



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN**

Ni yendo a danzar a Chalma. Análisis cualitativo del uso y significado que se le da a la danza prehispánica en Chalma desde la significación de quien la realiza.

Seminario Taller Extracurricular: Prácticas sociales, comunicación, producción, circulación y consumo de bienes culturales.

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

Licenciada en Comunicación

PRESENTA

Noemí Arminda Cristobal Carvajal

Asesor: Enrique Pimentel Bautista

Octubre 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

A mi Papá, por todo el apoyo que me has brindado, porque sin ti esto no hubiera sido posible. Esta tesis es tan tuya como mía. Gracias por la voluntad de seguir mis pasos uno a uno hasta llegar aquí.

A mis hermanos, Carlos ,por mantener tu fe y la ilusión de lograr una meta, Benjamín por comprenderme cuando no tenia tiempo suficiente para estar con contigo, Laura, por mantener siempre la esperanza de que lo mejor es lo que viene, Ricardo, por la paciencia en los momentos de mayor cansancio y no tocar la batería por la madrugada, Israel, por ser el leoncito cantor de la familia y tu buen ánimo.

A Gil, por estar a mi lado sin importar mi estado de ánimo, por la paciencia, el amor ,la fe y la constante voluntad de ayudarme. Por ser tú...

A mi mamá y mi abuelita, que por mucho tiempo soñaron con este día, manteniéndome siempre de pie en los momentos en los que por años creí no llegar, para ustedes donde quiera que estén.

A mis amigos, Jorge (hieloco), Mariana; Salvador por no poder verlos cuando me llamaban , ahora ya saben porque.

A Miguel Águila, por confiar en mi investigación y abrirme las puertas para observar su mundo. Gracias a los integrantes de la corporación de Concheros del Sr. Felipe Hernández y el resto de danzantes que me brindaron además de entrevistas una hospitalidad y confianza incondicional.

Al Sr. Agustín Jiménez, Capitán de danza azteca en Zapotitlan por el gusto de conocerlo y recibirme en su casa con tanto cariño y confianza a pesar de su apretada agenda.

A Enrique Pimentel Bautista, mi asesor que siempre estuvo al pie del cañón con toda la seguridad de que este proyecto saldría adelante. Gracias por ser mi guía.

A mis otros asesores del seminario:
Edgar Morín, Fernando Martínez, Daniel Lara y Humberto Ramos, por Mantener en pie y con el mejor ánimo el seminario, pero sobre todo por encaminarnos con calidad hasta aquí.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPITULO 1 BUSCANDO DESDE EL FONDO DE LA MALEZA

- | | |
|---|----|
| 1. Raíces teóricas conceptuales. | 15 |
| 1.1 De la cultura y la forma al campo de investigación. | 17 |
| 1.2 La maleza en relación con la forma simbólica. | 24 |

CAPITULO 2. Los danzantes como parte de una historia que siguen construyendo

- | | |
|---|----|
| 2. Aquella expresión entre el cuerpo y el alma. | 32 |
| 2.1 Arando el camino había el subsuelo de una práctica en el mundo prehispánico. | 34 |
| 2.1.1 Los compañeros indisolubles de la danza y la estructura social. | 37 |
| 2.1.3 La religión y su relación con el campo de las interacciones. | 39 |
| 2.1.4 Chalma ayer. | 42 |
| 2.2. La ruptura, un cambio de vida, de danza y de mundo | 43 |
| 2.2.1. Los misioneros agustinos y el mestizaje de los objetos, espacio y tiempo. Instauración del Pentecostés . | 44 |
| 2.1.2 la nueva vida de las danzas y Chalma desde su origen. | 48 |
| 2.1.2.1 El santuario | |
| 2.2 El quiebre de los 40's .nacionalismo y mexicanidad. | 52 |
| 2.3 hacia el nuevo milenio y las ideas de reencuentro con el cosmos. | 56 |
| 2.4 El mundo actual .Elementos espacio-temporales de los danzantes. | 58 |
| 2.4.1 El santuario y el atrio | 60 |
| 2.4.2 El danzante contemporáneo. | 61 |
| 2.4.3 La conformación jerárquica y forma de danza. | 64 |

