



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Música

***Aztecatzitzin mexicatllali... somos aztecas mexicanitas:*
música y poesía en la danza de aztecas de Santa Ana
Tlacotenco
(Milpa Alta, CDMX).**

Grabación de música mexicana
Que para optar por el grado de:
Licenciado en Etnomusicología

Presenta:
Iván Morales Romero

Asesor:
Roberto Campos Velázquez

Ciudad de México, 2019.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Aztecatzitzin mexicatlalli... somos aztecas mexicanitas

Música y poesía en la danza de aztecas de Santa Ana Tlacotenco (Milpa Alta, CDMX).



Iván Morales Romero

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Música, Etnomusicología

*Tlacotenco neci yuhqui ce tezcatl; itech
Motezcahuia occequintin altepemeh. Nican
Ticmanahuihtoqueh inin toltlahtol in otenquixtiloya
Nohuian tohuehueuh tepehuan.*

*Tlacotenco aparece como un espejo en el
Cual pueden mirarse otros pueblos, aquí
Estamos haciendo defensa de la que fue
Lengua general en nuestras antiguas comunidades.
Miguel León-Portilla.*

Agradecimientos

A mis padres Francisco Morales Baranda y Tomasa Romero Beltrán por su enorme amor, confianza, colaboración y estímulo en el desarrollo de esta investigación. Con entrañable agradecimiento a mi esposa y a mis hijos.

Al maestro Brígido Rosas Villegas por compartir conmigo el conocimiento que ha heredado de muchas generaciones. Con él comprendí la importancia que tiene la cultura náhuatl en mi comunidad, Santa Ana Tlacotenco, que aún conserva tradiciones ancestrales. A los mayordomos de la danza de Aztecas Grandes (familia Cuevas Martínez), por brindarme su casa y su confianza, al párroco Juan Ortiz por el apoyo brindado para la grabación de la danza en la iglesia de la comunidad, a las niñas de la danza y a sus padres por el apoyo durante la grabación, a la Señora Santa Ana por permitirte una segunda oportunidad de vivir, y a mi comunidad Santa Ana Tlacotenco.

Deseo brindar reconocimiento a todas las personas que ayudaron con sus comentarios para mejorar este trabajo. Al Dr. Roberto Campos Velázquez, director del trabajo de titulación, por su invaluable apoyo para la culminación del mismo.

Índice

Prefacio	ix
Introducción	1
Disco I	5
Disco II	6
La fiesta a la Señora Santa Ana y las múltiples danzas como expresiones devocionales	7
La fiesta de la señora Santa Ana	7
Etnografía de la danza de aztecas	17
Personajes y mayordomía	18
La danza durante la fiesta patronal	23
Grabación de la música de la danza y la octava de la fiesta	29
La grabación	29
La octava de la fiesta	32
El proceso de enseñanza-aprendizaje	37
El aprendizaje de danza de aztecas	37
Socialización en la danza de aztecas	41
La estética y el uso de los sentidos	44
La expresión y apreciación como ejes de la enseñanza	47
Cantos y parlamentos en náhuatl	49
<i>Aztecacuicameh</i> (poética de la danza)	51
La música	73
Conclusiones	87
Bibliografía	89
Discografía	90

Prefacio

La elaboración de este trabajo surge del interés personal que siempre he tenido por la música y la danza de aztecas, por mi comunidad (Santa Ana Tlacotenco) y por mi lengua materna, que es el náhuatl. He nacido en un pueblo en donde aún se habla la lengua de Nezahualcóyotl, y desde que era muy pequeño siempre veía las diferentes danzas durante la fiesta patronal, admirado por este legado cultural, me preguntaba si algún día podría tocar algún instrumento musical tal y como lo hacían los maestros de las danzas.

La música y la danza de aztecas han estado presentes a lo largo de mi vida, los acordes de la guitarra y los sonidos armónicos del violín despertaron mi interés hacia el estudio de la música tradicional, algo dentro de mí me decía que tenía que aprender a interpretar la música de las diferentes danzas que participan en la fiesta patronal. Llegué a pensar que no lo lograría, pues debido a mi corta edad, los maestros no querían compartirme sus conocimientos musicales. Esto no me alejó de la danza, al contrario, busqué el modo de aprender la música con el maestro Juan Guerrero, quien amablemente me enseñó acordes en la guitarra y algunas melodías en su violín. Después de aprender a tocar la guitarra los maestros se dieron cuenta que en verdad me interesaba la danza y decidieron integrarme.

Al pasar de los años ingresé a la Escuela Nacional de Música (ENM, hoy Facultad de Música) de la UNAM y en el área de Etnomusicología. Durante los estudios me di cuenta que la carrera me ofrecía diferentes herramientas de investigación para llevar a cabo estudios sobre diferentes manifestaciones musicales. Comencé a ver la música y la danza desde una perspectiva completamente diferente y me di cuenta de su importancia sociocultural.

Esto me llevó a reafirmar la decisión de realizar un estudio sobre la danza de aztecas con un enfoque *emic*, es decir, desde la visión que tienen los miembros de la comunidad. Entendí que la música tradicional no se reduce a lo folklórico, en el sentido digamos negativo del término, pues no es un hecho pintoresco, algo exótico y para diversión para los turistas. La música y la danza de aztecas son la expresión de un sincretismo religioso que hoy en día es parte de la cultura tlacotense.

Durante mis estudios sufrí una enfermedad muy grave que me llevó a abandonarlo todo, me refugié en la fe y recordé los milagros de la Señora Santa Ana, patrona de Santa Ana Tlacotenco. Me encomendé a ella pidiendo otra oportunidad para vivir y poder concluir mis estudios en etnomusicología. La fe y el amor por mi cultura me ayudaron a recobrar la salud, y

la danza de aztecas se hizo presente en esos momentos difíciles, pues decidí honrar a la Señora Santa Ana haciendo un disco sobre la música y los parlamentos empleados en dicha danza; y como un acto de fe y agradecimiento. Actualmente me involucro en la fiesta que se hace en su honor, esta prueba de vida hizo que mi familia reafirmara su fe, haciéndose presente tanto en la danza como en la música.

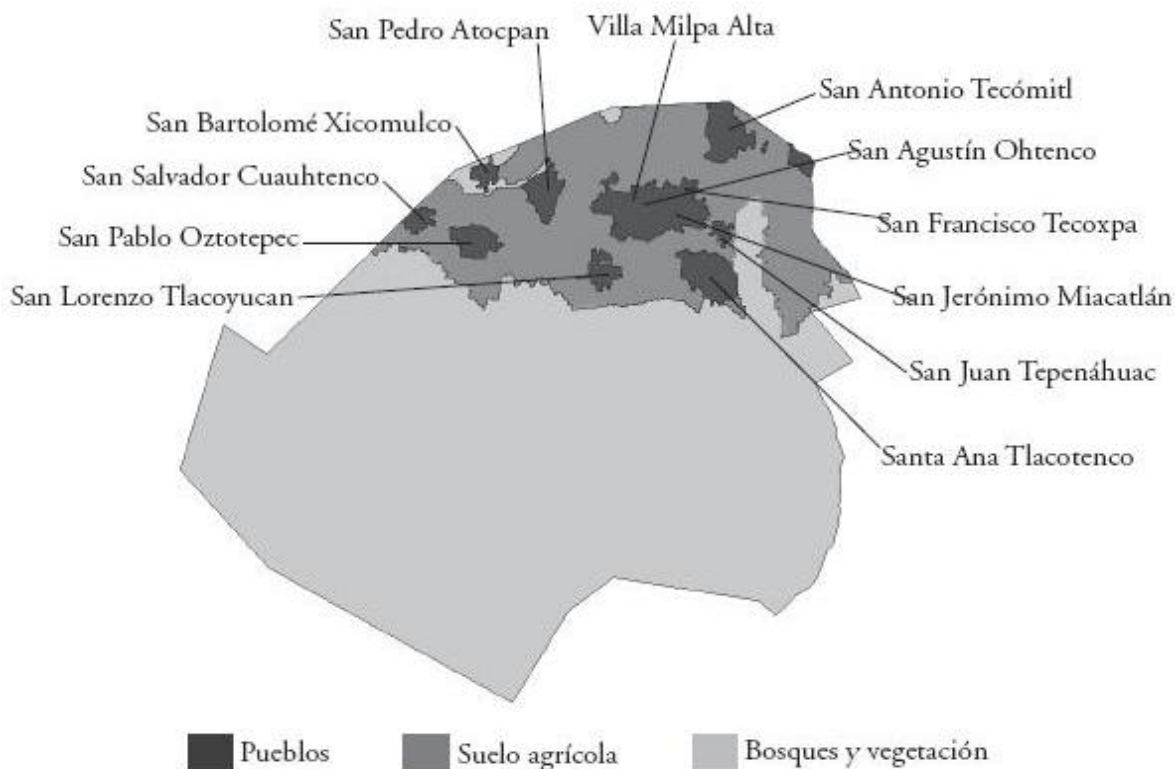
Hoy me encuentro comprometido con mi lengua y mis tradiciones, me siento orgulloso de haberme formado en la Facultad de Música, y sobre todo de que exista la licenciatura en etnomusicología, porque me ha permitido crecer como músico y profesionalista. Quiero pensar este trabajo de investigación como un aporte para mi comunidad y como parte de un acervo, para las futuras generaciones que deseen aprender la música de la danza de aztecas.

¡Miec Tlazohcamati!

Introducción

En el altiplano central mexicano, cuyo centro es la Cuenca de México y los cercanos valles de Puebla, Toluca y Morelos, se encuentra una zona habitada por pueblos de origen y habla náhuatl. Dicha zona comprende las alcaldías de Milpa alta y Xochimilco, las que pertenecen a la Ciudad de México y forman parte de la zona rural de la capital de nuestro país.

Milpa alta está habitada por doce pueblos: Villa Milpa alta –que es la cabecera de la alcaldía–, San Antonio Tecómitl, San Francisco Tecozpa, San Jerónimo Miactlan, San Agustín Ohtenco, todos estos situados al oriente; San Pedro Atocpan, San Pablo Oztotepec, San Bartolomé Xicomulco y San Salvador Cuauhtenco, localizados al sureste; por último, San Juan Tepenahuac, San Lorenzo Tlacoyucan y Santa Ana Tlacotenco, situados al sur. (ver mapa).



Los pueblos de Milpa Alta. Fuente Wikipedia enciclopedia libre.

El pueblo de Santa Ana Tlacotenco –que significa “en la orilla de las jarillas o breñal”– ocupa una extensión territorial de 174 hectáreas, el terreno es accidentado, pues se ubica en las laderas del Cerro Tláloc, el clima es templado-húmedo con precipitaciones, lo que hace que la tierra sea cultivable. En esta comunidad se celebra la fiesta patronal el 26 de julio de cada año, en honor a la Señora Santa Ana, patrona de la comunidad.

Después de haberse establecido el gobierno español, durante la colonia, fueron los franciscanos quienes reorganizaron a las comunidades de Malachtepec Momozco y los pueblos de Milpa alta. En particular Santa Ana Tlacotenco conoció esfuerzos compartidos entre indígenas y misioneros desde el año de 1530.

En la festividad antes mencionada, y mediante la música y la danza, los habitantes de Tlacotenco establecen un puente comunicativo con la Señora Santa Ana, es decir, con el santo epónimo que aquí, como en muchas comunidades de México, funciona como un símbolo colectivo que aglutina a los tlacotenses. Año tras año la celebración de la fiesta en honor a la santa patrona refuerza los lazos familiares y comunitarios, al mismo tiempo que activa la vida económica micro-regional.

Las diferentes cuadrillas participan en el atrio del templo, lugar en el que ejecutan sus danzas y entonan sus cantos. Dentro de éstas, destacan las siguientes: danza de pastoras, danza de moros y cristianos, danza de vaqueros, danza de charros y danza de aztecas.

En lo que toca a esta última, existen dos cuadrillas: las chicas y las grandes, cada una de las cuales es acompañada por un grupo musical. En esta danza participan niñas y jovencitas de entre 3 y 20 años de edad. Además de la música que acompaña a la danza, y de otros sonidos que yo considero no musicales producidos al realizarla –entrechoque de macanas, sonajas de pies–, en esta danza se entonan cantos y diversos parlamentos rituales en lengua náhuatl. El repertorio musical va cambiando en función de los distintos momentos de la celebración. Así, mi objeto de estudio es la música y la danza de aztecas.

Dentro de las investigaciones sobre la danza de aztecas de Santa Ana Tlacotenco destaca la grabación que realizó el Departamento de Etnomusicología del entonces Instituto Nacional Indigenista (1997), y en donde se incluyen algunas melodías y cantos de la danza en cuestión. Por otro lado, recientemente Taly Gutiérrez (2016) realizó una tesis de licenciatura en etnomusicología y específicamente sobre la Danza de Aztequitas (Facultad de Música, UNAM). El título es el siguiente: “Nos despedimos tristes y llorosas... sonido,

movimiento y emoción en la danza de aztecas de Santa Ana Tlacotenco”. La investigación se enfoca en la danza de aztecas chicas, que dirige el maestro Susano Leyva, explora la danza en el contexto de la fiesta patronal y la forma en cómo la experiencia emotiva de las participantes contribuye a la forma de vida comunitaria de Santa Ana Tlacotenco. A parte de este interesante estudio, no existen más investigaciones sobre la materia.

Los únicos depositarios de los saber-hacer, musical, poético y dancístico de esta danza, son los maestros encargados de las dos cuadrillas. Por un lado, el maestro Brígido Rosas Villegas, encargado de la danza de aztecas grandes; por el otro, el maestro Susano Leyva Nápoles, encargado de la danza de aztecas chicas.

Mi objetivo general fue documentar, audiovisualmente, las diferentes expresiones sonoro-musicales empleadas en la celebración de la danza de aztecas (piezas musicales, parlamentos rituales, cantos en lengua náhuatl y otros sonidos no musicales, que son resultado del acto performativo de la danza). El objetivo específico consistió en grabar la totalidad del repertorio de piezas empleado por el maestro Brígido en la danza de aztecas grandes. Estos materiales se fueron reuniendo gracias a mi participación en los ensayos de la danza de aztecas durante la fiesta patronal (2017), y en la grabación realizada fuera de contexto de ese mismo año. Gracias al análisis de los materiales compilados me fue posible introducirme al conocimiento del universo estético y religioso que subyace a esta práctica ritual, así como a la comprensión del lugar que ocupa la realización de esta danza dentro de la vida social de esta comunidad.

DISCO 1

1. Caminera 2.
2. *Huetzinca cuicatl* (Las mañanitas).
3. Saludo de la reina.
4. *Aztecatzitzin* (Venerables aztecas).
5. Saludo del rey.
6. *Macuahuitl* (Bastón de mando).
7. Saludo princesa 1 y *Xochipitzahuac* (Flor menudita).
8. Saludo princesa 2 (Traducción).
9. *Pahpaquilztli* (Alegría).
10. Saludo angelitos y *Cuamomiquiliz* (Cuando yo muera).
11. Engaños 2.
12. In *totemaquilticatzin* (En sus manos).
13. Los Brincos.
14. Baile de los angelitos.
15. *Ahuahque tepehuahque* (El pueblo).

DISCO 2

1. *Citlalhueyi* (Estrella grande).
2. *Ti Aztecatzitzin* (Somos aztecas).
3. *Nican tlalticpac* (Aquí en la tierra).
4. Engaños 1.
5. *Cihcitalton 1* (Estrellita).
6. *Cihcitalton 2* (Estrellita).
7. La escalera.
8. Coronación y Brincos.
9. Las Canastas.
10. *Moztla huiptla* (Mañana o pasado).
11. *Tlanahuatilli* (Despedida).
12. *Tlanahuatilli* (Despedida).
13. *Tlanahuatilli* (Despedida).
14. Adiós reina del cielo.
15. Nombres de las niñas que participaron en la grabación.

