huasteca*, México, Conaculta/CNDCR/Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, pp. 91-98.
- GARCÍA Galicia, Gabriel, 2017, *Mitos, formas y significados de la danza de los negritos de Zapotitlán de Méndez*, Puebla, BUAP.

- GARCÍA Canclini, Néstor y Sevilla, Amparo, 1985, *Notas sobre las máscaras, danzas y fiestas de Michoacán*, México, Comité Editorial del Gobierno de Michoacán.
- GARCÍA Mora, Carlos, 2012, "Los moros y el baluarte cristiano", en *El baluarte purépecha. Configuración del pueblo purépecha*, México, Tsimárhu, disponible en <https://drive.google.com/file/d/1D2NjdgTUxbTHWsdV51I2X0_u36OrSI9/view>. .
- GEERTZ, Clifford, 2005 [1973], *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa.
- , 1994 [1983], *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Barcelona, Paidós.
- GLUCKMAN, Max, 1958, "Analysis of a social situation in modern Zululand", en *Rhodes-Livingstone Paper*, núm. 28, Manchester University Press, pp. 1-27.
- GONZÁLEZ Torres, Yolotl, 2005, *Danza tu palabra. La danza de los concheros*, México, Plaza y Valdés/SMER/Conaculta/INAH.
- GONZÁLEZ Villalobos, Santano (recop.), 2005, *Danzas y bailes tradicionales del estado de Guerrero 2005*, México, Conaculta/DGCP.
- GOODMAN, Leo A., 1961, "Snowball sampling", en *Annals of Mathematical Statistics*, vol. 32, Institute of Mathematical Statistics, pp. 148-170.
- GRIAULE, Marcel, 1969 [1957], *El método de la etnografía*, Buenos Aires, Nova.
- GUBER, Rosana, 2001, *La etnografía. Método, campo y subjetividad*, México, Siglo XXI.
- GUTIÉRREZ del Ángel, Arturo, 2010, *Las danzas del padre sol: ritualidad y proceso narrativos en un pueblo del occidente mexicano*, México, UNAM-IA/Miguel Ángel Porrúa.
- GUZMÁN, Adriana, 2002, *Mitote y universo cora*, México, INAH.
- HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood, 1982 [1979], *El lenguaje como semiótica social*, México, FCE.
- HAMMERSLEY, Martin y Atkinson, Paul, 1994, *Etnografía. Métodos de investigación*, Barcelona, Paidós.
- HERNÁNDEZ Azuara, César, 2010, "Ritual de curación teenek por medio de las danzas Pulikson y Tzacamson", en *Revista de Literaturas Populares*, vol. 10, núm. 1-2, UNAM, pp. 136-147.
- HERNÁNDEZ, Francisco, 1945, *Antigüedades de la Nueva España*, México, Pedro Robredo.
- HERRERA, Julio, 2002, *Cinco décadas de investigación sobre música y danza indígena*, México, INI.
- HORCASITAS, Fernando, 1974, *Teatro Náhuatl*, 2 t., México, UNAM.
- , 1980, "La danza de los tecuanes", en *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 14, UNAM-III, pp. 239-286.
- HYMES, Dell H., 1974, *Foundations in Sociolinguistics. An Ethnographic Approach*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press.
- IBARRA, Domingo, 1862, *Colección de bailes de sala, y método para aprenderlos sin auxilio de maestro, dedicada a la juventud mexicana*, México, Nabor Chávez.