CAPITULO 3 Hacia la comprensión de la forma

3. Del actor a su danza y de la danza a su actor. El método.	76
3.1.2 Del método a la estrategia.	79
3.1.3 Población entrevistada.	84
3.2 Resultados de la observación participante.	85
3.2.1 El espacio	85
3.2.2. Los actores.	91
3.2.3 La práctica.	97
3.3 La búsqueda de la construcción del significado. Entrevistas	99
3.3.1. Entrevistas temáticas	
3.4 Resultados de historia de vida.	113
3.4.1 Herencia y jerarquía.	113
3.4.2 Desarrollo de la práctica, espacio-temporal.	121
3.4.3 Complementos de la danza.	128
3.4.4 Creencias, expresiones y contexto familiar.	131
3.4.5 Estructura socioeconómica.	135

CAPITULO 4. De los caminos recorridos a los caminos por recorrer

4. Por una explicación a la problematización.	140
4.1 Elementos contextuales que le dan sentido a la denominada danza prehispánica.	141
4.2 Contexto contemporáneo de la danza.	145
4.3 Relaciones sociales, familiares e institucionales.	148
4.4 De motivos y pensamientos...	148
4.5 De usos y significados.	158
Conclusiones	165
Fuentes documentales	
Anexos	

Introducción

El humano es diferenciado del animal por el complejo hecho de simbolizar, con ello viene de la mano el uso de las prácticas que le significan. La danza es precisamente una de las prácticas más antiguas de las que se tiene conocimiento al igual que su interés por lograr una trascendencia más allá de la muerte. Para el hombre de las sociedades pre-industriales los ritos son imprescindibles, el estado de ansiedad que sufre el hombre en dichas sociedades, al comprender las limitaciones de sus medios para la consecución de sus deseos lo lleva a este tipo de comportamiento a veces ritual, a veces festivo. La presente investigación tiene como forma simbólica una practica que contiene los dos comportamientos anteriores, es ritual, pero también se le denomina: “festividad solemne”. El querer conocer cuáles son los usos y significados que los danzantes le dan a la ejecución de su propia danza, a su propio cuerpo, bajo qué idea, qué es lo que hacen, para quién, para qué, porqué, qué tiene ese lugar y no otro son algunas de las interrogantes que me llevan a querer investigar, comprender

Las danzas denominadas “prehispánicas” por sus actores son ejecutadas una vez al año en una semana llamada Pentecostés, [celebración judía adoptada por la iglesia católica en la que se conmemora la llegada del Espíritu Santo] en uno de los santuarios católicos que al parecer es uno de los que registra empíricamente mayor número de visitantes al año: Chalma (lugar de sacrificadores). Es en este mismo sitio donde se adoraba en la época prehispánica al dios negro: Oztocéotl, devorador de pecados, es decir una deidad que sabía perdonar, deidad que fue sustituida por un cristo “negro” por los misioneros agustinos en los años de la colonia. Es así como se puede pensar que no es una coincidencia que a raíz de los problemas ontológicos del cuestionamiento del ser (resultado de la relación del individuo con la naturaleza) hayan emergido varias culturas modificadas, mestizadas.

Si la danza es utilizada como revelación, cultura, arte, tradición, y es resultado de un rito encargado de cohesionar una sociedad que a su vez se encuentra contenida dentro de un sistema, entonces también cabe dentro de un campo hegemónico en el que se otorgan modelos de orden social y político, por lo que resulta interesante conocer el significado que el actor miembro de un grupo, tiene sobre una expresión corporal y espiritual que él mismo ofrece: la danza.