La fiesta a la señora Santa Ana y las múltiples danzas como expresiones devocionales

La fiesta de la señora Santa Ana

La fiesta en honor a la señora Santa Ana –santa patrona– la organiza el Comité de feria, el cual se compone de un presidente, un secretario y los tesoreros. Estos últimos recaudan el dinero que se utiliza para costear las bandas que amenizan la fiesta, las procesiones, las misas y la quema de los juegos pirotécnicos del 26 de julio. Los cargos de Comité de feria duran hasta la octava, que es cuando la fiesta termina. Este Comité es nombrado por las personas de los barrios que componen a la comunidad de Santa Ana Tlacotenco: Atlauhmaxac, Ollac, Tlallapanco, Teticpac y Zohlco.



Foto 1. Señora Santa Ana. Patrona del lugar.

La fiesta patronal se celebra el 26 de julio, pero el tiempo festivo comprende un periodo de ocho días, con su torna fiesta u octava. Según mi experiencia etnográfica, mediante la música, la danza y el canto, los habitantes católicos de Santa Ana Tlacotenco crean un puente comunicativo con la patrona del lugar, pues a través de estas artes expresan sus emociones y su devoción al numen local más poderoso de lo sagrado: la Señora Santa Ana.

Año tras año la realización de la fiesta refuerza los lazos familiares, pues es tiempo de convivencia social en el que se degustan y comparten alimentos, se recibe a los familiares, amigos o a cualquier persona que quiera sentarse a comer. La celebración comienza la mañana del 25 de julio, con las mañanitas interpretadas por el conjunto de chirimía, *huehuelt* y tarola. Por la tarde llegan las dos bandas de alientos y también tocan las mañanitas. Con distintos repertorios estas últimas agrupaciones musicalizan diversos momentos del periodo festivo.

Según la costumbre, cada año la Señora Santa Ana debe lucir ropa nueva, razón por la cual existe el cargo de la familia encargada, quien costea el gasto del nuevo atuendo. El ofrecimiento y el cambio de ropa se realiza la noche del 25 de julio, en una misa nocturna. Este es un evento íntimo y exclusivo, pues el contacto físico y visual con este numen está investido de valores sociales vinculados al pudor y al respeto. Las responsables de cambiarle la ropa a la Señora son un grupo de niñas designadas por los Encargados, grupo que es instruido para realizar dicha labor. Parte del aprendizaje consiste en aprender a coser, pues estas niñas ajustan las nuevas prendas a la talla de la Señora. Además, es requisito que las niñas hayan cumplido con sus sacramentos.

La misa de cambio de ropa se realiza a puerta cerrada, dentro de la iglesia y termina como a las once de la noche. Para estas horas, las personas ya se han congregado en el atrio de la iglesia, esperando la apertura de las puertas para poder contemplar a la Señora con su nueva vestimenta.

26 de julio. A las doce de la noche, después de realizada la misa de cambio de ropa y una vez que se abren las puertas de la iglesia, las rezanderas le cantan las mañanitas a la Señora, casi a la media noche. Este grupo de especialistas religiosas es el primero en acceder al recinto. A las doce de la noche se estallan cohetes en el cielo. Las personas

acceden al templo, ofrendan flores, rezos, agradecen al numen por los favores recibidos en el transcurso del año, o aprovechan la ocasión para solicitarlos.

Este es el único momento del año en el cual los feligreses pueden subir al nicho donde reposa la Señora Santa Ana. Entre la una y dos de la madrugada van apareciendo las diferentes cuadrillas de danzantes, quienes también entonan las mañanitas y bailan durante los días de la fiesta. En la festividad, las cuadrillas participan en el atrio del templo, lugar en el que ejecutan sus danzas, entonan sus cantos o recitan sus parlamentos. Veamos brevemente cada una de las danzas participantes en la fiesta en honor a la señora Santa Ana, justo para valorar la importancia de las expresiones músico-dancísticas para los feligreses y, en general, para la vida socio-religiosa de los comuneros de Santa Ana Tlacotenco.

Danza de Pastoras. Aquí participan niñas de entre seis y doce años, utilizan un vestuario completamente blanco y en las manos llevan una sonaja y un arco adornado con papel de china blanco y listón en diferentes colores. La dotación instrumental de esta danza consiste en violín y guitarra (ver foto 2).



Foto 2. Danza de pastoras.

Danza Santiagueros. Conocida también como danza de Moros y cristianos, esta representa la lucha entre moros y cristianos, y en donde los primeros –según la dramatización representada– son convertidos al cristianismo. Los personajes que participan son los siguientes: el Rey, el Santo, Caín, el Embajador de los Cristianos y el Príncipe, por el lado cristiano; el Rey, el Alférez, el Embajador Moro y Rubín, por el lado moro. Los músicos que acompañan esta danza forman una pequeña orquesta compuesta por dos saxofones, dos trompetas y un contrabajo. También incluyen una flauta transversal y una tarola (ver foto 3).



Foto 3. Danza de santiagueros.

Danza de Vaqueros. En esta danza los personajes se visten de pantalón de mezclilla, camisa a cuadros en diversos colores, botas con espuelas, sombrero vaquero y un paliacate sobre el cuello. Los personajes son los siguientes: el Caporal mayor, cuatro Salva-tierras, el Ligerillo y el Terroncillo. Estos dos últimos personajes llevan unos cuchillos de madera, pues son los encargados de “destazar” al torito (de madera) y de repartir la carne (dulces). El torito de madera es parte fundamental en la representación. La dotación instrumental de esta danza se constituye de violín, guitarra y en ocasiones se agrega un contrabajo (ver foto 4).



Foto 4. Danza de vaqueros.

Danza de Charros. Durante la representación los personajes se visten con traje de charro y también utilizan un torito de madera parecido al de los vaqueros. Los personajes que participan son: el Caporal mayor, cuatro Salva-tierras, el Terroncillo y el Ligerillo. La dotación instrumental se compone de violín y guitarra (ver foto 5).



Foto 1. Danza de Charros.

Danza de Aztecas chicas. En la danza de aztequitas participan niñas de entre 4 y 16 años, quienes se visten con ropa de terciopelo y adornos de lentejuela. La blusa que llevan es blanca y bordada a mano, portan además una corona adornada con terciopelo; ésta se adorna con aplicaciones doradas, plateadas y, de remate, una pluma de avestruz. También utilizan una macana de madera y unos huaraches en los que se coloca un cascabel metálico. La dotación instrumental se compone de uno o dos violines, guitarra, vihuela y contrabajo, que también se puede sustituir por un guitarrón (ver foto 6).



Foto 6. Danzantes de Danza de aztequitas.

Danza de Aztecas grandes. Esta es la danza que nos ocupa en este escrito. En ella participan niñas y jovencitas entre los 4 y los 18 años, el atuendo es igual al de la cuadrilla de aztecas chicas. Ropa de terciopelo en diferentes colores, blusa blanca y bordada a mano, corona adornada con terciopelo, aplicaciones y una pluma. Igual que la otra cuadrilla, utilizan una macana de madera y los huaraches con un cascabel metálico. Los instrumentos musicales utilizados para esta danza son: violín, guitarra, vihuela y contrabajo. Por otro lado, los cantos, los parlamentos y la música que acompaña a la danza, se entremezclan con los sonidos no musicales que se producen al realizar el entrechoque de las macanas y los cascabeles que cuelgan en los pies de las niñas, como se les llama localmente (ver foto 7).



Foto 7. Danza de Aztecas Grandes.

En esta danza se entonan cantos y parlamentos rituales en lengua náhuatl y, aunque ya no es muy común encontrar voces nahuas en la vida cotidiana de Tlacotenco, la danza les permite a las niñas acercarse a esta lengua mediante la representación realizada durante la fiesta patronal. Para las danzantes el idioma náhuatl cumple funciones sociales bien

significativas, pues –según los testimonios de las participantes en dicha danza– contribuye a la construcción de un sentido de identidad como tlacotenses.

Esta es la danza en la que concentro mi análisis, pues el material musical grabado en campo corresponde precisamente a ésta.

Etnografía de la danza de aztecas

Según la evidencia etnográfica, para la gran mayoría de los comuneros que profesan la fe católica la Señora Santa Ana representa una suerte de madre simbólica, y cariñosamente suelen llamarle “la güera Santa Ana” o “Tonantzin Santa Ana” (Juan Ortiz, párroco comunal). Si bien es clara la presencia del evangelismo en la comunidad, éste no incide en la organización y vigencia de la festividad que nos ocupa. Para los devotos, la señora Santa Ana es muy generosa, pues según éstos mismos ella escucha las súplicas de los habitantes de la comunidad y los auxilia en la resolución de sus problemas. A continuación, describo el proceso festivo, tal y como pude registrarlo en el 2017.

Durante la representación de la danza las niñas adquieren conocimientos sociales para la formación de relaciones interpersonales, pues en el proceso de enseñanza-aprendizaje y en el proceso de la práctica misma, los adultos les transfieren pensamientos, emociones, valores morales, políticos y religiosos. En este sentido, la danza de aztecas es un importante espacio de participación social que la sociedad de Santa Ana Tlacotenco ofrece a las jovencitas. Las niñas se inician en el culto a la Santa Patrona encontrando así un acomodo social temporal, que cambiará conforme progrese su propio tiempo de vida y en función de las expectativas sociales que segmentan la estructura etaria de las mujeres (infantes, jóvenes solteras, mujeres casadas, madres y abuelas).

Las niñas y adolescentes, las familias de éstas y los mayordomos de la fiesta, hacen grandes esfuerzos económicos y energéticos los cuales son comprendidos como una suerte de ofrenda para la santa patrona. Algunas niñas participan por simple devoción, otras porque sus familiares han recibido dones de parte de la Señora Santa Ana, los cuales son comprendidos y vivenciados como milagros, y se derivan de una suerte de relación contractual entre los involucrados –una persona y el numen– establecida por una manda. Estos milagros generalmente están asociados a procesos de sanación física y emocional. Cuando una persona recibe un milagro es necesario cumplir con la manda que se prometió, la mayoría de las veces consiste en bailar en alguna de las cuadrillas de danzantes revisadas, o en aceptar el cargo de una mayordomía. Localmente, los milagros de sanación son comprendidos como la manifestación más clara del poder de los santos católicos.

De todas las danzas que participan en la fiesta patronal, la de aztecas es la única que emplea la lengua náhuatl en los parlamentos que la acompañan. Para quienes formamos parte de esta sociedad, y por este particular elemento lingüístico, la danza constituye una reminiscencia de nuestro pasado, pero también forma parte de nuestro presente. Más aún, el uso de la lengua náhuatl en esta danza se ha convertido en un emblema de etnicidad y autenticidad. Las cuadrillas de estas niñas-mujeres danzantes frecuentemente son invitadas a bailar en las fiestas patronales en los diferentes pueblos que conforman la Alcaldía de Milpa Alta, así como en poblados de los estados vecinos de Morelos (Tetelcingo, Amatlán) y el Estado de México (Chalma). Claramente, el uso de la lengua náhuatl traza una filiación con los pueblos originarios del Anáhuac. A propósito de la permanencia de la lengua náhuatl en expresiones estéticas, Miguel León Portilla nos dice lo siguiente:

Muy grande ha sido en todos los tiempos la significación otorgada por el hombre indígena al “universo de las fiestas”, actuaciones sagradas, representaciones, teatro, música, canto y danza [...] A través de ella se nos vuelven presentes supervivencias culturales de tiempos anteriores a la conquista, y huellas de los procesos de cambio con la introducción de nuevas formas de pensamiento (León Portilla en Horcasitas 1974: 9).

Los rituales de las danzas no se reproducen de manera automática, por inercia, sino que requieren de una voluntad individual y colectiva. Cada individuo debe encontrar un sentido y una motivación personal que lo impulse a participar; la motivación puede deberse al agradecimiento que se siente por los favores recibidos de los santos, a la necesidad de cumplir con las promesas que se les hicieron en un momento de crisis, al deseo de ser reconocido socialmente, a la devoción, o al simple gusto por participar (González 2015: 4). Para la sociedad tlacotense, la práctica músico-dancística claramente permite un intercambio de dones con los númenes más poderosos de lo sagrado: los santos católicos que fueron introducidos en el proceso de conquista durante la vida colonial.

Personajes y mayordomía

La danza de aztecas tiene una estructura con roles o papeles específicos, y los cuales son asignados por los mayordomos, con la anuencia del maestro de la danza. Los papeles que se reparten son los siguientes:

- 1) Las Delanteras. Estas son cuatro y se llaman: el Rey, la Reyna, Princesa primera y Princesa segunda. Son las de mayor edad y cuidan a las niñas más pequeñas que participan en la danza. Las Delanteras son quienes se aprenden los parlamentos en náhuatl y en español, los cuales se declaman frente al altar de la señora Santa Ana.
- 2) Los Angelitos. Estos papeles se asignan a niñas más pequeñas, entre cuatro y seis años. Hay dos Angelitos, primero y segundo. Estos personajes también tienen parlamentos en lengua náhuatl y en español. Tales parlamentos se enuncian en las mañanitas, en los bailes y en la despedida.
- 3) Las Aztecas.
- 4) El maestro de la danza y sus músicos (ver fotos 8-11).



Foto 8. Delanteras de Aztecas grandes.



9. Angelitos de la danza de aztecas.



Foto 10. La danza por las calles de la población.



Foto 11. Músicos que participaron en la grabación y en la celebración en honor a la Señora Santa Ana (2017). De izquierda a derecha: el maestro Brígido Rosas, Felipe Rosas, Raúl Belmonte, Luis Melo y Armando Rosas.

Además de los personajes señalados la representación de la danza requiere de toda una estructura socio-religiosa que la promueve y la financia: la mayordomía. Ésta última institución constituye una forma de organización social, religiosa y económica, cuya finalidad consiste en gestionar el culto a los santos católicos, en general. Las mayordomías fueron instituidas en toda la Nueva España durante el proceso de colonización y conversión religiosa. Ahondemos un poco en el origen histórico de las mayordomías.

Tal como plantean algunos historiadores de la vida colonial, los frailes no lograron erradicar las antiguas creencias religiosas de los pueblos originarios, al contrario, localmente las personas tendieron a mezclar las ideas previas con las ideas religiosas introducidas por los evangelizadores (Turrent 1996: 170). Las religiones sincréticas emergentes básicamente tuvieron lugar en las festividades que las sociedades locales fueron desplegando en torno a los santos patronos instituidos por los clérigos en cada pueblo. Pero este culto no hubiera tenido el desarrollo que tuvo, desde los primeros años de la colonia, si

los religiosos no hubieran implantado en los pueblos las cofradías, como un instrumento de fuerte influencia social (Turrent 1996).

Las cofradías establecidas en la Ciudad de México, por ejemplo, concurrían en dos tipos de celebraciones: las que organizaban los cófrades independientemente, para lo cual tenían capilla propia en alguna iglesia o convento; y las que convocaba y realizaba el ayuntamiento. Las cofradías generalmente se desarrollaron en torno a cierto tipo de gremios (Turrent 1996: 175). Éstas se institucionalizaron y permearon a las diferentes sociedades mexicanas, dando como resultado la posterior formación de las mayordomías (ver foto 12).



Foto 12. Mayordomos (2017) de la danza de aztecas (Familia Cuevas Martínez).

Hoy día, en de Santa Ana Tlacotenco ser mayordomo de un santo implica una gran responsabilidad social y económica. Así sucede con la mayordomía de la fiesta patronal. Los mayordomos de esta fiesta costean los alimentos de las danzantes de aztecas y los músicos que las acompañan durante los ensayos (todos los sábados, desde mayo hasta el último día de la fiesta), pagan a los músicos por sus servicios y, durante la fiesta, deben costear los nutridos adornos florales de la iglesia.

Por ello, el que una familia acepte la mayordomía, depende mucho de sus posibilidades económicas y de la disposición que tenga para participar durante todo el periodo que involucra la festividad. Para la fiesta de la Santa Patrona existen dos tipos de mayordomos: los chicos y los grandes. Los primeros se encargan de asistir a las danzas que participan en la fiesta, mientras que los mayordomos grandes asisten a las bandas de aliento que musicalizan diversas partes de este periodo festivo.

La danza durante la fiesta patronal

En la madrugada del 26 de julio del 2017 los mayordomos citaron en su casa a la cuadrilla de danzantes para ofrecer las mañanitas a la Señora Santa Ana. La cita fue a las tres de la mañana y, aunque hacía mucho frío, en su casa ya había cerca de veinte niñas acompañadas de sus papás. Hacia las tres y media de la mañana, probablemente se habían congregado sesenta niñas preparándose para dar las mañanitas.