- ICHON, Alain, 1973, *La religión de los totonacas de la Sierra*, México, INI.
- JÁUREGUI, Jesús, 1997, "El concepto de plegaria musical y dancística", en *Alteridades*, vol. 7, núm. 3, UAM, pp. 69-82.
- JÁUREGUI, Jesús y Bonfiglioli, Carlo (coords.), 1996, *Las danzas de conquista I. México contemporáneo*, México, FCE/Conaculta.
- JIMÉNEZ Camberos, Isidoro, 2009, *Contactando con la divinidad. La ancestral danza de los Paixtles en el Occidente de México*, Guadalajara, CECA Jalisco.
- JURADO Barranco, María Eugenia y Camacho Jurado, Camilo (coords.), 2011, *Arpas de la Huasteca en los rituales del Costumbre: teenek, nahuas y totonacos*, México, CIESAS/COLSAN.
- KAEPLER, Adrienne, 2003, "La danza y el concepto de estilo", en *Desacatos*, núm. 12, CIESAS, pp. 93-104.
- KRESS, Gunther, 2010, *Multimodality. A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*, Nueva York, Routledge.
- KRESS, Gunther y Van Leeuwen, Theo, 2001, *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*, Londres, Bloomsbury Academic.
- KURATH Prokosch, Gertrude, 1946, "The Concheros", en *Journal of American Folklore*, vol. 59, núm. 24, American Folklore Society, pp. 387-399.
- , 1949, "Mexican Moriscas: a problem in dance acculturation", en *Journal American Folklore*, vol. 62, American Folklore Society, pp. 87-106.
- , 1959, "La coreología, ciencia folklórica de la danza", en *Folklore Americas*, vol. 19, núm. 2, University of Miami Press.
- KURATH Prokosch, Gertrude y García, Antonio, 1970, *Music and Dance of the Tewa Pueblos*, Santa Fe, Museum of New Mexico Press, pp. 7-22.
- KURATH Prokosch, Gertrude y Martí, Samuel, 1964, *Dances of the Anahuac. The Choreography and Music of Pre-Cortesian Dances*, Chicago, Aldine Pub.
- LABAN, Rudolf, 1989 [1975], *Danza educativa moderna*, Barcelona, Paidós.
- LANDA, Diego de, 1986, *Relación de las cosas de Yucatán*, Porrúa, México.
- LARA González, José Joel, 2012, *La Pahko'ó'la. Experiencia corpo-oral histórica*, tesis de licenciatura en Etnohistoria, México, ENAH.
- , 2015, *El devenir teenek. Dialogicidad de saberes corpo-orales del ts'acam ts'en*, tesis de maestría en Antropología Social, México, CIESAS.
- , 2018, "Tarpa, T'aach: Nuestra arpa, nuestra abuela", en Martínez de la Rosa, Alejandro (coord.), *Como una gente. El uso del arpa entre los pueblos indígenas de México*, León, Universidad de Guanajuato/CONACYT.
- , 2019, *Ser humano y ser maíz entre nahuas y teenek de la Huasteca: las alegorías del "santo maicito"*, tesis de doctorado en Antropología, México, CIESAS.

- LEÓN, Martín de, 1611, *Camino del cielo en lengua mexicana, con todos los requisitos necesarios para conseguir este fin, co[n] todo lo que un Xpiano debe saber, y obrar, desde el punto que tiene uso de razón hasta que muere*, México, Diego López Dávalos, disponible en <<http://data.cervantesvirtual.com/manifestation/846321>>
- LÉVI-STRAUSS, Claude, 2015 [1945], “El análisis estructural en lingüística y antropología”, en *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós, pp. 75-95.
- , 2009 [1964], *El pensamiento salvaje*, México, FCE.
- , 1972 [1967], *De la miel a las cenizas*, México, FCE.
- , 1970 [1968], *El origen de las maneras de mesa*, México, Siglo XXI.
- , 1976 [1971], *El hombre desnudo*, México, Siglo XXI.
- LÓPEZ Austin, Alfredo, 1980, *Cuerpo humano e ideología*, 2 t., México, UNAM-IA.
- LÓPEZ de Cogolludo, Diego, 1957, *Historia de Yucatán*, México, Porrúa.
- Los doce pares de Francia. Historia para teatro campesino en tres noches*, 1994, México, Gobierno del Estado de Morelos/Miguel Ángel Porrúa.
- MALINOWSKI, Bronislaw, 2000 [1922], *Los argonautas del Pacífico occidental*, Barcelona, Altaia.
- , 1923, “The problem of Meaning in Primitive Languages”, en Ogden, C. K. y Richards, I. A. (eds.), *The Meaning of Meaning*, Londres, Paul, Trend, Trubner.
- , 1965 [1935], *Coral Gardens and their Magic. A Study of the Methods of Tilling the Soil and of Agricultural Rites in the Trobriand Islands*, Bloomington, Indiana University Press.
- MANZANILLA, Linda y López Luján, Leonardo (coords.), 2014, *Historia Antigua de México. Vol. 1. El México antiguo, sus áreas culturales, los orígenes y el horizonte Preclásico*, México, UNAM-IA/Conaculta-INAH-Miguel Ángel Porrúa.
- MARCUS, George E. y Cushman, Dick, 1982, “Ethnographies as Texts”, en *Annual Review of Anthropology*, vol. 11, pp. 25-69, disponible en <<https://www.annualreviews.org/doi/10.1146/annurev.an.11.100182.000325>>
- MARTÍ, Samuel, 1961, *Canto, danza y música precortesianos*, México, FCE.
- MARTÍNEZ de la Rosa, Alejandro, 2012, *Indios broncos del Noroeste de Guanajuato*, León, Universidad de Guanajuato.
- MÁRQUEZ, Carrillo, Jesús, 2017, “Causa perdida. Vicente T. Mendoza y la investigación folklórica en México, 1926-1964”, en Aguirre Lora, María Esther (coord.), *Modernizar y reinventarse. Escenarios en la formación artística*, ca. 1920-1970, México, UNAM-IISUE, pp. 139-160.
- MAUSS, Marcel, 1974 [1947], *Introducción a la etnografía*, Madrid, Ediciones Istmo.
- , 1979 [1950], *Sociología y antropología*, Madrid, Tecnos.
- MEAD, Margaret, 1985 [1928], *Adolescencia, sexo y cultura en Samoa*, Barcelona, Planeta-DeAgostini.
- , 1985 [1930], *Educación y cultura en Nueva Guinea*, Barcelona, Paidós.
- , 2006 [1935], *Sexo y temperamento en tres sociedades primitivas*, Barcelona, Paidós.