A lo largo de la investigación se fueron encontrando elementos que parecían quedar desfasados de toda posible explicación, sin embargo, a través de la investigación de autores como la descripción densa de Clifford Geertz, la explicación de la forma simbólica y la cultura en cuestión de Thompson ha sido posible conjuntar toda esa enorme masa de datos e interpretaciones desfasadas con bases teóricas aterrizadas en el primer capítulo. Para entender la comunicación humana desde el humano mismo se recurrió a Lluís Duch, entendiendo que lo importante aquí no es sólo la comunicación por sí misma sino el “hombres y la mujer comunicados. Al establecer una investigación en torno a una práctica denominada ritual como es la danza de los grupos llamados aztecas y concheros se englobaron los conceptos de rituales realizados por Víctor Turner, Jean Duvignaud y Edmund Leach, así como recatando elementos Guillermo Bonfil. Social y culturalmente no existe algo que sea totalmente nuevo y sin precedentes, este tema de investigación posee la característica de tener un amplio recurso histórico y una trascendencia contemporánea un tanto compleja. No es mi objetivo hacer un detallado escenario de la época prehispánica, sin embargo si es importante marcar los quiebres y repuntes que tuvo la danza, pues los danzantes actuales se denominan herederos de una cultura que visiblemente se encuentra inspirada en ese período, otros de los quiebres que le han dado proyección al desarrollo de las danzas denominadas prehispánica son los contextos históricos de 1840, época en la que el país sufría la intervención estadounidense, 1940 por los movimientos de mexicanidad y el apoyo que en ese momento tenían varias corporaciones de danzantes; la década de los noventa, del siglo pasado y de nuevo los movimientos que buscaban el reencuentro con los pueblos indígenas y el retorno a la naturaleza. Esas transformaciones y sobre todo la búsqueda de

aquellos elementos que aun son significativos para los actores actuales, es lo que el segundo capítulo tiene como principal objetivo: enfocar la problemática desde los dos contextos (históricos y actuales), dando un panorama de lo que se desarrolla durante el proceso ritual, sin llegar a profundizar en las temáticas y formas hasta el siguiente capítulo.

Para lograr poder dar una respuesta a los usos y significados de la danza desde sus actores en el tercer capítulo se eligió una metodología que fuera la más plausible para responder de manera óptima la pregunta de investigación, para ello se utilizó la metodología cualitativa y tres de sus técnicas ; diez y ocho *entrevistas temáticas* enfocadas a conocer la significación personal del actor hacia su forma simbólica; una *Historia de vida* al Sr. Agustín Jiménez Gómez, Capitán de danza azteca en Tláhuac para conocer en profundidad más sobre los mismos tópicos que las entrevistas, pues la investigación se sostiene en gran medida de lo que el danzante dice, y para triangular la información se desarrollo una *observación participante* abarcando tres elementos : espacio- temporal, práctica y actores enfocados a conocer los usos y formas de las danzas.

Las construcciones significativas a las que remite la forma simbólica requiere de una interpretación que nos recuerde que los actores o sujetos que están inmersos en el mundo social se insertan en tradiciones históricas,(Thompson 1998) remitiendo con ello que mucho de lo que forma parte hoy en día o de lo que somos testigos participantes son en varios casos tradiciones inventadas que surgen de una necesidad muchas veces no explicita. La interpretación retoma los conceptos teóricos y contextuales para dar respuesta y cubrir el objetivo de la investigación que se remite a investigar el uso y significado que se le da a la danza prehispánica durante la celebración del Pentecostés en el santuario del señor de Chalma, para analizar esta práctica cultural desde la significación de quien la realiza, encontrando a lo largo de ésta los elementos contextuales históricos y actuales que le dan sentido a la danza; la forma en que se dan las relaciones sociales, familiares e institucionales de los danzantes en torno a ella;

las concepciones significativas que tienen los actores respecto al espacio y tiempo en que se desarrolla su forma simbólica; y finalmente los motivos, pensamientos, expresiones, indumentaria, jerarquía, orden social ,y creencias por la que es ejecutada.