Brígido Rosas, el maestro de la danza, llegó cerca de las cuatro de la mañana junto con Raúl, Armando y Felipe, los músicos que habrían de acompañarlo durante los días de la fiesta. Los mayordomos vieron llegar a Brígido, e inmediatamente le pidieron que formara a las niñas en dos filas sobre la calle, frente a la casa de los mayordomos, para que pudieran dirigirse a la iglesia que se encuentra en el centro de la comunidad. El maestro sacó su violín, lo afinó, también pidió los demás instrumentos para afinarlos y, cuando concluyó, empezó a interpretar “La Caminera 2”, una melodía empleada para avanzar a la danza por las calles de la población (escuchar pieza 1 del disco1).

Al escuchar la melodía las niñas inmediatamente comenzaron a formarse, para este momento habría por lo menos 80 de ellas. Los mayordomos ya estaban preparados para salir y se colocaron hasta el frente de las danzantes alineadas en dos filas. Se avanzó por las calles de la población bailando al ritmo de la música, después de algunas cuerdas el maestro dejó de tocar para que las danzantes pudieran caminar sin peligro de caerse, pues las calles estaban empinadas y se corría el riesgo de tropezar.

De esta forma avanzaron caminando y, tres cuerdas antes de llegar a la iglesia, el maestro volvió a formar la cuadrilla y pidió a los mayordomos que permanecieran al frente para poder entrar a la iglesia y dar las mañanitas. El maestro volvió a interpretar “La Caminera 2” y así llegaron a la iglesia, en donde ya había más niñas danzantes que estaban

esperando a las aztecas que había salido de la casa de los mayordomos. De inmediato se fueron incorporando a las filas y cuando llegaron a la entrada principal de la iglesia los mayordomos pidieron a las danzantes que se formaran bien porque ya iban a entrar a la iglesia a dar las mañanitas.

Para este momento el número de niñas era mayor a ciento diez. Avanzaron dentro de la iglesia y, cuando llegaron al altar, la música se detuvo, la danza también. En un gesto devocional hacia la Señora Santa Ana los mayordomos y las niñas se hincaron y agacharon la cabeza por algunos segundos; los músicos inclinaron la cabeza y al sonido de algunas notas en el violín, los mayordomos se pusieron de pie y las danzantes se fueron incorporando hasta que todas quedaron en silencio y de frente a la Señora Santa Ana, sin perder el contacto visual con ella.

La pieza musical que marcó el inicio fue *Huetzinca Cuicatl*, o Las mañanitas (escuchar pieza 2 disco 1); las danzantes entonaron el canto (escuchar piezas 3-10 disco 1), mientras que los mayordomos contemplaban a la imagen de la Señora Santa Ana. Sin duda este es un momento de alta intensidad emocional. La iglesia ya se encontraba llena, pues las personas se congregaron especialmente para escuchar los cantos y bailes de la danza que nos ocupa. Este evento marca el inicio de la celebración a la Señora Santa Ana y es, como anoté y como lo prueba la evidencia etnográfica, un evento religioso muy emotivo.

Después de bailar algunas piezas los mayordomos dieron la indicación de que las danzantes salieran, pues estaba por llegar otra cuadrilla de danzantes (la danza de aztecas chicas, del maestro Susano Leyva). Los mayordomos dieron instrucciones a las danzantes, a los papás de éstas y al maestro Brígido y sus músicos. La consigna fue: “los que gusten acompañarnos a la casa desde ahorita, vámonos, los que no, los esperamos en la casa a las siete y media de la mañana para desayunar y ver si podemos regresar a bailar aquí en la iglesia, porque el padre Juan nos dijo que va a ver misa de confirmaciones a las diez de la mañana y hay mucha gente” (los mayordomos).

Eran cerca de las cinco y media de la mañana. Las danzantes que resolvieron ir a la casa de los mayordomos lo hicieron sin danzar. En casa de los mayordomos el desayuno consistió en atole de chocolate, tamales y pan blanco para hacerse una torta. Las personas que ayudaban a repartir los alimentos indicaron que: “pueden pedir los tamales y el atole que quieran”. Cuando acabó el desayuno los mayordomos informaron que, por indicaciones

del párroco, por este día ya no se bailarían en la iglesia. Citaron para mañana, 27 de julio, a las ocho de la mañana en su casa, para desayunar e ir a bailar en la iglesia.

27 de julio. El maestro Brígido y algunos de sus músicos llegaron a las ocho de la mañana. Poco a poco fueron llegando las niñas, como se les dice a las danzantes, acompañadas de sus papás. Conforme llegaban se les fue sirviendo el desayuno de huevo con jamón, tortillas, salsa verde y te de limón. Al final del desayuno los mayordomos hablaron con ellas y les hicieron la recomendación de que bailaran bien e hicieran caso al maestro y a las cuatro delanteras: “porque ellas las pueden regañar si andan jugando y no quieren bailar” (los mayordomos, 2017). La cuadrilla se dispuso y danzando se dirigieron a la iglesia.

Lo primero que hicieron las danzantes al llegar a la iglesia fue dirigirse al altar, en donde pidieron permiso para iniciar su actuación. Después de persignarse, las danzantes se acomodaron en el atrio de la iglesia, junto a las demás danzas, e iniciaron su actuación. La mañana transcurrió sin contratiempo y las niñas bailaron, notablemente, con mucha alegría y entusiasmo. Al medio día todas las cuadrillas que danzaban en el atrio suspendieron sus actuaciones. Había comenzado una misa y el padre ordenó que se detuvieran. La misa duró poco más de una hora, después las danzas retomaron sus actividades una a una (escuchar piezas 11-15 del disco 1).

Cerca de las tres de la tarde, cuando los mayordomos de la danza avisaron que la comida estaba lista, el maestro dio por terminada la actuación y comunicó: “después de este baile nos vamos a casa del mayordomo para comer” (Brígido) (escuchar piezas 1-5 disco 2). Después del último baile el maestro comenzó a tocar “La Caminera”, las niñas emprendieron el paso para salir del atrio de la iglesia bailando solo durante una cuadra, luego se caminó y se llegó a la casa de los mayordomos. Una cuadra antes de llegar a este punto el maestro formó a las danzantes y comenzaron a avanzar con “La Caminera”. Después de la comida los mayordomos dieron la indicación para que nuevamente regresaran al templo y siguieran bailando hasta las siete de la noche. Eran casi las cuatro y media de la tarde.

Llegamos a la iglesia cerca de las cinco de la tarde, las niñas comenzaron a bailar con un descanso después de una hora de baile. Cuando dieron las siete de la noche, el

maestro dio la indicación para que se dirigieran al interior de la iglesia y así poder despedirse de la Señora Santa Ana (escuchar piezas 5-9 disco 2).

28 de julio. Llegué a casa de los mayordomos aproximadamente a las ocho y media de la mañana, el maestro Brígido y los músicos ya estaban desayunando, ya había muchas niñas sentadas y los mayordomos me invitaron a pasar y comer algo, a lo que accedí con gusto. Salimos de la casa de los mayordomos y llegamos a la iglesia aproximadamente a las diez de la mañana. Como en los días anteriores, la danza primero pasó frente al altar para saludar y pedir permiso a la Señora Santa Ana para poder comenzar su actuación. Este día también hubo una misa a las doce del día, las danzas descansaron y al terminar la misa, retomaron nuevamente sus actividades rituales, como el día anterior.

A las tres de la tarde la danza se dirigió a la casa de los mayordomos, a comer y descansar un poco, pues algunas de las danzantes ya mostraban signos de cansancio, sin duda acumulado a lo largo de los días anteriores. Algunas iban en brazos de sus madres, pues ya les dolían los pies. Las niñas más pequeñas siempre están acompañadas de sus padres y, cuando ellos no pueden asistir, los mayordomos se hacen cargo de cuidarlas a través de las Delanteras, o de las danzantes más grandes.

Después de la comida llegamos al templo, aproximadamente a las cinco de la tarde, las niñas se acomodaron en el atrio de la iglesia y comenzaron a bailar hasta las seis y media de la tarde, aprovechando un descanso para tomar agua. Mientras las niñas tomaban agua, los mayordomos llegaron para presenciar el baile de los Angelitos, baile del cual gustaron mucho, pues su hija y su sobrina participan en esta pieza (escuchar pieza 3, disco 1). Cuando dieron las siete de la noche, las danzantes se dirigieron al interior del templo para despedirse, pues volverían a bailar hasta la octava de la fiesta (el 2 de agosto).

Después de la despedida, el mismo 28 de julio, nos reunimos en el atrio de la iglesia y aproveché el momento para recordarles que la grabación de la música, los parlamentos y en general de la danza, se realizaría el día treinta y uno de julio a las ocho de la mañana, en el interior del templo. Algunos padres me preguntaron si podían estar en la grabación acompañando a sus hijas, a lo que contesté que sí, que podían estar, pero sin hacer ruido. Noté que las niñas estaban contentas porque se iba a realizar la grabación de la danza en la que ellas participaban. Los mayordomos me preguntaron si me ayudaban con el gasto del

desayuno o la comida para ese día, pero yo resolví que no; les agradecí y les dije que no había problema, que yo costearía los gastos del desayuno y la comida para las danzantes el día de la grabación. Los mayordomos plantearon que no podrían estar presentes el día de la grabación, pero que iban a estar pendientes de su desarrollo y que no dudara en recurrir a ellos si llegaba a necesitar algún apoyo.

Grabación de la música de la danza y la octava de la fiesta

La grabación

La grabación de la música se realizó el día 31 de julio de 2017, después de realizar una indagación etnográfica que comenzó en el mes de mayo del mismo año y en la que me di a la tarea de documentar el proceso de enseñanza-aprendizaje de la danza en cuestión. Como puede advertirse, la grabación, digamos fuera de contexto, se realizó en el periodo intermedio entre la fiesta y la octava de ésta.

Durante los ensayos fue necesario hablar con los mayordomos, con los papás de las niñas, con el Coordinador de Enlace Territorial municipal y con el cura de la comunidad. Después de visitar algunos posibles lugares de la Alcaldía para realizar la grabación (museo, biblioteca y casa de cultura), opté por visitar al párroco de la comunidad para manifestarle mi inquietud de hacer la grabación de la danza de aztecas en el interior del templo de Santa Ana Tlacotenco. Juan Medina, el párroco, accedió a que la grabación se hiciera dentro de la iglesia y a puerta cerrada. Consideré que la iglesia no solamente reunía las condiciones acústicas óptimas para realizar la grabación, sino que, además, este constituía el espacio más significativo en el que se representa la danza. Acordamos que la grabación se realizaría el día 31 de julio, la iglesia permanecería abierta desde las ocho de la mañana y se desocuparía antes de las cuatro de la tarde.

La grabación permitió documentar audiovisualmente las expresiones sonoro musicales empleadas en la celebración de la danza de aztecas: piezas musicales, parlamentos rituales, cantos en lengua náhuatl y otros sonidos no musicales, derivados de la realización performativa de la danza. El registro audiovisual del repertorio de expresiones sonoro-musicales de la danza, permite documentar el universo estético y religioso que subyace a esta práctica ritual. Espero que esta grabación aporte a mi comunidad un documento sonoro que contribuya a la revitalización de la lengua náhuatl.

La grabación la realicé con una grabadora digital ZOOM F6, mezcladora de campo de seis canales, y con seis micrófonos (2 AKG P20 de condensador, 2 AKG 420 de condensador y dos LEWITT LCT 140 de condensador). Las piezas musicales y los parlamentos se presentaron en el orden que el maestro Brígido sugirió, en ningún momento

se trató de persuadir o modificar lo que el maestro dispuso. El orden de las grabaciones obedece a la secuencia del rito: Mañanitas, ofrecimiento, marchas, brincos y la despedida. Los instrumentos musicales utilizados en la grabación fueron: violín, dos guitarras y un contrabajo (ver foto 13).



Foto 13. Danzantes el día de la grabación (31 de julio de 2017).

La grabación no se hizo a puerta cerrada, como se había previsto, pues la concurrencia de danzantes lo impidió. A la grabación asistieron casi ochenta niñas y estas no cabían dentro de la iglesia. Fue necesario abrir las puertas para que todas pudieran bailar. Las piezas se realizaron de corrido y sólo tomando un breve descanso para tomar agua o para ir al sanitario. El maestro Brígido me sugirió que fuera de este modo con la intención de terminar antes de las cuatro de la tarde. En efecto la grabación terminó a las tres y media de la tarde.

La grabación se realizó sin ningún contratiempo y la disponibilidad de los músicos y las danzantes fue completa (ver fotos 14 y 15).



Foto 14. Grabación de los nombres de las participantes de la danza.



Foto 15. Niñas escuchando el material grabado.

La octava de la fiesta

2 de agosto. Este día se llevó a cabo la octava de la fiesta y la cita para las danzantes fue a las seis de la mañana. El mayordomo pidió que fueran puntuales porque la banda de alientos llegaría por ellas para llevarlas a la iglesia con los arreglos florales.¹

Llegamos a la iglesia aproximadamente a las siete de la mañana, dieron Mañanitas, bailaron un poco y se dirigieron a desayunar a la casa de los mayordomos. Antes del mediodía la danza de aztecas y todas las demás danzas suspendieron actividades, pues se llevó a cabo la misa de coronación de todos los nuevos mayordomos (grandes y chicos). Al término de la misa, las danzas y las personas realizaron una procesión por las principales calles de la población, durante el recorrido se visitaron los cuatro barrios de la comunidad. Los nuevos mayordomos caminan llevando en sus cabezas una corona de espinas, la cual simboliza –según los mismos mayordomos– los problemas que enfrentarán el año entrante. Los mayordomos salientes, por su cuenta, portan en la cabeza una corona de flores, símbolo del buen papel que desempeñaron.

Cuando terminó la procesión todos se dirigieron a la casa del mayordomo grande, quien ofreció tortas y agua (ese año se prepararon alrededor de 1500 tortas). Después de

¹ Las bandas de aliento son contratadas por el Comité de Feria para amenizar la festividad en la plaza de la comunidad de Santa Ana Tlacotenco.

visitar al mayordomo grande, la danza de aztecas se preparó para visitar el hogar de los nuevos mayordomos, en donde nos esperaron con más tortas y agua. Respecto de las mayordomías en Santa Ana Tlacotenco, González nos dice:

“La mayordomía, como la danza, tiene principio y fin, y es necesario renovarla para iniciar un nuevo ciclo. El ciclo se repite siempre que los humanos tengan la voluntad de echarlo a andar con su trabajo. Sin trabajo no hay danza, no hay ofrenda. Mediante el lenguaje teatral, las danzas [...] expresan una forma de concebir el significado profundo del trabajo en la renovación cíclica del mundo mediante las ofrendas, que pueden pensarse como trabajo materializado” (González 2015: 18).

Después de visitar la casa de los nuevos encargados, la danza se dirigió a la casa del mayordomo en función, quien ofreció comida a danzantes, músicos y público acompañante. Al finalizar la comida, como a las cuatro de la tarde, los responsables de la danza comunicaron a las niñas que por ese día ya no habrían de bailar, que se fueran a descansar. La cita para el día siguiente fue a las ocho de la mañana (ver foto 16).



Foto 16. Procesión por las calles de la población, con los nuevos y los viejos mayordomos.

3 de agosto. Llegué a las ocho y media de la mañana a la casa de los mayordomos, el maestro Brígido ya se encontraba desayunando y ya había varias niñas haciendo lo mismo. Terminó el desayuno y la danza se dirigió a la iglesia, llegaron aproximadamente a las diez de la mañana, saludaron y pidieron permiso a la Señora Santa Ana para poder empezar a danzar. Después de dos horas las danzantes descansaron unos minutos; iniciaron nuevamente y no pararon hasta las tres de la tarde, hora en que los mayordomos avisaron que la comida ya nos estaba esperando. Comimos y regresamos a la iglesia alrededor de las cinco de la tarde; este día, las niñas de la danza de aztecas terminaron de bailar a las siete de la noche, cuando acabaron, los mayordomos comunicaron que el recorrido del último día sería temprano para que les diera tiempo de visitar las casas de las Delanteras y de los Angelitos.