- MEDRANO de Luna, Gabriel, 2002, *Danza de indios de Mesillas. Una danza de conquista en Tepezalá*, Aguascalientes, Zamora, El Colegio de Michoacán.
- MEENDOZA, Vicente T., 1942, "Supervivencias de la cultura azteca. La canción y el baile de Xochipitzahua", en *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 4, núm. 4, UNAM, pp. 87-98.
- , 1947-1948, "Significado de la leyenda coreográfica de 'El Venado'", en *Acta Venezolana*, t. III, núms. 1-4, pp. 87-103.
- MEENDOZA, Vicente T. y R. R. de Mendoza, Virginia, 1986, *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México*, México, UNAM.
- MÉRIDA, Carlos, 1937, *Mexican Dances*, Nueva York, F. A. R. Publisher.
- , 1940, *Carnavales en México*, México, Departamento de Litografía de los Talleres Gráficos de la Nación.
- , 1941, *Mexican Costume*, Chicago, Pocahontas Press.
- MÉRIDA, Carlos y Echevarría, Salvador, 1945, *Trajes regionales mexicanos*, México, Editorial Atlante.
- MILLÁN, Saúl, Rubio, Miguel Ángel y Ortiz, Andrés, 1994, *Historia y etnografía de la fiesta en México*, México, INI.
- MIRANDA Hita, Antonio y Lara González, José Joel, 2002, *Manual básico para la enseñanza de la técnica de danza tradicional mexicana*, México, Conaculta-Fonca.
- MOEDANO Navarro, Gabriel, 1971, "Biobibliografía del profesor Vicente T. Mendoza", en 2 *estudios de folklore. Homenaje a Vicente T. Mendoza y Virginia Rodríguez Rivera*, México, UNAM-IEE, pp. 23-55.
- , 1976, "Vicente T. Mendoza y la investigación sistemática del folclor en México", en *La investigación social de campo en México*, UNAM-IIS, pp. 258-316.
- MOMPRADÉ, Electra y Gutiérrez, Tonatiuh, 1981, *Danzas y bailes populares*, 2 t., Barcelona, Hermes.
- MURDOCK, George Peter, 1988 [1957], "Muestra etnográfica mundial" en Llobera R., José (comp.), *La antropología como ciencia*, Barcelona, Anagrama.
- , 1967, *Ethnographic Atlas*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- MUÑOZ Camargo, Diego, 1998, *Historia de Tlaxcala*, México, Universidad de Tlaxcala/CIESAS/Gobierno del Estado de Tlaxcala.
- OBREGÓN Andrade, Luis Felipe, *La investigación socio-cultural de la danza popular*, México, Fonadan.
- OLMOS Aguilera, Miguel, 1998, *El sabio de la fiesta. Música y mitología en la región cahita-tarahumara*, México, INAH.
- , 2001, *El chivo encantado. La estética del arte indígena en el noroeste de México*, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte.
- PALAFox, Vargas, Miguel, 1974, *Los huicholes a través de sus danzas*, Tepic, Editorial del Magisterio.
- Pasos y coreografías de las danzas de los indígenas mayos*, 1950, México, Gobierno del Estado de Sinaloa.
- PÉREZ de Ribas, Andrés, 1992, *Historia de los triunfos de nuestra fee*, México, Siglo XXI/Difocur Sinaloa.
- PETERSON Royce, Anya, 1975 [1974], *Prestigio y afiliación en una comunidad urbana: Juchitán, Oaxaca*, México, INI.