Hacia el panorama a enfrentar

En un intento por encontrar un pequeño trozo que estuviera inmerso en ese gran laberinto que llamamos cultura, encontré en la danza una de las prácticas más apegadas a la realidad construida del hombre, inmersa e inseparable de la música, llena de significado particular y agregado, una práctica donde se otorga a algo o alguien ,pero que es ejecutada desde el interior de un ser capaz de darle un uso más o menos constante dentro de un tiempo y un espacio y hacerla nueva cada vez que se desarrolla. He oído decir que el mexicano tiene fama de fiestero y bailaror, algo que no resulta tan ajeno si tomamos en cuenta que existen miles de danzas a lo largo y ancho del país, todas ellas con una historia o mejor dicho una genealogía distinta. La primera vez que fui a Chalma fui con el fin de investigar algo sobre el peregrinaje y la idiosincrasia, sin embargo, al estar en contacto con algunas personas me percate que en este lugar no sólo se va a bailar por unos minutos dando por entendido aquél dicho popular :”ni yendo a bailar a Chalma” ,[por aquello de “las causas difíciles] ,sino que también se hacían danzas y que a diferencia de los que van a bailar ,éstos realizan todo un ritual previamente preparado para desarrollar sus peticiones. En ese momento yo no pensaba involucrarme más allá de lo que en ese momento era mi referente de estudio, sin embargo al querer desarrollar mi trabajo de tesis me pareció pertinente e interesante regresar por aquello que en su momento no pude abarcar y que tiene como punto focal una de las actividades que más me han significado a nivel personal: *la danza*, y aunque las danzas que se ejecutan no son precisamente las

¹que se enseñan en las academias no por eso deja de ser un modo de expresión que intenta comunicar y significar algo que para muchos nos es desconocido. ²

Como bien se sabe, las tradiciones, las creencias, las costumbres y toda una serie de culturas fueron suprimidas y modificadas a raíz de la llegada de los españoles, los cuales tardaron alrededor de quince años en llegar al Estado de México, lugar donde se encuentra Chalma (1), un lugar afamado aun en la actualidad por la cantidad de cuevas existentes en la que los agustinos los encargados de evangelizar el lugar y quienes al pasar de los años lograron cambiar al dios Oztoctéotl (dios a quien los indígenas ofrecían sacrificios y danzas en una cueva) y poner en su lugar una Cruz, y a los pies de ésta, el dios Oztoctéotl despedazado y sustituido por un *dios que sabía perdonar*. Uno de los elementos que los españoles utilizaron, modificaron y trataron de eliminar fue la ejecución de las danzas, diseñadas como toda una institución pues los indígenas utilizaban su cuerpo como generador de trabajos expresivos, buscando con ello una comunicación con sus dioses, era una mezcla de ritmo, rito, identidad, fantasía, mito y cuerpo, éste último cubierto por los dogmas católicos impuestos en la época colonial al asociarse con el pecado quedando su estudio e importancia sólo en manos de los estudiosos de la medicina y quebrantando con esto su mundo simbólico en el que la danza era relacionada con la fuerza y el vigor. Como resultado tenemos en el panorama actual una variedad de danzas con dualidad de elementos, es decir, la conquista también mestizó la cultura.

Ya en el panorama actual, los danzantes se encuentran diversificados de acuerdo a regiones, cultura e idiosincrasia, es decir, no es lo mismo el danzante que de

¹ El nombre es derivado, según un investigador llamado Javier Romero Quiroz, del nombre de los sacrificadores llamados Chachalmecas habitantes de Chachalmecan, posteriormente fue nombrado Chalmecan y por abreviatura simplemente Chalma, es decir, lugar de sacrificadores.