4 de agosto. Este fue el último día de la fiesta. La cita fue a las diez de la mañana, pero la mayoría llegó casi a las once, los mayordomos estaban preocupados, pues valoraron que el tiempo para recorrer las casas sería insuficiente, tomando en cuenta que la despedida general estaba prevista para las siete de la noche. Las niñas bailaron poco tiempo en el atrio de la iglesia.

Durante la mañana y parte de la tarde, se recorrieron las calles de la población con el propósito de visitar las casas familiares de las Delanteras y de los Angelitos (casa de la reina, el rey, casas de las dos princesas y de los dos angelitos). En cada visita las niñas bailaron dos piezas y, al terminar, los dueños de las casas ofrecieron un refrigerio a las niñas y a los familiares que las acompañaban. Por la tarde regresaron a la casa de los mayordomos, se descasó un poco y se prepararon para la despedida.

La despedida se realizó a las siete de la noche, muchas personas estaban dentro de la iglesia esperando los cantos que marcarían el fin de la fiesta. Poco a poco se fueron realizando las piezas musicales y cerca de las ocho de la noche, comenzó la despedida entre sollozos y llantos de las Delanteras, quienes agradecieron a la Señora Santa Ana y a los mayordomos salientes las buenas atenciones que tuvieron durante los ensayos y la fiesta. Mientras ellas se despedían de los mayordomos salientes, frente a la imagen de la patrona, los nuevos mayordomos las esperaban para invitarlas a participar en su mayordomía el siguiente año. Todo sucedía mientras se escuchaba el siguiente canto: “*yeyyahue*

titonantzin, xitech hualmo teochihuilli, quin occe xihuitl ipani, tla totahtzin techmocahuilia ...” (Ya nos vamos madre mía, danos tu bendición, para el año venidero vendremos, si nuestro Dios padre lo permite...) (escuchar piezas 9-14, disco 2) (ver fotos 17-19).



Foto 17. Las danzantes preparándose para la despedida.



Foto 18. Despedida de la danza.



Foto 19. Despedida de la danza.

El proceso de enseñanza-aprendizaje

Nacemos como seres humanos, pero también es cuestión de nosotros desarrollar esa capacidad de llegar a serlo. Los humanos nacemos siéndolo ya pero no lo somos del todo hasta después. Nuestra humanidad biológica necesita una confirmación posterior, solo llegamos plenamente a serlo cuando los demás nos contagian su humanidad a propósito (Savater 1997: 26-27).

El aprendizaje de danza de aztecas

Los antropólogos llaman a este proceso *neotenia* (Savater 1997: 29), palabra que significa plasticidad o disponibilidad juvenil (los pedagogos hablan de educabilidad), pero también implica una trama de relaciones necesarias con otros seres humanos. Los niños pasan por dos gestaciones: la primera se desarrolla dentro del útero y ahí se adquieren ciertas características biológicas; la segunda se lleva a cabo en la matriz social en la que el niño se desenvuelve y desarrolla (Savater 1997: 29). El ser humano se complementa por medio de los demás, de sus semejantes, aquellos que serán el reflejo de lo que el niño quiere ser cuando sea más grande. Las sociedades humanas hacen que sus personas actúen como modelos para los neófitos de manera intencional. Captan la atención de los niños, y en esa escenificación hacen que los pequeños aprendan.

De alguna manera, en las diferentes sociedades humanas todo tiene una intención pedagógica. El ser humano tiene la capacidad de compartir sus conocimientos, enseña a los más pequeños todo lo que deben de saber para poder ser socialmente aceptados. Como Savater señala:

El proceso educativo puede ser informal (a través de los padres o de cualquier adulto dispuesto a dar lecciones) o formal, es decir efectuado por una persona o grupo de personas socialmente designadas para ello. La primera titulación requerida para poder enseñar, formal o informalmente y en cualquier tipo de sociedad, es haber vivido: la veteranía siempre es un grado [...] Los grupos con mayor índice de supervivencia siempre han debido ser los más capaces de educar y preparar bien a sus miembros jóvenes: estos grupos han tenido que contar con ancianos (¿treinta, cincuenta años?) que conviviesen el mayor tiempo posible con los niños para ir enseñándoles. Y también la selección evolutiva ha debido premiar a las comunidades en las cuales se daban mejores relaciones entre viejos y jóvenes, más afectuosas que comunicativas. La

supervivencia biológica del individuo justifica la cohesión familiar pero probablemente ha sido la necesidad de educar la causante de lazos sociales que van más allá del núcleo procreador (Savater 1997: 32-33).

De acuerdo con esta afirmación, puede decirse que en la comunidad de Santa Ana Tlacotenco los maestros de las danzas, y particularmente de las de aztecas, tienen años enseñando a bailar y cantar a diferentes generaciones de niñas. Lo que ha hecho que la sociedad tlacotense brinde un reconocimiento social a los maestros Susano Leyva y Brígido Rosas, pues ambos despliegan un proceso educativo entre los grupos de niñas socialmente designadas para aprender a bailar, pronunciar palabras en náhuatl y cantar para la santa patrona del lugar. En lo sucesivo me concentro en el análisis de la experiencia educativa de Brígido Rosas, pues fue este maestro quien accedió a que documentara los ensayos, uno de los espacios sociales en los que se transfieren los conocimientos y valores socio-religiosos necesarios para participar como bailante de aztecas.

Brígido tiene más de cincuenta años de edad y más de veinte enseñando la práctica de la danza de aztecas a las niñas y señoritas de la comunidad. Este aprendizaje hace que las niñas pasen mucho tiempo con los maestros para adquirir los conocimientos, lo que permite que establezca una relación entre jovencitas y el maestro. Esta convivencia da como resultado una comunicación respetuosa y armoniosa, lo que deriva en cierta cohesión al interior del grupo, pero también hace que los lazos sociales se extiendan a los padres de las niñas y de los mayordomos en turno.

Durante el proceso de enseñanza-aprendizaje el maestro y sus discípulas conviven durante los ensayos. Cuando Brígido enseña a las niñas sus saberes, está añadiendo parte de sus conocimientos al bagaje experiencial de las jóvenes. Ese acunamiento de saberes y valores asociados a esta práctica, hace que las niñas adquieran una educación músico-dancística que –como lo demuestra mi experiencia etnográfica– contribuye a forjar su personalidad y parte de su identidad, al menos de las bailarantes más grandes. Más aún, mediante el aprendizaje de técnicas y de conocimientos prácticos para venerar a la Señora Santa Ana (pasos dancísticos, parlamentos –en náhuatl y el español–, melodías), las bailarantes aprenden valores morales y religiosos.

Uno de estos valores es el respeto. Las bailarantes aprenden a respetar y a obedecer a los adultos y a las instituciones investidas de poder, mediante el respeto que deben

profesarle al maestro de la danza y a los mayordomos. Según mi etnografía –y mi propia experiencia como padre de una danzante–, parte de este respeto proviene de las consignas que los padres de las niñas conferimos a éstas, pues es común que como padres argumentemos que durante los ensayos y la fiesta, los mayordomos están brindando la comida, razón por la cual se les debe respetar.

Por su cuenta, los mayordomos de cierto modo tratan a las niñas de la danza como si fueran sus propias hijas, las consienten con las comidas, les ofrecen golosinas, fruta, y sin importar el número de ellas que haya en la cuadrilla. Las danzantes corresponden valorando los gestos de los mayordomos, de manera que, cuando alguna danzante llega a indisciplinarse dentro de los ensayos o durante la fiesta, los mayordomos tienen la atribución de llamarla al orden, sin temor a que los padres puedan ofenderse.

Por otro lado, las danzantes profesan un profundo respeto al maestro Brígido, pues también van aprendiendo que es él quien podrá ayudar a todos (danzantes, músicos y mayordomos) a que la cuadrilla en su conjunto desempeñe un buen papel dentro de la fiesta y, sobre todo, de frente a la mirada y la escucha de las otras cuadrillas de danzantes y de las audiencias en general.

La figura Brígido no es autoritaria, por el contrario, él ofrece a las niñas la posibilidad de aprender esta tradición y el uso de la lengua *náhuatl* de manera lúdica, y con metodologías que ha desarrollado a través de los años. Brígido no solo enseña la danza en la comunidad de Santa Ana Tlacotenco, sino en otras comunidades de la Alcaldía de Milpa Alta, en donde también se practica la danza de aztecas (San Antonio Tecómitl, Villa Milpa Alta, San Juan Tepenahuac, San Pablo Oztotepec, San Salvador Cuauhtenco, San Pedro Atocpan; San Gregorio Atlapulco en la Alcaldía de Xochimilco o en algunas comunidades del vecino Estado de Morelos). Los padres de familia saben que Brígido puede transferir el conocimiento a las niñas, y depositan en él su confianza (ver fotos 20-23).



Foto 20 y 21. Maestro Brígido enseñando un canto en los ensayos previos a la fiesta patronal.



Foto 22 y 23. Maestro Brígido tocando y bailando pasos de la danza de aztecas; enseñando un canto.

Socialización en la danza de aztecas

El ser humano crea cultura, por eso es considerado un animal cultural (Cortina 2006). La cultura permite al hombre orientarse en el mundo, reduce lo complejo de las experiencias y logra seguridad y confianza ante los peligros. Por tanto, el mundo de la cultura, creado por la capacidad humana de invención y anticipación, sirve para disminuir la incertidumbre (Cortina 2006: 18).

El género humano está compuesto de individuos que convivimos en forma de sociedades. Según Cortina (2006) el ser humano tiene tres dimensiones: individual, social e histórica. La primera nos define como individuos que gozamos de independencia y seres humanos únicos e irrepetibles. La segunda refiere a la convivencia entre individuos y

caracteriza al ser humano como un animal social. En la tercera dimensión, la histórica, existe una diversidad personal que permite la convivencia con un carácter histórico, una herencia social.

Durante los ensayos y el desarrollo de la fiesta, las integrantes de la danza van construyendo una dimensión social de sus propias personas, pues van comprendiendo que las actividades que las congregan no están al servicio de ellas mismas; por el contrario, se adiestran para lograr el bienestar colectivo, al menos de la cuadrilla en que participan, y a través de la música y la danza mediante la cual expresan su júbilo y parte de la devoción de ellas y de sus padres.

Los ensayos de la cuadrilla propician la convivencia social, habilitando, de este modo, otro tipo de relación fuera del núcleo estrictamente familiar. Las niñas que son amigas, familiares o conocidas, se reconocen y se encuentran en los ensayos, así como en la participación conjunta durante la fiesta, estrechando así los vínculos que las unen. En otras palabras, este tipo de prácticas artísticas refuerza la dimensión social del colectivo a través de la participación de las danzantes y del involucramiento de todas las familias que está detrás de la danza misma.

Esta diversidad de relaciones personales habilita la transmisión de saberes con una dimensión histórica. Las niñas que participan en la danza van recibiendo una herencia cultural en este proceso de enseñanza-aprendizaje, y lo van reforzando fuera de los ensayos y del propio contexto de la celebración, pues después del tiempo de la fiesta las danzantes dialogan, comentan y rememoran su participación, ya sea en el ámbito familiar o fuera de este.

Cuando nacemos pertenecemos a determinados grupos sociales como la familia, una comunidad o una nación. Así, estas pertenencias se articulan con la identidad individual de las personas, en este caso, la de las niñas que participan en la danza. Y la participación en la danza, justamente, a las niñas les permite hacerse de otro plano de adscripción colectiva y en donde se van aprendiendo valores estéticos y religiosos que son compartidos con otras personas. Así, tanto la identidad personal como la social se adquieren en diversos procesos de socialización, de modo que todas las personas que participan en la representación de la danza van interiorizando aspectos socialmente significativos para los tlacotenses.

La socialización de las niñas mediante la enseñanza-aprendizaje de la danza de aztecas se da mediante dos formas: socialización primaria y socialización secundaria. En la primera de estas las niñas se apropian –generalmente por imitación– de los roles, actitudes y valores de las personas que les rodean –padres, mayordomos, maestro de la danza y compañeras danzantes mayores–; así, por ejemplo, van recibiendo valores socio-religiosos de sus padres, quienes suelen alentarlas a participar danzando en la fiesta patronal. En la segunda de estas, mediante llamados al orden, indicaciones precisas y aleccionamientos verbales directos, a las niñas se les inculca el deber de rendirle culto a la Santa Patrona y de respetar las figuras de autoridad, como la de los mayordomos, el maestro y, en general, las personas de mayor edad (ver fotos 24-27).



Foto 24 y 25. Niñas esperando instrucciones del maestro. Interacción social de las niñas



Foto 26 y 27. Interacción entre niñas pequeña y adultas. Brígido dando indicaciones.

La estética y el uso de los sentidos

Las expresiones artísticas también son medios que nos permiten explorar nuestra subjetividad, y nos brindan la posibilidad de experimentar nuestra receptividad y sensibilidad emocional. Como en muchas otras comunidades de México, en Santa Ana Talcotenco las festividades patronales constituyen las ocasiones más importantes del calendario ceremonial católico, y son ocasión para expresar sentimientos religiosos, individuales y colectivos, mediante expresiones estético-devocionales como la danza, tal y como apunta Sandra Monzoy para el caso de los nahuas de la costa Michoacana (Monzoy 2006: 34).

Como lo demuestran los testimonios de algunas de las niñas participantes de mayor edad, danzar –para ellas– no solamente es un entretenimiento y un gesto devocional, sino también un modo de ser y actuar con sentido estético. Participar en esta danza les brinda la posibilidad de conocer y reconocer sensaciones y emociones por medio de la experiencia estética de danzar. Quienes danzan, musicalizan la danza y quienes observamos-escuchamos el conjunto de estas actuaciones en sus diversos tiempos y espacios,

experimentamos sensorial y estéticamente formas, colores, sonidos y movimientos. Desde que inicia la festividad y hasta que termina, danzantes, músicos y espectadores, dinamizamos procesos de conocimiento mediante la experiencia estéticas, entendiendo esta última como un proceso de recepción. Para Kaepler, la estética significaría lo siguiente:

...la palabra estética puede referirse a una respuesta, un principio o serie de principios, o a un sistema filosófico. Tradicionalmente, en el mundo occidental el concepto típico de este paradigma era “belleza”. La belleza, por supuesto, no es algo inherente a un objeto o cosa en particular, sino que es un constructo mental de un individuo que puede ser o no compartido por otros. Cuando uno decide si algo es bello o no, él o ella está haciendo un juicio de valor (Kaepler 2011: 65-66).

Para los espectadores locales la danza en sí misma tiene una dimensión estética, pues mediante la experiencia sensible las participantes, los músicos y los espectadores, valoramos y analizamos reflexivamente las actuaciones. Cada sociedad tiene estándares de producción de formas culturales. Puede decirse que éstos, sean explícitos y organizados, o bien implícitos, construyen una estética para esa sociedad. No puede decirse que un individuo comprenda los principios estéticos de otra sociedad a menos que él pueda acceder a las evaluaciones locales sobre las performances o las producciones artísticas. Por ello, lo relevante es comprender los principios locales que orientan la percepción estética, y cómo las personas de una sociedad determinada los perciben (Kaepler 2011: 66).

La práctica de la danza hace que las niñas adquieran conocimientos y valores que les permiten emitir juicios estéticos en lo que corresponde a su propio arte. Conocimientos y valores se van adquiriendo desde los ensayos, en los cuales el maestro de la danza les da consignas, pero también les brinda un espacio en cual las participantes aprenden a experimentar estética y lúdicamente su propio cuerpo, mediante la danza. La evidencia etnográfica demuestra que las niñas disfrutaban el hecho de danzar; al tiempo que van afinando sus sentidos y obteniendo elementos conceptuales que les permiten interpretar su arte, también van asumiendo valores sociales –como se anotó– como el respeto a los adultos y a las instancias de poder como la de los mayordomos, el maestro de la danza y, en última instancia, la Señora Santa Ana (ver fotografías 28-30).



Foto 28. Danzantes de diferentes edades. Al fondo, a la derecha, el maestro Brígido. El día de la fiesta



Fotografía 29. Danzantes de aztecas en el atrio de la iglesia. El día de la fiesta.



Foto 30. Danza de aztecas en el interior del templo. El día de la fiesta.