- PIKE, Kenneth, 2015 [1967], *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, Berlín, Walter de Gruyter.
- POVIÑA, Alfredo, 1944, *Sociología del folklore*, Córdoba, Imprenta de la Universidad.
- QUEZADA, Noemí, 1975, *Amor y magia amorosa entre los aztecas. Supervivencias en el México colonial*, México, UNAM.
- (ed.), 2000, *Inquisición novohispana*, 2 t., México, UNAM-IA.
- RADCLIFFE-BROWN, Alfred Reginald, 1923 “The methods of ethnology and social anthropology”, en *South African Journal of Science*, vol. 20, núm. 1, pp. 124-147, disponible en <https://journals.co.za/content/sajsci/20/1/AJA00382353_8523>
- RADIN, Paul, 2002 [1927], *Primitive Man as a Philosopher*, Nueva York, Dover Publications.
- RAMÍREZ, Maira, 2003, *Estudio etnocoicográfico de la Danza de Conquista de Tlacoachistlahuaca, Guerrero*, México, INAH.
- RAMOS Smith, Maya, 1990 [1979], *La danza en México durante la época colonial*, México, Conaculta/Alianza Editorial Mexicana.
- ROCHA Valverde, Claudia, 2014, *Tejer el universo. El dhayemlaab, mapa cosmológico del pueblo teenek. Historia de una prenda sagrada*, 2 t., San Luis Potosí, Gobierno de San Luis Potosí/COLSAN/Editorial Ponciano Arriaga/Conaculta.
- RODRÍGUEZ Peña, Hilda, 1988, “La danza popular”, en García Mora, Carlos y Villalobos Salgado, Martín (coords.), *La antropología en México. Panorama histórico. Las cuestiones medulares (etnología y antropología social)*, vol. IV, México, INAH, pp. 333-384.
- , 1988, “La notación danecística”, en García Mora, Carlos y Villalobos Salgado, Martín (coords.), *La antropología en México. Panorama histórico. El desarrollo técnico*, vol. VI, México, INAH, pp. 557-605.
- , 1989, *Índice bibliohemerográfico de la danza tradicional mexicana*, México, DGCP.
- ROSALDO, Renato, 1990, *Cultura y verdad. Nueva propuesta de análisis social*, México, Grijalbo.
- ROYAL Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, 1951, *Notes and Queries on Anthropology*, Londres, Routledge and K. Paul.
- , 1966, *Guía de campo del investigador social*, Washington D. C., Unión Panamericana.
- RUVALCABA Mercado, Jesús, 2008, *Ética, compromiso y metodología. El fundamento de las ciencias sociales*, México, CIESAS.
- RYLE, Gilbert, 1971, *Collected Papers*, vol. 2, Londres, Routledge.
- SABIDO, Miguel, 2017, *Teatro sagrado. Los “coloquios” de México*, México, Siglo XXI.
- SAHAGÚN, Bernardino de, 1969, *Historia general de las cosas de Nueva España*, 4 vols., México, Porrúa.
- SEGURA Salinas, Zacarías, Rodríguez Peña, Hilda et al., 1976, *Danzas Folklóricas de México*, México, SEP-SCPEE-DGEF.