acuerdo a la costumbre moderna la primera vez de su visita tiene que colocarse una corona de flores y “bailar” (para después ofrecer su corona a la entrada del templo como compromiso individual para regresar cada cantidad de veces que prometa) , que los danzantes que ejecutan y preparan una danza que puede durar un tiempo prolongado y sólo en días específicos, sin embargo se podría pensar que las razones de hacerlo son las mismas, quizá pedir un favor o agradecer algo, lo que definitivamente varía es el significado y ánimo del danzante ;por lo que “ir a bailar a Chalma” no es lo mismo que “ir a danzar a Chalma”, el objetivo del baile es recreativo y la mayoría de las veces carece de elementos rituales. Las danzas en Chalma hay todo el año, pero de las danzas prehispánicas sólo se congregan una vez al año miles de danzantes para la celebración de la asunción de las cruces o levantamientos de maderos, éste espacio dentro de la cosmología del danzante es la región sur y la más larga en temporalidad, mientras que La Villa de Guadalupe es el norte, Ameca Meca y San Juan de los Lagos es el occidente y Los Remedios el oriente, todos ellos como los centros ceremoniales más fuertes. El atrio del templo se ve cubierto de danzantes durante casi cinco días a partir del domingo de Pentecostés, se hacen llamar: danzantes concheros, danzantes aztecas y algunos, danzantes chichimecas, la diferencia radica principalmente en la indumentaria, los instrumentos y la música, aunque en ocasiones también en la concepción espacio-temporal del rito.

Explorar, poner los pies en la tierra, tomar los instrumentos necesarios y enfrentar ese terreno oscuro lleno de maleza llamado campo de estudio, es al parecer todo un reto. Observar, preguntar, indagar, tomar nota y plasmarlo finalmente al papel a manera de investigación y análisis hermenéutico es hacer a un lado esa maleza y traer la prueba en la mano de que ese lugar, actor u objeto existe, es real y forma parte de un mundo donde las interacciones le dan sentido a lo social, a lo cultural.

Los danzantes están inmersos en un México que es muchos a la vez, su construcción social tiene sus formas muy particulares de ser, el danzante parece no cambiar de tiempo, pero no es así porque la cultura se va transformando, va moviéndose y mutando con el humano mismo, adecuándose de acuerdo a la experiencia de cada quien, y con ello su significado. Todo lo que enmarca a la danza parece estar formada de redes culturales capaces de mantener a los individuos comunicados en sus macro y microestructuras en las que se sujetan sus construcciones tanto simbólicas como sociales.

Al explorar, todos tenemos un margen de conocimiento personal y de el entorno, en el que los sentidos son nuestro primer contacto con aquello a lo que nos queremos acercar, como diría Jesús Galindo: “la exploración es el primer componente de la experiencia de conocimiento” (1999, 27), finalmente un equilibrio entre lo desconocido y no.

CAPITULO 1

BUSCANDO DESDE EL FONDO DE LA MALEZA

1. Raíces teóricas- conceptuales

Tener como referente de estudio o campo problemático no sólo al humano como tal, sino a la investigación particular a alguna de sus prácticas implica que los datos obtenidos son datos “construidos” de la realidad y como tal es capaz de presentar contradicciones y pocas o nulas generalizaciones, lo que genera un cúmulo de respuestas derivadas de la reflexión no siempre objetiva de quien investiga fenómenos sociales. Finalmente todo lo que nos lleve al sustento teórico estará actuando como un intermediario entre el campo y el investigador, es decir, la teoría nos da bases sólidas para enfocar el problema y nos da un pequeño mapa que si bien no marca el camino al menos si ayuda a descifrar de mejor manera aquello que necesitamos interpretar, y cuando eso que se busca es ajeno, entonces nos reconfiguramos de un mundo a otro para poder explicar con nuestro propio lenguaje lo que ya nos explicamos de otro.

El inicio concreto de nuestras formas sociales y culturales tal vez nadie lo sepa a ciencia cierta, pero lo que sí es posible saber es que la manera en como conceptualizamos al mundo es herencia innegable de un pasado encargado de construir formas de ser ,de estar y sobre todo de simbolizar y concebir la realidad ,una realidad que al irse mezclando con otras se han transformado y dado origen a más, hoy mismo la interculturalidad se vive, genera, destruye y es parte del andar diario, aunque algo es claro, si no nos detenemos a observar lo que está pasando talvez no nos percatemos de eso que se mueve y de lo que somos parte: *el mundo social y la cultura*. Tomando en cuenta que la cultura es parte de un patrón de significados que se encuentran en las formas simbólicas y en las que están inmersas las acciones, los objetos, las prácticas y que además se nutre de una interpretación que busca significados y da un movimiento articulado a la sociedad (Geertz, 1997) entonces se puede ver la dimensión que un solo proceso simbólico lleva consigo y lo importante que es todos y cada uno de los movimientos de los que somos parte directa o indirectamente.