La expresión y apreciación como ejes de la enseñanza

La expresividad dentro de la danza involucra diversas habilidades afectivas, cognitivas y psicomotoras, favoreciendo el desarrollo de las siguientes habilidades: 1) sensibilidad para externar vivencias y sentimientos; 2) creatividad en la construcción de sus trajes y aditamentos, como las macanas, por ejemplo; 3) atención para resolver problemas que se presenten durante los ensayos y el desarrollo de la fiesta; 4) posibilidad de establecer relaciones sociales; 5) capacidad de análisis para establecer comparaciones entre los diferentes modos de percepción, como la observación y la escucha atenta; 6) una apertura a la práctica de las artes, en general, a través de la danza; 7) respeto por las demás expresiones dancísticas que participan durante la fiesta patronal; y 8) el interés por las diferentes expresiones artísticas que participan en ámbito festivo.

El maestro de la danza aprovecha la atracción que las niñas sienten hacia los cantos, las formas, los movimientos y los sonidos de la danza con la intención de reforzar lo que algunas ya saben, pues ocasionalmente han participado danzando en años anteriores. Poco a poco las va introduciendo en el aprendizaje de la lengua náhuatl, tratando de establecer una

relación directa entre lengua, danza y sus propios procesos de expresión, con el fin de que se muestren receptivas hacia el amplio repertorio de cantos empleados en esta danza.

Por su parte, la apreciación favorece el desarrollo de las siguientes habilidades: 1) perceptuales, como la audición, la observación y la motricidad; 2) emotivas, que les permiten reconocer los sentimientos propios y los que su actuación causa en los espectadores; 3) comunicativas, a través de la manifestación de opiniones; 4) el sentido de identidad personal y de pertenencia a una colectividad que emplea la práctica ritual de la danza para expresarse; 5) la identificación de las diferentes manifestaciones artístico-dancísticas que participan en la vida religiosa; 6) actitudes abiertas hacia formas distintas de comunicación; 7) valoración positiva de la lengua náhuatl.

Finalmente, la representación de la danza durante la fiesta patronal favorece actitudes como: 1) la formación de una conciencia histórica de las danzantes, del colectivo en el que participan y de la comunidad a la que pertenecen; y 2) valoración positiva de la danza de aztecas, de la música que la acompaña y de la lengua náhuatl como un bien social.

Cantos y parlamentos en náhuatl

Compañeras aztecas, marchad y marchemos
hacia el palacio de la Reyna para darle
su coronación de lirios y rosas que jamás
se marchitarán en su perfume...

En México aún existen muchos lugares en donde se habla la lengua náhuatl. Tal es el caso de Santa Ana Tlacotenco, comunidad que, como se anotó, se ubica al sur de la Ciudad de México, dentro de la alcaldía de Milpa alta. En este apartado, transcribo los diferentes cantos y parlamentos que se utilizan en la representación de la danza que nos ocupa.

Investigaciones sobre literatura actual de los pueblos originarios señalan que ésta es una forma de conocimiento del mundo, pues como recreación de la realidad constituye una toma de conciencia de él (Montemayor 1992: 7-10), y no un reflejo de éste. Entre otros elementos, las culturas del México profundo (Bonfil 1987) permanecen vivas gracias al uso cotidiano de sus lenguas.

En Santa Ana Tlacotenco, hoy día el uso del náhuatl se circunscribe a momentos rituales de la vida civil, la agricultura y la vida religiosa. Como en cualquier otra sociedad, el uso del náhuatl en esta comunidad constituye un sistema de comunicación simbólica, metafórica y expresiva. Así, los diferentes cantos y parlamentos interpretados por las danzantes de aztecas suscitan en las audiencias locales una relación particular con su pasado y su presente colectivo. El uso del náhuatl en este contexto es claramente una expresión de orgullo colectivo y de cierta reivindicación política de la comunidad como pueblo originario nahua hablante. Con la transcripción de los cantos utilizados en la danza mi intención también es reivindicar dicho legado.

Al transcribir y analizar los cantos y parlamentos que componen la danza, comprendí que debía adoptar un enfoque que permitiera dejar ver la poesía subyacente. Es decir, si toda expresión cultural tiene un mensaje (Mercedes de la Garza 1992: 342), y la materia que se utiliza para expresarse puede ser el sonido de nuestra voz y de nuestras lenguas, analizo aquí los contenidos semántico-poéticos de cantos y parlamentos, pues estos son la expresión de una sensibilidad colectiva tejida a través del tiempo.

Los elementos musicales y verbales de la danza pueden diferenciarse de la siguiente manera: 1) cantos; 2) música instrumental; y 3) parlamentos. Los textos que a continuación se describen corresponden a las transcripciones de las grabaciones de campo que realicé durante los ensayos, así como a las transcripciones de un texto que el maestro Brígido me proporcionó y que utiliza como material didáctico para la enseñanza de los cantos y los parlamentos durante los ensayos de la danza. Estos textos están organizados de acuerdo a la grabación del disco y a lo sugerido por maestro Brígido, quien decidió que la grabación fuera de la siguiente manera:

1. Entrada.
2. Mañanitas.
3. Ofrecimiento.
4. Bailes y brincos.
5. La despedida.

A continuación, presento los diferentes textos que componen a la danza, con la intención de que sirvan como un material de apoyo para la escucha del disco.

Aztecacuicameh (poética de la danza) ²

Original	Normalización gráfica del texto original náhuatl	Traducción
Huetzinca cuicatl	Huehtzinca cuicatl	Las mañanitas
Inintin huetzinca cuicatl	Inintin huehtzinca cuicatl	Estas son las mañanitas
Ocuicayan tecutli	Ocuicayah tecuhtli	Que venimos a cantar
Axan in timoilhuitia	Axcan in timilhuitia	Hoy por ser día de tu santo
Timitzon cuiquilico	Timitzoncuicatilico	Se las cantamos aquí
Ximehua xitlahtlachia	Ximehua xitlahtlachia	Despierta mi bien despierta
Xiquihta ye tlaneci	Xiquitta ye tlaneci	Mira que ya amaneció
In tutumeh ye tlucaica	In totomeh ye tlucaicah	Ya los pajarillos cantan
In metztli yocalac.	In metztli yocalac.	La luna ya se metió.
Hemos llegado a tu templo		
Con todita devoción,		
Y a pedirte madre mía		
Nos envíes tu bendición.		
Que mañana Dios nos dio		
Este día tan divino,		
Al verte a saludar		
Toditos tus peregrinos.		
Topan ye tlaneztihuitz		Ya viene amaneciendo
Otimitzmo cuiquilico		Hoy venimos a cantar
Ipa in huetzinca cuicatl		Estas lindas mañanitas
Nican no icxiltantzin.		Al pie de su lindo altar
El consuelo de tus hijos		
Así no los has mostrado		
Madre mía virgen Santa Ana,		
Mira en tu templo postrados.		
Todos con flores y ceras		
que traemos a tu altar,		
Todos juntos como hermanos		
Te venimos a visitar.		
Eres madre divina		

² Los textos corresponden a la versión del maestro Brígido Rosas Villegas.

En ti está nuestra esperanza,		
Eres brillante lucero		
Que a mi corazón encanta.		
Hoy en el cielo te cantan		
Los ángeles con dulzura,		
Y en el firmamento estrellas		
Hoy te alaban con ternura.		
Madre mía Virgen Santa Ana		
Te venimos a cantar,		
Estas bellas mañanitas		
Al pie de tu lindo altar.		
Recíbenos amorosa		
Y échanos tu bendición,		
Postrados ante tu altar		
Te pedimos de corazón.		
En el trono en donde estás		
Colocadita en tu altar,		
Los estás viendo llegar		
Toditos tus peregrinos.		

Original	Normalización gráfica del texto original náhuatl	Traducción
Tlahpaloliztli	Tlahpaloliztli	Saludo
Tehuantin titlalticpactlacah	Tehhuantin titlacticpactlacah	Tus hijos aquí en la tierra
Ticmotenehuilican tonantzin,	Ticmotenehuiliah tonantzin	Cantamos a nuestra madre
Anozo yehuatzin techmo nechicalhui, ³	Anozo yehuatzin techmonechi calhuia,	En (su) nombre nos reunimos,
Toncacahuanizque totlailhuiquixtizque	Toncacahuanizqueh. tontlailhuiquixtizqueh	Con el sonido de los cascabeles, Celebrando su santa festividad
Tonantzin Santa Ana.	Tonantzin Santa Ana	A nuestra madre señora Santa Ana.
Ma motlatlauctili itlauctzinco	Ma matlatlauctili itloctzinco	Interceda por nosotros
Toteotzin toilhuicatahtzin,	Toteotzintolhuicatahtzin,	A nuestro padre eterno,
Ma techmocelili tonpahpaquizque	Ma techmocelili tonpahpaquiz queh.	Él nos conceda nuestra alegría
Toyotzicuinizque nican	Toyotzicuinizqueh nican	Y le bailaremos
Icxitlantzinco tocenquizca,	Icxitlantzinco tocenquizca	bajo sus plantas,
Nantzin Santa Ana.	Nantzin Santa Ana	a nuestra madre Santa Ana.
Ma ontohuentican	Ma ontohuentican	Peregrinemos
Ca mochi toyollo,	Ca mochi toyolo,	Con todo el corazón
Camochi tanimantzin	Ca mochi tanimantzin	Con todo el espíritu,
Camochi topaquiliz ma ticchihuacan,	Camochi topahpaquiliz Ma ticchihuacan	Con toda nuestra alegría lo hagamos
Macammo tla techmamahuiti	Macammo tla techmahmauhti	Y nada ni nadie se interponga,
Huelo yehuatzin to nantzin. ⁴	Huel yehuatzin tonantzin.	Más que nuestra madre.
Monequiltiz tocacahuanizqueh icxitlantzinco	Monequiltiz tocacahuanizqueh icxitlantzinco	Y le cantaremos bajo sus plantas
Tontlailhuimatizque tonxochimanazque ⁵	tontlailhuimatizqueh. Tonxochimanazqueh	Adornaremos de hermosas flores,
Ahuiyayaz ixpantzinco tonantzin Santa Ana.	Ahhuiyayaz ixpantzinco Tonantzin Santa Ana.	Que perfumarán su lindo altar A nuestra madre Santa Ana.

³ La voz náhuatl correcta debe ser: *techmonechicalhuia*.

⁴ Debe escribirse: *tonantzin*.

⁵ En esta palabra, se omitió la (h), que indica la pluralidad, debe escribirse: *tonxochimanazqueh*.

Original	Normalización gráfica del texto original náhuatl	Traducción
Ofrecimiento	Ofrecimiento	Ofrecimiento
Aztecatzitzin	Aztecatzitzin	Aztequitas
Techhualtlahuilo, ⁶	Tetlalhulilo	Te obsequiamos
Tohuentiquihue	Tohuentiquihui	Que vendremos a obsequiarte
Itlactzinco tonantzin.	Itloctzinco tonantzin.	Junto con nuestra madre
Inin axcan tonaltzintli	Inin axcan tonaltzintli	Este día
Panpatica ⁷ in ilhuitzin,	Pahpactica in ilhuitzin	Estamos alegres
Totetlahzomahuiznantzin	Totetlahzomahuiznantzin	Por la fiesta de nuestra amada madre,
Cemicac ⁸ ichpohtzintli.	Cemihcac ichpochtzintli.	la siempre inmaculada virgen.
Ma totatzin quimonequilti Quinamicyoahcico,	Ma totatzin quimonequilti Quinamicyoahcico,	Así lo quiere nuestro padre
In ilhuitzin tocenquizca nantzin	In ilhuitzin tocenquizca nantzin	Nuestra perfecta madre
Matinochtin tipahpaquican ahuiyacan.	Ma tinochtin tipahpaquican Ahhuiacan.	Que todos nos alegremos, Nos congratulemos.
Matinochtin tiyoltzicuican.	Matinochtin tiyoltzicuican.	Que todos sollocemos
Mexicatzin,		Aztequitas,
Mexicatzin.		Aztequitas.
Tematlacuiliz	Tlamaniliztli	Ofrenda
Aztecatzitzin inin tonaltzintli,	Aztecatzitzin inin tonaltzintli	Aztequitas, este día Nuestra maravillosa madre,
In tomahuiznantzin axcan ilhuitzin,	In tomahuiznantzin axcan ilhuitzin,	Hoy es su fiesta,
Aztecatzitzin noca tinemi	aztecatzitzin noca tinemih	Aztequitas mientras vivamos,
Ma tocehuican totitetzican.	Ma tocehuican totitetzican.	descansemos y nos quedemos.

⁶ Se lee *techhualtlahuilo*, el término náhuatl más correcto es: *tetlaltuililo*.

⁷ Se omitió la consonante (h), que representa el saltillo, debe escribirse: *pahpactica*.

⁸ Debe escribirse: *cemihcac*.

Original	Normalización gráfica del texto original náhuatl	Traducción
Tlahpaloliztli	Tlahpaloliztli	Saludo
Tehuanti ⁹ titlalticpac tlahcah	Tehhuantin titlalticpactlahcah	Tus hijos aquí en la tierra
Timotenehuilican tonantzin,	Ticmotenehuilican tonantzin	Cantemos a nuestra madre,
Anozo yehuatzin techmonechicalhui,	Nozo yehuatzin techmone chicalhui,	En su nombre nos reunimos
Toncacahuanizqueh totlailhuiquixtizqueh	Toncacahuaznequi tonilhui quixtizqueh,	Celebrando sus santa festividad
To nantzin ¹⁰ Santa Ana.	tonantzin Santa Ana	a nuestra madre Santa Ana.
Ma mo tlatlauctili itlauctzinco	Ma mo tlatlauctili itlauctzinco	Interceda por nosotros,
Toteotzin toilhuicatahtzin,	Toteotzin toilhuicatahtzin,	A nuestro padre eterno,
Ma techmocelili tonpahpaquizqueh	Ma techmocelili tompahpa quizqueh	Él nos conceda nuestra alegría
Toyotzicuinizqueh nican	Toyoltzicuinizqueh nican,	Y le bailaremos,
Icxitlantzinco tocenquizca,	icxitlantzinco tocen	Bajo sus plantas
Nantzin Santa Ana.	quizcanantzin, Santa Ana.	A nuestra madre Santa Ana.
Ma ontohuentican	Ma ontohuentican	peregrinemos
Ca mochi toyollo,	Ca mochi toyollo,	Con todo el corazón,
Ca mochi tanimantzin	Ca mochi tanimantzin	Con todo nuestro espíritu
Ca mochi topaquiliz ma ticchihuacan,	Ca mochi topaquiliz ma ticchihuacan,	Con toda nuestra alegría lo hagamos,
Macammo tla techmamahuiti	Macammo tla techmamahuiti	Y nada ni nadie se interponga
Huel yehuatzin tonantzin.	Huel yehuatzin tonantzin.	Más que nuestra madre.
Monequiltiz	Monequiltiz	Y le cantaremos,
Tocacahuanizqueh	Tocacahuanizqueh	Bajo sus plantas
Icxitlantzinco tontlailhuimatizqueh	Icxitlantzinco tontlailhuimatizqueh	Adornaremos de hermosas flores,
Ahuiyayaz ixpantzinco	Ahuiyayaz ixpantzinco	Que perfumarán su lindo altar
Tonantzin Santa Ana.	Tonantzin Santa Ana.	A nuestra madre Santa Ana.

⁹ Debe decir: *tehhuantin*.

¹⁰ Está separado el posesivo (to), del sustantivo *nantzin*, debe escribirse: *tonantzin*.