- SERRANO Pérez, José Fernando, 2009, *La danza de la culebra de Tlaxcala. Permanencia y cambio en el imaginario de un carnaval mexicano*, Tlaxcala, Instituto Tlaxcalteca de la Cultura.
- SEVILLA, Amparo, Rodríguez, Hilda y Cámara, Elizabeth, 1985, *Danzas y bailes tradicionales del Estado de Tlaxcala*, México, Premià.
- SEVILLA, Amparo, 1990, *Danza, cultura y clases sociales*, México, INBA-CENIDI Danza José Limón.
- SEVILLA, Amparo et al., 2000, *Cuerpos de maíz: danzas agrícolas de la Huasteca*, México, Conaculta/CNCDR/ Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca.
- SACHS, Curt, 1944 [1937], *Historia universal de la danza*, Buenos Aires, Centurión.
- SHAPIRO, Meyer, 1999, *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*, Madrid, Tecnos.
- STANFORD, Thomas, 1984, *El son mexicano*, México, FCE.
- STRESSER-PÉAN, Guy, 2016, *La danza del volador entre los indios de México y América central*, México, FCE.
- TAPIA Zenteno, Carlos de, 1985, *Paradigma apologetico y noticia de la lengua huasteca*, México, UNAM.
- TEDLOCK, Dennis, 2001 [1991], "Preguntas concernientes a la antropología dialógica", en Geertz, Clifford y Clifford, James, *El surgimiento de la antropología posmoderna*, Barcelona, Gedisa, pp. 275-288.
- TIEDJE, Kristina y Camacho, Gonzalo, 2005, "La música de arpa entre los nahuas: simbolismos y aspectos *performativos*", en *Anales de Antropología*, vol. 39, núm. 2, México, UNAM-IA, pp. 119-150.
- THOMS, William John, 1846, "Folk-Lore", en *The Athenæum*, núm. 983, disponible en <https://www.academia.edu/8455467/WJ_Thoms_Letter_to_The_Athenaeum_24_August_1846>
- TORIZ Proenza, Martha, 2002, *La fiesta prehispánica: un espectáculo teatral*, México, Conaculta-INBA-CITRU.
- TURNER, Victor, 1980 [1967], *La selva de los símbolos*, Madrid, Siglo XXI.
- , 1975, *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Nueva York, Cornell University Press.
- , 1986, *The Anthropology of Experience*, Chicago, University of Illinois Press.
- VÉRTIZ, Jorge y Alfaro, Alfonso, 2001, *Moros y cristianos. Una batalla cósmica*, México, Artes de México.
- VILLASANA Millán, Pedro, 2000, *Danzas y bailes de Morelos*, México, CNCA-DGCP/PACMYC/Instituto de Cultura de Morelos.
- WARMAN, Arturo, 1972, *La danza de moros y cristianos*, México, SEP.
- WARMAN, Arturo y Vázquez Valle, Irene, 1971, *Lo efímero y eterno del arte popular mexicano*, 2 t., México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana.
- WILLIAMS García, Roberto, 2007 [1997], *Danzas y andanzas*, 2 t., Veracruz, Gobierno del Estado de Veracruz.

Repertorio

La danza de *ts'akam son* tiene un amplio repertorio, su duración ronda entre las ocho y diez horas de interpretación. En una velación se interpretan entre 38 y 40 toques diferentes que componen cada una de las fases por las que atraviesa la danza, los danzantes y los asistentes participantes en la festividad.

Para este caso, se registraron 11 toques o sonos interpretados en una velación del 24 al 25 de diciembre del 2013 para celebrar el nacimiento del niño Dios en San Isidro Tampaxal, Aquismón, San Luis Potosí. La versión dancística de Santa Bárbara fue invitada por la mayordomía de esta fiesta para acompañar esta celebración.

La interpretación musical estuvo en manos del maestro José Andrés Romualdo Antonia† en el arpa, el maestro Benito Santiago Guadalupe, en el primer rabel, y el maestro Eulogio Francisco Isabel, en el segundo rabel. El capitán de la danza fue el maestro Eugenio Martínez† y la capitana, Teófila Martínez Enríquez.

A la muerte del maestro José Andrés, la danza dejó de bailarse por algún tiempo hasta que Emmanuel Cruz Hernández retomó los toques de la danza.

Se volvió a reunir al grupo e hicimos *chinchines* y *witsvaras* para todo el grupo; organizamos ensayos dominicales con almuerzos, pero desgraciadamente, por conflictos internos, la danza nuevamente está dejando de interpretarse.