Original	Normalización gráfica del texto original náhuatl	Traducción
Mexicatlahcah	Mexicatlahcah	Mexicanos
Mexihcatlaca ¹¹ xiquihtoca	Mexihcatlahcah xiquihtoca	Mexicanos digan
Cemicac ye totlatocayotl,	Cemicac ye totlatocayotl,	Que por siempre será coronado
Ihuan manenehualo totocayotl	Ihuan manenehualo totocayotl	y será elevada nuestra autoridad,
Zan mochiuan semayahuatlan.	Zan mochiuan semayahuatlan.	Solo se hace en este mundo
Cenca melahuac tlamalhuilli	Cenca melahuac tlamalhuilli	Es verdadero que
In mexicah hueyi tlatocayotl,	In mexicah hueyi tlatocayotl,	los mexicanos cuiden al rey,
Ihuan ce hueyi cualnezcatocayotl	Ihuan ce hueyi cualnezcatocayotl	Y tendrá una buena presencia
Quemen tzotzopelicayeliz	Quemen tzotzopelicayeliz	como nuestra dulce vida.
Tlein motequitilitehuaqueh	Tlein motequitilitehuaqueh	Qué es lo que desempeñaron
Achtopa huehue tahtzitzihuan,	Achtopa huehue tahtzitzihuan,	nuestros ancestros,
Tehuanti ¹² titepilhuantzitzin	Tehhuantin titepilhuantzitzin	nosotros sus hijos,
Totechmonequi timalhuizque.	Totechmonequi timalhuizque.	cuidaremos su legado maravilloso
Zazanhueyi mahuiztiliztli	Zazanhueyi mahuiztiliztli	Nuestros hijos
Titopilhuan ¹³ nicantlaca,	topilhuan nicantlaca,	y señores,
ihuan tocaoyotl cempepetlaca	ihuan tocaoyotl cempepetlaca	el reino relumbrará
itlatomalhuizque tochan tlaca.	itlatomalhuizque tochan tlaca.	Cuidando a nuestros señores.
Quemen axan ilhuitzin tonantzin	Quemen axan ilhuitzin tonantzin	Hoy es la fiesta de nuestra madre,
Ipanin tonaltzintli yeliz,	Ipanin tonaltzintli yeliz,	este día será,
Tocnitzitzihuan tiyolpaquican	Tocnitzitzihuan tiyolpaquican	nuestros hermanos con el corazón alegre,
Ca mochi toyollo tihuitze.	Ca mochi toyollo tihuitze.	venimos con todo el corazón.
Ma ticacahuanican mochtlaca	Ma ticacahuanican mochtlaca	Cantemos todos
Ihtic moteohcaltzin tiyecan,	Ihtic moteohcaltzin tiyecan,	En el interior del templo
Otimotlahpalhuico in tonantzin	Otimotlahpalhuico in tonantzin	vinimos a saludarte madre mía
Matitetetzican.	Matitetetzican.	Con nuestros cascabeles de cobre.

¹¹ Debe escribirse: *mexicatlahcah*.

¹² Debe escribirse: *tehhuantin*.

¹³ La escritura correcta es: *topilhuan*.

Original	Normalización gráfica del texto original náhuatl	Traducción
Tlapaloliztli. ¹⁴ Princesa	Tlahpaloliztli	Saludo
Ye nauhcahuatl huetzincatica	Ye nauhcahuatl huetzincatica	Son las cuatro de la mañana
Yu citlalnextia	Yu citlalnextia	El lucero ya salió,
Xitlahtlachia nonantzin tlin yu tlanez	Xitlahtlachia nonantzin tlin yu tlanez	Mirad madre mía que ya amaneció
In totome ye patlane in cuahmetzala,	In totome ye patlane in cuahmetzala,	Ya los pajarillos tienden su vuelo de rama en rama,
Ipampa tlaneci.	Ipampa tlaneci.	Es que ya viene el amanecer.
Nonantzin xic-caqui in to cuicatl	Nonantzin xic-caqui in to cuicatl	Madre recibe nuestros cantos
Ica ihqui iyolpaquiliz,	Ica ihqui iyolpaquiliz,	Muy sencillos pero alegres del corazón,
Ca tzopelicanotzalli, ihquin caquia icuicatl,	Ca tzopelicanotzalli, ihquin caquia icuicatl,	Que con las dulces notas que rompen el eco musical,
Ihquin yoltica ihcuac nihuetzinca cuica.	Ihquin yoltica ihcuac nihuetzinca cuica.	Así late mi corazón al entonar las alegres y tradicionales mañanitas.
Quen otlathuililoc nocenquizcanantzin,	Quen otlathuililoc nocenquizcanantzin,	Buenos días madre sagrada,
Za timitzmotlahpalhua,	Za timitzmotlahpalhua,	Danos los buenos días en esta hermosa mañana
Nocuateochihual	nocuateochihual	Y solo le pido una bendición,
In achto pehuaz no ihtutiliz.	In achto pehuaz nolhtutiliz.	Antes de empezar a danzar.

¹⁴ Debe escribirse: *tlahpaloliztli*.

Original	Normalización gráfica del texto original náhuatl	Traducción
Xochipitzahuac	Xochipitzahuac	Flor menudita
Tiaca tinocniihuan	Tiaca tinocniihuan	Vengan todos compañeros
Tipaxaloti María,	Tipaxaloti María,	A bailar a María,
Timoyehualotzi ipan tonantzin	Timoyehualotzi ipan tonantzin	La flor menudita a la virgen
Santa María Anita.	Santa María Anita.	Santa María Anita.

Original	Normalización gráfica del texto original náhuatl	Traducción
Pahpaquiliztli¹⁵	Pahpaquiliztli	Alegría
Pahpaqui cuica in tutume	Pahpaqui cuica in totome	Alegres trinan las aves
Pahpaqui nepe canan	Pahpaqui nepe canan	Alegres vienen y van
Oc yihua cuicatineme	Oc yihua cuicatineme	Entonando mañanitas
Mopampa ilhuitzque.	Mopampa ilhuitzque.	Que en tu día adornarán.
Huan ehecatl, huan ehecatl	Huan ehecatl, huan ehecatl	Y los vientos, y los vientos
Ca inaniquiliz inin tocuicau	Ca inaniquiliz inin tocuicau	Hacen coros a nuestro cantar
Miac tlaca miac tlaca	Miac tlaca miac tlaca	Todo mundo, todo mundo
Tlachach huitze ¹⁶ mopampa tica.	Tlachachhuitze mopampa tica.	Nos unimos a felicitar.
Angelito 1	Angelito 1	Angelito 1
Tinonantzin Santa Ana	Tinonantzin Santa Ana	Madre mía Señora Santa Ana
Motlaotahcico ca ticuicaco	Motlaotahcico ca ticuicaco	Hemos venido aquí para cantarle y bailarle
Ittotiliztli noch aztecatzitzihuan	Ittotiliztli noch aztecatzitzihuan	Junto con mis compañeras aztecas,
Otimitzmotlahzacamachilico	Otimitzmotlahzacamachilico	Y hemos venido hasta aquí
Ipampan otahcico	Ipampan otahcico	por todas sus bendiciones.
Angelito 2	Angelito 2	Angelito 2
Cihuatzintli Santa Ana	Cihuatzintli Santa Ana	Madre Señora Santa Ana
Nimitzyoltlazohcamatilia	Nimitzyoltlazohcamatilia	Le agradezco de todo corazón
Ca tinochnimitia	Ca tinochnimitia	Por la vida que me dio
Ipamapa ¹⁷ nanhuitz aztecatzitzihuan	Ipampa nanhuitz aztecatzitzihuan	Por eso le ofrezco esta danza
Ca nochi noyollo	Ca nochi noyollo	Con todo mi corazón.
Tlazohcamate.	Tlazohcamate.	Gracias.

¹⁵ Canción original del Maestro Brígido Rosas.

¹⁶ Debe escribirse: *tlachachhuitze*.

¹⁷ Debe decir: *ipampa*.

Original	Normalización gráfica del texto original náhuatl	Traducción
In totemaquilticatzin	In totemaquilticatzin	En sus manos
In totemaquilticatzin	In totemaquilticatzin	Nuestro dador de la vida
Techmotlatzontequiliz,	Techmotlatzontequiliz,	Nos privará la existencia
Ca nel tomiquiliztempan	Ca nel tomiquiliztempan	Nos buscará, en víspera
Techmotlatemoliliz.	Techmotlatemoliliz.	De nuestra muerte
Mochintin in tlatlacuanime	Mochintin in tlatlacuanime	Todos los que nos alimentamos
Axa maquiahcimatcan, ¹⁸	Axa maquiahcimatcan, ¹⁹	Entendamos, que todos
Ca mocha tlalticpac tlahah	Ca mocha tlalticpac tlahah	los seres de la tierra,
Axcán nemi moztla miqui.	Axcán nemi moztla miqui.	hoy viven, mañana fenecen.
Ma axcán conmati toyollo	Ma axcán conmati toyollo	Que lo sepa nuestro corazón
Ihuan tohnemilian,	Ihuan tohnemilian,	Que el camino de nuestra vida,
Ma cualli macammo cualli	Ma cualli macammo cualli	buena o mala,
Techhuicaz intomiquiliz.	Techhuicaz intomiquiliz.	nos llevará a la muerte.

¹⁸ Debe decir: *ma quiahcicaquican*.

¹⁹ Debe decir: *ma quiahcicaquican*.

Original	Normalización gráfica del texto original náhuatl	Traducción
Ahuahqueh tepehuahque	Ahuahqueh tepehuahque	Los del pueblo
Ahuahque tepehuahque	Ahuahque tepehuahque	Los del pueblo
Ma tixotican,	Ma tixotican,	Cuidémonos.
Nican cemanahuac	Nican cemanahuac	En este mundo
Ahmo tiixpolihuican.	Ahmo tiixpolihuican.	Para no morir.
Ca cenca huel huelli	Ca cenca huel huelli	Y que así podamos
Ca cenca huel melahuac,	Ca cenca huel melahuac,	Con toda nuestra verdad,
Nican huel ahzico	Nican huel ahzico	Aquí llegó
Tonantzin ilhuitzin.	Tonantzin ilhuitzin.	La fiesta de nuestra madre.

Original	Normalización gráfica del texto original náhuatl	Traducción
Macuahuitl	Macuahuitl	Bastón de mando
Aztecatzitzin, ma teatzican	Aztecatzitzin, ma teatzican	Aztequitas, que alcancemos
Xochitepanco, zan tequitica.	Xochitepanco, zan tequitica.	En este jardín con trabajos
Aztecatzitzin, tlen taitihue ²⁰	Aztecatzitzin, tlen taitihui	Aztequitas, que iremos a realizar
Xochitepanco, toconmatican.	Xochitepanco, toconmatican.	En este jardín sabedlo.
Citlalhueyi	Citlalhueyi	Estrella grande
Xochimamanic	Xochimamanic	En su atabal hay
Ihuehuetitlan,	Ihuehuetitlan,	Ofrenda de flores
Zazan cualtzitzinti	Zazan cualtzitzinti	Muy hermosas
Huetzincatica.	Huetzincatica.	Al amanecer.
Tetlatlamachtli	Tetlatlamachtli	La alegría de la gente
Momolontica,	Momolontica,	Se esparce,
Timopanoltiz	Timopanoltiz	Pasará usted
Incuauhtzintitla.	Incuauhtzintitla.	Entre los bosques.
Zan hueyi tlacoli	Zan hueyi tlacoli	Envueltos en cantos
Mitzmomaquiliz	Mitzmomaquiliz	Te daremos,
Cuactlaconenemi ²¹	Cuactlaconehnemi	Caminando
In tonaltzintli.	In tonaltzintli.	En este día.
Icuacpilini	Icuacpilini	Cuando se marchiten
In xochitzintli	In xochitzintli	Las flores
Ayocac nahuati	Ayocac nahuati	habrá pausa
Timocaquitiz.	Timocaquitiz.	y no escucharás.

²⁰ Debe escribirse: *taitihui*.

²¹ Debe escribirse: *nehnemi*

Original	Normalización gráfica del texto original náhuatl	Traducción
Chochocaloyan ²²	Chochocaloyan	En el lugar de llanto
Ipanin tlalticpactli,	Ipanin tlalticpactli,	En esta tierra
Zan hueyi tlacolli	Zan hueyi tlacolli	Envueltos en cantos,
Mitzmomaquiliz.	Mitzmomaquiliz.	Te daremos.
Timopanoltiz	Timopanoltiz	Pasará usted
Ipanin tochan,	Ipanin tochan,	En esta nuestra morada
Timocaquitiz	Timocaquitiz	Escucharás,
In ilhuicac	In ilhuicac	En el cielo.
Ti aztecatzitzin	Ti aztecatzitzin	Somos aztecas
Aztecatzitzin mexicatlalli	Aztecatzitzin mexicatlalli	Somos aztecas mexicanitas
Topaxaloa in tocalixpan.	Topaxaloa in tocalixpan.	Que nos paseamos por el jardín.
Aztecatzitzin mexicatlalli	Aztecatzitzin mexicatlalli	Somos aztecas mexicanitas
Topaxaloa in tocalixpan.	Topaxaloa in tocalixpan.	Que nos paseamos por el jardín.
Timochihuica	Timochihuica	Traemos flores
Cuacualtzin xochitl,	Cuacualtzin xochitl,	O lindas rosas,
Pampa tonantzin	Pampa tonantzin	Para la virgen
teopan yeloac.	teopan yeloac.	Que está en su altar.
Nican tlalticpac	Nican tlalticpac	Aquí en la tierra
Ipanin tlalticpac	Ipanin tlalticpac	En la tierra
Yotzoquizaliz ²³ ,	Yotzonquiz,	Ha terminado,
Ahmotihuetzizque	Ahmotihuetzizque	No caeremos
Ipan itetzahucalli.	Ipan itetzahucalli.	En la casa del portento

²² Debe escribirse: *chochocaloyan*.

²³ Debe escribirse: *yotzonquiz*

Original	Normalización gráfica del texto original náhuatl	Traducción
In tomiquiztempan	In tomiquiztempan	En la víspera de nuestra muerte
Ahmo tichualihtā, ²⁴	Ahmo ticcualihtā,	No vemos con agrado
Ininmomactzinco	Ininmomactzinco	Lo que en tus manos
Titocahuilia.	Titocahuilia.	Dejamos.
Aztecatzitzin	Aztecatzitzin	Aztequitas
Tiyotzicuican	Tiyotzicuican	que todos sollocemos
Tipahapaquican	Tipahapaquican	que estemos alegres
Tonantzin ilhuitzin.	Tonantzin ilhuitzin.	En la fiesta de nuestra madre.
Hueyitlahtoani	Hueyitlahtoani	Coronación rey
Nocniuh aztecatzitzihuan,	Nocniuh aztecatzitzihuan,	Compañeras aztecas,
Notocuanacan ichan cihuapilli ica	Notocuanacan ichan cihuapilli ica	marchad y marchemos hacia el palacio de la Reyna
xochipilline in acuiyaliz	xochipilline in acuiyaliz	para darle su coronación de lirios y rosas
Axtopa no tloazhualhuiloa	Axtopa no tloazhualhuiloa	jamás se marchitarán en su perfume.
Cilhuica tilchichictic.	Cilhuica tilchichictic.	Pero antes de eso bajarán los ángeles del cielo a mi presencia.
Nocniuh aztecatzitzihuan,	Nocniuh aztecatzitzihuan,	Así es que compañeras aztecas,
Totocuicacan ipan ihuan	Totocuicacan ipan ihuan	cantad y cantemos con toda el alma
Nochicahuiliz, ca timotlazohtla	Nochicahuiliz, ca timotlazohtla	para darle gracias a Dios
No xinixctle Tonantzin Santa Ana	No xinixctle Tonantzin Santa Ana	y a nuestra madre señora Santa Ana,
Otimilhuiquilico ipanin.	Otimilhuiquilico ipanin	que la venimos a venerar
pahpatohuetzico.	Pahpatohuetzico.	En este glorioso día.
Hueyicihuatlatoani	Hueyicihuatlatoani	Goronación reyna
Tlazociualpilli campa otahcico,	Tlazociualpilli campa otahcico,	Princesa, de dónde vienes
Campa ti chanti ipan in tecpatlalzoncalli	Campa ti chanti ipan in tecpatlalzoncalli	En dónde vives y reinas en este hermoso palacio
No ne cahualli tecpacnemia aic mopa	No ne cahualli tecpacnemia aic mopa	Todo estaba silencioso
aic tlan in tzontlanime	aic tlan in tzontlanime	La paz de mi tranquila calma,

²⁴ Debe decir: *ahmo ticcualitta*.

Original	Normalización gráfica del texto original náhuatl	Traducción
inoctemic ce cuacualtzin	inoctemic ce cuacualtzin	Cuando menos lo esperaba
Omictique nima cualli oniquihta notech	Omictique nima cualli oniquihta notech	En mi abismo profundo e infinito una forma divina
yahce nechtia	yehce nechtia	Que irradiaba como un deslumbrante a
Onicconnectaya azteca.	Onicconnectaya azteca.	Mis amables aztecas
No nech achtocuacualrzin	No nech achtocuacualtzin	Al contemplar tan rara perfección, sentí
quen cemiuhic	quen cemiuhic	En mi ser tremenda hora de soñar
Xinechnanquilli, ca campa tihuitz.	Xinechnanquilli, ca campa tihuitz.	Pensé que fuera ilusión De dónde vienes
Cenca ixquich tepatlani ce tlahuizque	Cenca ixquich tepatlani ce tlahuizque	La visión más excelsa que mi vida
Ipanin macehuatlalli xinechnanquilli	Ipanin macehuatlalli xinechnanquilli	Eres tan bella y risueña (dime)
ahquen notlaometzica.	ahquen notlaometzica.	Como el día.
No macehualtlahtoani axan	No macehualtlahtoani axcan	Mi reina, ahora
ye Cuauhtemoc?	ye Cuauhtemoc?	Será el rey Cuauhtemoc?
Cuauhtemoc, Cuauhtemoc, achtopa	Cuauhtemoc, Cuauhtemoc, achtopa	Cuauhtemoc, cuauhtemoc, fué
timo ni canan in no aztecatzitzihuan,	timo ni canan in no aztecatzitzihuan,	El último rey de los aztecas
In pantli yutimatic.	In pantli yutimatic.	Haz empuñado la bandera tricolor!
In pantli yutimatic atlixiltlalhuia.	In pantli yutimatic atlixiltlalhuia.	He empuñado la bandera tricolor que es el símbolo de mi patria.
Yutimatic ipan in tlalticpac?	Yutimatic ipan in tlalticpac?	Has pasado por esta tierra bendita?
Ipan in tlalticpac yu ni pano	Ipan in tlalticpac yu ni pano	He pasado por esta tierra engañosa
za topanixpa otahcico	za teopanixpan otahcico	Hasta llegar a tu palacio
Azo nelli ticalhuicapi?	Azo nelli ticalhuicapi?	Eres el ángel que bajo a esta tierra de Anahuac?
Anixta ohualla in tlalticpactli	Anixta ohualla in tlalticpactli	Haz pasado por esta tierra bendita
Melahuac nehua quini canan	Melahuac nehua quini canan	Soy la princesa y reformadora
macehual aztecatzitzintin.	macehual aztecatzitzintin.	De las aztecas de Anáhuac
Cen yeliztli, cen teotzin	Cen yeliztli, cen teotzin	Dios te salve reina hermosa

Original	Normalización gráfica del texto original náhuatl	Traducción
Ah ce quetzalli ni xoxouhtic axcaloliztli	Ah ce quetzalli ni xoxouhtic axcaloliztli	El verde es el laurel de la victoria,
In ixpa xochipanxochitl in chichiltic	In ixpa xochipanxochitl in chichiltic	El blanco limpia azucena y el rojo la sangre que dejó el martirio y consagró la gloria.
Yoliztli in tochtli, no tlahtol,	Yoliztli in tochtli, no tlahtol,	Para escuchar sus divinas palabras
No maca, no macehualtlahtoani	No maca, no macehualtlahtoani	Tomad mi cetro y
nochipa nehuan tocazque.	nochipa nehuan tocazque.	Siempre serás respetada
Ma nimitzmatechana ihuan tinomaca	Ma nimitzmatechana ihuan tinomaca	Prestad la mano y vamos partiendo
Ichan tlacihuatlahtoani.	Ichan tlacihuatlahtoani.	Hacia el palacio de mi rey.
Moztla huiptla	Moztla huiptla	Mañana o pasado mañana
Moztla huiptla titonmiquilizque	Moztla huiptla titonmiquilizque	Mañana o pasado que muramos
Xochitepanco techtocazque, ²⁵	Xochitepanco techtocazqueh,	En este jardín nos sepultarán
Nochtlacah oncan yeloac	Nochtlacah oncan yeloac	Todas las personas que se encuentren,
Noyuh quen tehuan topialtitehuan.	Noyuh quen tehuan topialtitehuan.	también nosotros guardaremos.
Inin axcan tihualpahpaquican	Inin axcan tihualpahpaquican	Y hoy tengamos alegría
Inahuahtzinco tlahzo imahuiznantzin,	Inahuahtzinco tlahzo imahuiznantzin,	En el regazo de nuestra bella madre,
Titlalhuilmanazque tixochitlalizque	Titlalhuilmanazque tixochitlalizque	Haremos ofrenda de esta fiesta y de flores,
Ipampan oncan otihualahque. ²⁶	Ipampan oncan otihualahqueh.	Por esto venimos.
Moztla huiptla titomiquilizque	Moztla huiptla titomiquilizque	Mañana o pasado que muramos
Xochitepanco no techtocazque,	Xochitepanco no techtocazque,	En este jardín nos sepultarán,
Ihuan tocnihuan xochitlalizque	Ihuan tocnihuan xochitlalizque	Y nuestros hermanos nos ofrendarán flores,
Ilcihcihuizque ihuan chochocazqueh.	Ilcihcihuizque ihuan chochocazqueh.	suspiros y llorarán.

²⁵ Debe escribirse: *tehtocazqueh*.

²⁶ Se omitió la (h), que indica la pluralidad, debe escribirse: *otihualahqueh*.

Original	Normalización gráfica del texto original náhuatl	Traducción
Tlanahuatilli	Tlanahuatilli	Despedida
Ye tiyahui titonantzin	Ye tiyahui titonantzin	Ya nos vamos madre mía,
Xitech hualmo teochihuili,	Xitech hualmo teochihuili,	Danos tu bendición
Quin occe xihuilitl ipanin	Quin occe xihuilitl ipanin	Para el año venidero vendremos
Tla totahtzin techmocahuilia.	Tla totahtzin techmocahuilia.	Si nuestro Dios padre lo permite.
Ye pahpaqui mixpantxinco	Ye pahpaqui mixpantxinco	Nos alegraremos ante usted
Nocno aztecatzitzihuan,	Nocno aztecatzitzihuan,	Compañeros aztecas,
Quinoc ²⁷ de xihuilitl ipanin	Quin occe de xihuilitl ipanin	Para el año venidero
Tla totahtzin techmocahuilia.	Tla totahtzin techmocahuilia.	Si nuestro Dios padre lo permite.
Axcan quema ye pahpaque	Axcan quema ye pahpaque	Ahora estamos alegres
Tonantzin ilhuitzin,	Tonantzin ilhuitzin,	Por la fiesta de nuestra madre,
Mo tlahzo aztecatzitzin	Mo tlahzo aztecatzitzin	Que tus bellas aztequitas
Tla totahtzin techmocahuilia.	Tla totahtzin techmocahuilia.	Si nuestro Dios padre lo permite.
Zazan tlen totlahuititehua	Zazan tlen totlahuititehua	Mucho de lo que realizaremos
Mochipa techmomixotili,	Mochipa techmomixotili,	Siempre nos protegerá,
Ahmo tinenpolihuiqueh	Ahmo tinenpolihuiqueh	No en vano nos perderemos
Ipanin hueyichoquiliztlalpa.	Ipanin hueyichoquiliztlalpa.	En este gran lugar del llanto en la tierra.
Tlanahuatilli	Tlanahuatilli	Despedida
Ipanin tonalli ye tiyazque	Ipanin tonalli ye tiyazque	En esta tarde me voy a despedir,
Xinechhualmoteochihuilli	Xinechhualmoteochihuilli	Solo le pido su santa bendición
Ica motzopelicamatzin	Ica motzopelicamatzin	Con sus dulces manitas,
Ihtic in moteohcaltzin	Ihtic in moteohcaltzin	Dentro de su templo
Otitlahiyomatico	Otitlahiyomatico	Le venimos a cantar
Techmomaquilli cualli ohtli.	Techmomaquilli cualli ohtli.	Danos el buen camino.

²⁷ Dice (*quino*), debe decir: *quin occe*.

Original	Normalización gráfica del texto original náhuatl	Traducción
Ihuan tla occe xihuitl ipanin	Ihuan tla occe xihuitl ipanin	Y si de aquí en un año
Totoetahtzin ²⁸ techmo cahuilia	Toteotahtzin techmo cahuilia	Nuestro señor nos permite,
Timitzmotlahpalhuiqui	Timitzmotlahpalhuiqui	La vendremos a saludar
Camochi to yollo,	Camochi to yollo,	Con todo nuestro corazón,
Ihuan nican tinechmopilia,	Ihuan nican tinechmopilia,	Y aquí me tiene usted postrada,
Mixpantzinco, teotzin, teotzin.	Mixpantzinco, teotzin, teotzin.	Con su permiso, adiós, adiós, adiós.
Tlanahuatiliz	Tlanahuatiliz	Despedida
Tinonantzin cihuatzintli Santa Ana	Tinonantzin cihuatzintli Santa Ana	Madre mía Señora Santa Ana
Nopan cahcico ²⁹ in yolcocoliztli,	Nopan ahcico in yolcocoliztli,	Ha llegado el doloroso momento
Ica ni tlanahuatiz.	Ica ni tlanahuatiz.	De dar la despedida.
Nocenquizca Nantzin yu ni tlatenamic	Nocenquizca Nantzin yu ni tlatenamic	Virgen milagrosa ya cumplí con mi devoción,
Cuac ³⁰ ni tlanamatia	Ihcuac ni tlanamatia	Al despedirme
ixquich no yolcocoa,	ixquich no yolcocoa,	Invade mi alma
Ye imman no ohohuiz mo ixpantzinco	Ye imman no ohohuiz mo ixpantzinco	Una gran nostalgia, pues he de alejarme de tu presencia,
Za nohtlanilia no zenquizca nantzin	Za nohtlanilia no zenquizca nantzin	Solo le pido sus santa bendición
Ye imman no ohohuiz mo ixpantzinco	Ye imman no ohohuiz mo ixpantzinco	Para mis compañeras aztecas.
Ihuan ahmo xitichmo ilcahui	Ihuan ahmo xitichmo ilcahui	Y no nos abandones
Ihuan tla occe xihuitl, totahtzin	Ihuan tla occe xihuitl, totahtzin	Si para el año venidero Dios lo permite,
Tichmo celiliz mo icxiltantzinco,	Tichmo celiliz mo icxiltantzinco,	A tus plantas te vendremos a rezar,
Ti tlatlautica hualazque	Ti tlatlautica hualazque	Concedenos el buen camino,
Ihuan tla ahmo, teotzin, teotzin, teotzin.	Ihuan tla ahmo, teotzin, teotzin, teotzin	Y si no adiós, adiós, adiós.

²⁸ Dice, (*totoetahtzin*), debe decir: *toteotahtzin*.

²⁹ Dice, (*nopan cahcico*), debe decir: *nopan ahcico*.

³⁰ Debe decir: *ihcuac*.

Original	Normalización gráfica del texto original náhuatl	Traducción
Despedida angelitos	Despedida angelitos	Despedida angelitos
Ti nonantzin Santa Ana	Ti nonantzin Santa Ana	Madre mía señora Santa Ana
Motlac otahcico ca tohuicato ³¹	Motlac otahcico ca toncuicato	Hemos venido aquí para cantarle y bailarle
In totoliz noch aztecatzitzihuan	In totoliz noch aztecatzitzihuan	Junto con mis compañeras aztecas,
Otimitzmotlahzacmachilico	Otimitzmotlahzacmachilico	Hemos venido hasta aquí
Ipampan otahcico	Ipampan otahcico	Por todas sus bendiciones.
Cihuantzin Santa Ana	Cihuantzin Santa Ana	Madre Señora Santa Ana
Nimitzyoltlazohcamate ³²	Nimitzmoyoltlazohcamatilia	Le agradezco de todo corazón
Ca tinochnemitia	Ca tinochnemitia	Por la vida que me dió,
Ipampa nanhuitz aztecatzitzihuan	Ipampa nanhuitz aztecatzitzihuan	Por eso le ofrezco esta danza
Ca nochi noyollo	Ca nochi noyollo	Con todo mi corazón
Tlazohcamati.	Tlazohcamati.	Gracias.
Adiós reina del cielo	Adiós reina del cielo	Canto de despedida
Envíanos tu mirada Oye nuestra oración le pedimos llorando Su santa bendición.		
Adiós reina del cielo Madre del salvador Adiós ¡oh! Madre mía Adiós adiós, adiós.		
Envíanos tu mirada Oye nuestra oración Le pedimos llorando Su santa bendición		
Adiós ¡oh! Madre mía más pura que la luz jamás, jamás me olvides delante de Jesús.		
Envíanos tu mirada Oye nuestra oración		

³¹ Dice (*tohuicato*), este sufijo direccional es incorrecto debe escribirse: *toncuicaco*.

³² Debe decir: *nimitzmoyoltlazohcamatilia*.

Le pedimos llorando Su santa bendición		
Adiós Virgen Santa Ana De tu divino altar Adiós prenda adorada De mi sincero amor.		
Envíanos tu mirada Oye nuestra oración Le pedimos llorando Su santa bendición		
Canto de despedida		
Nos despedimos tristes y llorosas Ya cumplimos nuestra devoción, Con tus sagradas manitas, Échanos tu bendición.		
adiós templo tan hermoso y su bello campanario, adiós lugar bendito de tu divino santuario.		
Ya se van nuestras aztecas Ya se despiden de ti, Para el año venidero Sabrá Dios quién venga aquí.		
Si al mundo tú viniste Para darnos salvación, Que lindo es este pueblo Donde fue tu aparición.		
Como un recuerdo tan sagrado De tu imagen celestial, Por eso aquí te llevo Para acordarme de ti.		
Nos retiramos madre milagrosa De tu divino santuario, Llevo tu estampa y medalla Para acordarme de ti.		
Ya se van tus visitantes Madre de mi corazón, Con tus sagradas manitas		

Échanos tu bendición.		
Para el año venidero A quien Dios deje llegar, Volveré si no me muero A tus plantas a besar.		

Finalmente, es importante decir que en Santa Ana Tlacotenco el náhuatl es un elemento de cohesión social, pues para las audiencias –aún sin comprender el contenido semántico de cantos y parlamentos– su escucha remite de manera inmediata al pasado reciente de la comunidad, así como al pasado precolombino. En este sentido, el papel de la danza de aztecas para conectar con ese pasado histórico es fundamental, pues a medida que el náhuatl progresivamente se fue dejando de hablar en la vida cotidiana, las celebraciones de esta danza se convirtió en la región de refugio de esta lengua; y es allí en donde los últimos hablantes pueden hacer uso de sus conocimientos (González 2015: 7-8).

Como en muchas otras sociedades de México en el pasado reciente de Santa Ana Tlacotenco la población alentó el uso progresivo del español y el abandono del náhuatl, justamente porque esta última lengua fungía como un claro marcador “étnico”, marcador que sería objeto de prejuicios sociales dentro de las pautas sociolingüísticas y socioeconómicas predominantes en el contexto nacional. En Santa Ana, fue común que las personas atribuyeran una carga negativa, de atraso y pobreza, al náhuatl; lo que derivó en una dinámica en la que los padres alentaron a los hijos a aprender el castellano y con la intención conseguir mejores puestos de trabajo.

Como anoté, el náhuatl parece haber encontrado una suerte de refugio en los cantos y parlamentos que participan en las danzas de aztecas que se realizan como gestos devocionales a los santos de la comunidad. Y aquí la lengua parece estar adquiriendo un nuevo valor. Como señalan González, su uso “no sólo otorga verosimilitud y legitimidad a la representación del pasado, sino que, al formar parte del rito religioso, comparte el carácter trascendente del vínculo con lo sagrado [...] la importancia que tienen las danzas en la vida social y religiosa del pueblo le confieren un aura de prestigio” (2015: 9).

La música

Tehuantin tlactipac tlacah
(Tus hijos aquí en la tierra)
timo tenelehuican Tonantzin,
(cantamos a nuestra madre),
anozo yehuatzin techmo nechicalhui
(en su nombre nos reunimos)
ton cacahuanizque totlailhui quixtizque...
(celebrando su santa festividad...)

(Danza de aztecas).