A continuación, se presenta el repertorio como corresponde a las fases de la danza en la velación:

La llegada

1. Ejitsin talaab 1
2. Ejitsin talaab 2

La ofrenda

3. Tsapne thomtalaab 1
4. Tsapne thomtalaab 2

El saludo al santo o a la santa

5. Tsapnethom kwakwa ti'eb

La medianoche

6. Ts'ejel akaltalaab 1
7. Ts'ejel akaltalaab 2

La mesa-incienso

8. Puhuenchixtalaab

Los juegos o animales

9. Ubat son papán

El encuentro del sol

10. Tamab k'icháj

El agradecimiento

11. K'ak'namal yan⁸

⁸ Como se aprecia en la grabación, Eugenio, el capitán de la danza hace referencia a que la lluvia ha llegado. Desde el son anterior, se escucha la llovizna y los zapateos de los danzantes sobre la superficie mojada, pero fue hasta el son de agradecimiento que el capitán se acercó para decirme en tono gustoso que ya estaba lloviendo y que lloviera más porque se interpreta como una bendición porque Dios ha respondido a la súplica corporal.

FI / 1 cd / Tm 0076

Ts'akam son. Taso'ob talaab. Danza de Ts'akam son. Saber sagrado / Investigación y texto, Joel Lara González – México : Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2022.

Un fonograma en disco compacto : aleación metálica (01:05:07 hrs.) + 1 libro (212 p. : fotos : incluye bibliografía). – (Testimonio Musical de México, número 76).

Interpretación musical: Maestro José Andrés Romualdo Antonia[†] en el arpa; maestro Benito Santiago Guadalupe, en el primer rabel, y el maestro Eulogio Francisco Isabel, en el segundo rabel. El capitán de la danza fue el maestro Eugenio Martínez[†] y la capitana, Teófila Martínez Enríquez.

La llegada (1 Ejitsin talaab 1 : 2. Ejitsin talaab 2) – *La ofrenda* (3. Tsapne thomtalaab 1 : 4. Tsapne thomtalaab 2) – *El saludo al santo o a la santa* (5. Tsapnethom kwakwa tí'eb) – *La medianoche* (6. Ts'éjel akaltalaab 1 : 7. Ts'éjel akaltalaab 2) – *La mesa-incienso* (8. Puhuenchixtalaab) – *Los juegos o animales* (9. Ubat son papán) – *El encuentro del sol* (10. Tamab k'icháji) – *El agradecimiento* (11. K'ak'namal yan).

Cuidado de la edición: Benjamín Muratalla ; Ángela Trujano López.

Grabación: José Joel Lara González

Edición y masterización de audio: Ricardo Alberto Hernández de la Torre.

ISBN: 978-607-539-723-8

Resumen. El Ts'akam son es un género dancístico de la Huasteca potosina interpretado por hombres y mujeres, reunidos para celebraciones religiosas. La investigación presentada, recoge aspectos coreológicos, antropológicos e históricos de la danza *ts'akam son* en conjunto con el análisis de la cultura y tradición teenek; además de realizar un mapeo de los trabajos de registro dancístico de las danzas tradicionales en México.

Patrimonio cultural del pueblo teenek.

1. Música Tradicional – México – S. XXI. 2. Estudios Musicales y Dancísticos – Huasteca – Santa Bárbara, Aquismón, San Luis Potosí. 3. Danza Ts'ajam son – Teenek.

Secretaría de Cultura

Alejandra Frausto Guerrero
Secretaria

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Diego Prieto Hernández
Director General

José Luis Perea González
Secretario Técnico

Antrop. Beatriz Quintanar Hinojosa
Coordinación Nacional de Difusión

Ana María Galicia Zamora
Directora de Divulgación / Producción Audiovisual

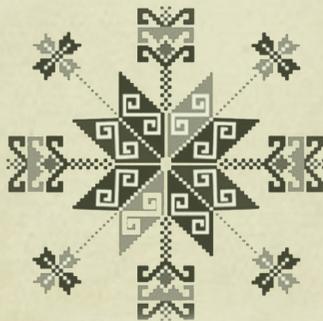
Benjamín Muratalla
Subdirector de la Fonoteca del INAH

Ts'akam son. Tso'ob talaab
Danza de ts'akam son. Saber sagrado

número 76 de la serie Testimonio Musical de México, se terminó de imprimir y encuadernar en el mes de diciembre de 2022, en los talleres de Impresión y Diseño, calle Suiza 23-Bis, colonia Portales, alcaldía Benito Juárez, C. P. 03570, Ciudad de México. El tiraje es de 800 ejemplares.



9 786075 397238



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