En muchas culturas y lenguas no existe palabra alguna para designar música, sino conceptos más diferenciados tales como canto, baile, tocar, golpear, “soplar un instrumento”, y muchos otros (Simon 1985: 533). En la lengua náhuatl de la comunidad de Santa Ana Tlacotenco no existe la palabra música, solo la palabra *cuicatl*, que significa canto. Como lo subraya Patrick Johansson:

...el término náhuatl correspondiente, *cuicatl*, designa un todo expresivo en el cual se funden la danza, la palabra cantada y una amplia gama de efectos sonoros ya sean musicales o no. De hecho, el signo ideográfico que simboliza la palabra es el mismo que para la música: una vírgula a veces realzada con una flor. Este hecho es muy significativo puesto que funde la palabra y el arte músico/dancístico en un mismo origen de la expresión (Johansson en Dumont 2011: 73)

A la música para la danza de Aztecas localmente se le denomina como sonos de danza, y a éstos se les agrupa en función de los momentos que estructuran la representación de la danza: las mañanitas, el ofrecimiento, las marchas, bailes y brincos, y la despedida. Esta música es de tradición oral, se transmite de viva voz, las canciones se aprenden de oído, por observación y con el apoyo de la lectoescritura del náhuatl.

Como vimos, Brígido es uno de los dos maestros que enseña la danza, la poética y la música de la danza. Tiene más de 20 años enseñando la danza de aztecas, en algún tiempo se dedicó al estudio formal de la música y también ha participado en la organización de otras danzas en Santa Ana Tlacotenco (aztecas, vaqueros y charros) y en otras

comunidades dentro de la alcaldía de Milpa alta. En la grabación del día 31 de julio de 2017 participaron las siguientes personas: Felipe Rosas Romero (guitarra), Armando Rosas Villegas (contrabajo), Raúl Belmonte Godoy (guitarra), Luis Melo (guitarra) y el maestro Brígido Rosas Villegas (violín).

El maestro ejecuta diferentes instrumentos musicales como la guitarra, la vihuela, el contrabajo y el acordeón, lo que le facilita la enseñanza del repertorio de la danza a los jóvenes. A la fecha, Brígido ha congregado a un numeroso grupo de músicos aprendices con quienes se acompaña en la representación de la danza en la fiesta patronal del 26 de julio, y en presentaciones de la misma danza, pero en diferentes fiestas patronales dentro de la alcaldía.

La música que se interpreta para la danza de aztecas utiliza los siguientes instrumentos musicales: violín, una o dos guitarras, vihuela, contrabajo, y en ocasiones guitarrón. Utiliza patrones rítmicos en 2/4, 4/4, 3/4 y 6/8, con tonalidades en Do mayor, Sol mayor y Re mayor, no se utilizan tonalidades menores. El violín hace las diferentes melodías y refuerza el canto de las niñas, utiliza cuerdas dobles, *mordentes* y *glisandos*, que funcionan como ornamentos melódicos. La afinación que utilizan los instrumentos musicales corresponde al “La 440”.

En la grabación podemos percibir diferentes sonidos que se combinan creando una atmósfera sonora. El rango de frecuencia más grave lo ocupa el golpe de los pies sobre el piso de madera de la iglesia; las sonajas y los cascabeles son colocados en los tobillos de las niñas, de modo que estos suenan con el movimiento de las danzantes. Cuando las niñas cantan no se mueven y los cascabeles no producen sonido, por el contrario, cuando se trata de “bailes” o “brincos”, los cascabeles crean una atmósfera sonora que permite identificar el timbre de la danza. El entrechoque de las macanas solamente se produce en algunas piezas musicales y en las partes instrumentales.

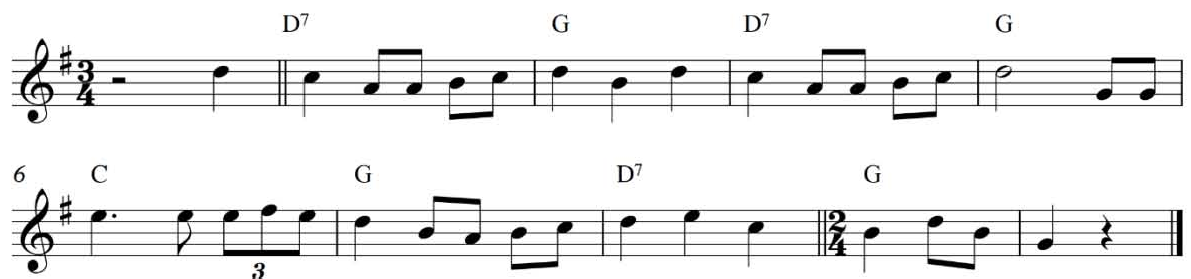
Las transcripciones musicales de las grabaciones del disco constituyen una reducción de las piezas musicales, y en este sentido representan un primer nivel de análisis (Pelinski 1995). La estructura de las piezas musicales puede ser unitaria (A), binaria (AB), o terciaria (ABC), con diferentes repeticiones y variaciones según el número de danzantes. A continuación, presento las transcripciones esquemáticas de las piezas, transcripciones que son una reducción del objeto analizado y mi intención es que estas sirvan como un material

de apoyo visual para todos aquellos escuchas del disco que quieran aprender la música y los cantos empleados en la danza de aztecas.

"CAMINERA 2"



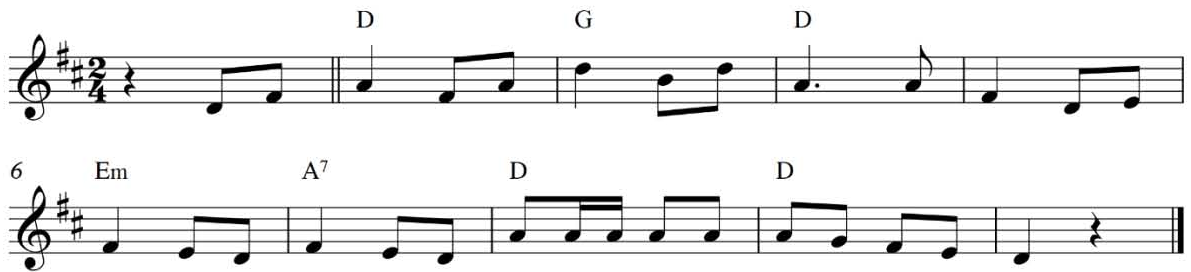
HUETZINCA CUICATL. "LAS MAÑANITAS"



AZTECATZITZIN. "VENERABLES AZTECAS".



MEXICATLACAH.



XOCHIPITZAHUAC.

Musical notation for Xochipitzahuac. The piece is in 6/8 time and G major. The first line contains measures 1-3 with chords G and D7. The second line contains measures 4-7 with chords C and D7. The notation includes rests, eighth notes, quarter notes, and eighth rests.

PAHPAQUILIZTLI. "ALEGRÍA".

Musical notation for Pahpaquiliztli "Alegría". The piece is in 3/4 time and G major. The first line contains measures 1-4 with chords D7, G, D7, and G. The second line contains measures 5-8 with chords D7, G, D7, and G. The notation includes quarter notes, half notes, and whole notes.

CUACMOMIQUILIZ. "CUANDO YO MUERA".

Musical notation for the piece "CUANDO YO MUERA". It consists of two staves in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains four measures of music with a double bar line after the second measure. The second staff starts with a measure rest labeled '5' and contains four measures of music. Chord symbols C, D7, G, and D7 are placed above the notes in the first staff, and G, D7, and G are placed above the notes in the second staff.

ENGAÑOS "2"

Musical notation for the piece "ENGAÑOS '2'". It consists of two staves in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains five measures of music with a double bar line after the first measure. The second staff starts with a measure rest labeled '6' and contains four measures of music. Chord symbols Am, D7, and G are placed above the notes in the first staff, and Em, Am, D7, and G are placed above the notes in the second staff.

INTOTEMAQUILTICATZIN. "EN SUS MANOS"

Musical score for "EN SUS MANOS" in 6/8 time, key of G major. The score consists of two staves. The first staff contains four measures of music with chords G, D7, and G. The second staff starts with a measure number '6' and contains four measures of music with chords C, D7, and G.

LOS BRINCOS.

Musical score for "LOS BRINCOS." in 6/8 time, key of G major. The score consists of two staves. The first staff contains four measures of music with a G chord. The second staff starts with a measure number '5' and contains four measures of music with D7 and G chords.

BAILE DE LOS ANGELITOS.

Musical score for "BAILE DE LOS ANGELITOS." The score is written in G major and 6/8 time. It consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. It contains a whole rest followed by a double bar line, then a quarter note G, and three eighth notes: B, A, G. The second staff starts with a measure number "5" and a D7 chord. It contains a quarter note G, followed by eighth notes A, B, A, G, and a quarter note G. The piece concludes with a double bar line.

AHUAHQUE TEPEHUAHQUE.

Musical score for "AHUAHQUE TEPEHUAHQUE." The score is written in G major and 6/8 time. It consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. It contains a whole rest followed by a double bar line, then a quarter note G, and eighth notes A, B, A, G. The second staff starts with a measure number "5" and a D7 chord. It contains a quarter note G, followed by eighth notes A, B, A, G, and a quarter note G. The piece concludes with a double bar line.

CITLALHUEYI. (ESTRELLA GRANDE)



AZTECATZITZIN. "VENERABLES AZTECAS".



NICAN TLALTICPAC. (AQUÍ EN LA TIERRA)

Musical notation for the piece "NICAN TLALTICPAC. (AQUÍ EN LA TIERRA)". The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 6/8. The first staff contains four measures of music with chords G, G7, and C indicated above. The second staff begins with a measure number '5' and contains four measures of music with chords D7 and G indicated above.

ENGAÑOS 1.

Musical notation for the piece "ENGAÑOS 1.". The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 6/8. The first staff contains four measures of music with a D7 chord indicated above. The second staff begins with a measure number '5' and contains four measures of music with chords G, D7, and G indicated above.

CIHCITLALTON.

Musical score for "CIHCITLALTON." in G major, 3/4 time. The score consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It contains four measures of music. Above the first measure is a "G" chord symbol, and above the fourth measure is a "D7" chord symbol. The second staff begins with a "5" above the first measure, indicating a fifth finger fingering. It contains four measures of music, with a "G" chord symbol above the fourth measure. The piece concludes with a double bar line.

LA ESCALERA.

Musical score for "LA ESCALERA." in G major, 6/8 time. The score consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. It contains four measures of music. Above the second measure is a "D7" chord symbol. The second staff begins with a "5" above the first measure, indicating a fifth finger fingering. It contains five measures of music, with "G" chord symbols above the first, third, and fifth measures. The piece concludes with a double bar line.

CORONACIÓN.

Musical notation for 'CORONACIÓN.' in G major, 6/8 time. The first staff begins with a G chord and contains four measures of music. The second staff begins with a 5 and a D7 chord and contains five measures of music, ending with a G chord.

LOS BRINCOS 2.

Musical notation for 'LOS BRINCOS 2.' in G major, 2/4 time. The staff begins with a G chord and contains eight measures of music, ending with a G chord.

LAS CANASTAS.

Musical notation for 'LAS CANASTAS.' The piece is in G major and consists of two staves. The first staff begins in 3/4 time with a G chord, followed by a 5/4 time signature change. The second staff starts at measure 5, with a 3/4 time signature change and a G chord at the end.

MOZTLA HUIPTLA. (MAÑANA O PASADO MAÑANA)

Musical notation for 'MOZTLA HUIPTLA. (MAÑANA O PASADO MAÑANA)'. The piece is in G major and consists of two staves. The first staff has chords G, D7, and G. The second staff starts at measure 7 with chords C, D7, G, and G.

TLANAHUATILLI. (DESPEDIDA)

Musical score for "TLANAHUATILLI. (DESPEDIDA)". The piece is in 2/4 time and D major. The first staff contains measures 1 through 8, with a double bar line at the end of measure 8. The second staff starts at measure 9 and ends with a double bar line. Chord symbols are placed above the notes: D above measure 3, A7 above measure 7, G above measure 9, A7 above measure 10, D above measure 11, and a triplet '3' above measures 10-11.

ADIÓS REINA DEL CIELO.

Musical score for "ADIÓS REINA DEL CIELO.". The piece is in 3/4 time and D major. The first staff contains measures 1 through 9, with a double bar line at the end of measure 9. The second staff starts at measure 10 and ends with a double bar line. Chord symbols are placed above the notes: G above measure 1, G7 above measure 5, C above measure 9, D7 above measure 10, and G above measure 11.

Conclusiones

Las grabaciones de campo de las expresiones sonoro-musicales de la Danza de Aztecas Grandes, contribuye a la generación de materiales audiovisuales que pueden coadyuvar a la preservación de las tradiciones locales que han pasado a través de diferentes generaciones.

Como vimos, la Danza de Aztecas es una expresión estético devocional mediante la cual se reafirman valores sociales en las niñas que participan en su representación durante la fiesta patronal. La danza se ha convertido en un refugio de la lengua náhuatl y permite que las danzantes puedan familiarizarse con esta lengua durante el proceso de enseñanza-aprendizaje, y durante los días de la fiesta. Además, participar en esta danza claramente genera sentidos de pertenencia colectiva, pues las niñas participantes expresan sentimientos de orgullo al sentirse parte de una cuadrilla de danzantes y de rendir culto a la santa patrona del lugar.

El conjunto de las danzas que participan en la fiesta patronal en honor a la Señora Santa Ana se ha convertido en el centro de la fiesta religiosa, generando formas de participación social y enalteciendo la identidad de los tlacotenses como una comunidad de origen nahua.

Bibliografía

- Bonfil Batalla, Guillermo (1987). *México Profundo, una civilización negada*. México: CIESAS/SEP.
- Cortina, Adela (2006). *Filosofía*. México: Santillana.
- De la Garza, Mercedes (1992). *Literatura Maya*. Caracas: Ayacuialao.
- Dumont, Raphaele (2011). “La música y los cantos en el teatro evangelizador franciscano. Un encuentro a medio camino entre dos culturas”. En Pilar Máynes y José Romero Galván (coordinadores). *El Universo de Sahagún, Pasado y Presente*. México: UNAM.
- González Montes, Soledad (2015). *Ritual, memoria e identidad de los nahuas contemporáneos: las danzas de hacienda de Xalatlalco, Estado de México*. México: El Colegio de México.
- Gutiérrez, Taly (2016). *Nos despedimos tristes y llorosas... sonido, movimiento y emoción en la Danza de Aztecas de Santa Ana Tlacotenco*. Tesis de licenciatura en Etnomusicología. Facultad de Música. México: UNAM.
- Horcasitas, Fernando (1974). *Teatro Náhuatl*. México: UNAM.
- Kaepler Adrienne, L. (2012). “Una introducción a la estética de la danza”. En Silvia Citro y Patricia Aschieri (coordinadoras). *Cuerpos en Movimiento, Antropología de y desde las danzas*. Argentina: Biblos.
- Montemayor, Carlos (1992). *Los Escritores indígenas actuales I, poesía, narrativa, teatro*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro.
- Monzoy Gutiérrez, Sandra (2006). *Nahuas de la Costa-Sierra de Michoacán. Pueblos indígenas del México contemporáneo*. México: CDI.
- Pelinski, Ramón (1995). “Relaciones entre teoría y método en etnomusicología: los modelos de John Blacking Y Shima Arom”. *Trans: revista transcultural de música* 1. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/298/relaciones-entre-teoria-y-metodo-en-etnomusicologia-los-modelos-de-j-blacking-y-s-arom>
- Savater, Fernando (1997). *El valor de educar*. México: Instituto de Estudios Educativos y Sindicales de América.

Simon, Artur (1985). "Musikethnologie". En Ekkehard (coord.). *Lehrbuch der Musikwissenschaft*. Traducción del original alemán Rolando Antonio Pérez Fernández. Dusseldorf, Schwann, pp. 533-621.

Turrent, Lourdes (1996). *La conquista musical de México*. México: Fondo de Cultura Económica.

Discografía

Instituto Nacional Indigenista (1997). "Sones de Costumbre de los nahuas de Milpa Alta. Cantos y música para la danza de Aztequitas". Grupo "Los Tlacualeros". Serie II Vol. 2. México: Instituto Nacional Indigenista, Departamento de Etnomusicología.