Nos relacionamos en tiempo y espacio, nuestra comunicación es a manera de orquesta (Bateson Gregory ,1982) no lineal, no estructurada. con espacios concretos ,recursos, con limitaciones expresivas y además con componentes imaginarios (Duch Lluís,2004, 112) que hacen que la comunicación no sea homogénea ni rígida sino adaptable y policéntrica, aunque para terrenos de observación ya vimos que el investigador para si mismo ocupa la posición central de la actividad, vislumbrando nuevas formas de usar el conocimiento del que se esta nutriendo , ser el observante y testigo de los fenómenos que acontecen y que están impregnados de una identidad derivada de una configuración de sentido (Galindo, 1999, 19) en la que la cultura sea interpretada como un campo de sentido, en donde “todo lo humano es cultura” y como tal está envuelto en misterio. Las construcciones sociales de la realidad son tan amplias como la cultura misma, pero uno de los muchos elementos que intervienen en su construcción es *la totalidad* como objeto necesario del programa humano (1999, 23) como son las religiones, las sectas y todo aquello que une al hombre con el cosmos y que éste proyecto de investigación tocará de alguna manera en alguno de sus vértices, en sí a la cultura como “esa configuración de las relaciones entre lo humano y lo no humano, acción y sentido”.

El intercambio de significados no siempre da como resultado una mezcla equilibrada de signos, a veces en la interculturalidad se pierden y se modifican, se suman o se restan o simplemente no se relacionan, pero no podemos decir que no pasa nada, cuando hablamos de significados, de construcciones de la realidad e incluso de lo no real para otros , estamos siendo participes de algo que tiene vida y movimiento, pues el hombre busca definir al mundo, participa en la cultura por ello, obtiene experiencias y de ellas representa lo que toma como aceptable o no aceptable, define la pasión, la razón (González Jorge, 1994) en el rito mismo como forma simbólica expresiva para conseguir un efecto (Duch, 2004, 99) y una búsqueda de identidad.

1.1 De la cultura y la forma al campo de investigación.

Al establecer la pauta para iniciar una investigación de carácter cualitativo , en el que el objeto de estudio se encuentra en una línea de investigación vinculada a los actores sociales, que reflejan una percepción de la vida a través de sus prácticas sociales, aquéllas que suelen romper el dinamismo de la vida cotidiana y que implican un estudio de su “realidad individual”(la danza es una de ellas) realidad que se alimenta por las costumbres, por lo que se produce, por lo que se consume, las acciones, los pensamientos ,dan por consecuencia una realidad “ordenada” marcada y delimitada por la estructura del tiempo y el espacio, una realidad que se caracteriza por compartirse con otros más por medio de un sistema de signos (en común) llamado lenguaje y que a final de cuentas su entendimiento determina el grado de integración logrado.

El sustento teórico, conceptual y metodológico se hace estructural al momento en que se entra al terreno de la *cultura*, simplemente al querer definirla se puede encontrar una amplia variedad de definiciones, hay quien la diferencia de “cultura “ y “popular”, ,quien la deja como un término abierto capaz de ir creándose y recreándose , sin embargo, para introducirse en uno de los momentos que crean “pausa” en la vida de una o muchas personas es necesario tomar en cuenta que la cultura esta directamente relacionada con la vida social (en sus expresiones y creaciones) y que al igual que la danza y el hombre mismo, ésta se va transformando, sólo basta repasar sus orígenes para saberlo (el origen del concepto desde luego)y su asociación directa con la civilización dando un tinte un poco más político y dominante (Thompson, John, 1998),mientras que en un sentido etnográfico trata sobre el “conocimiento, creencia ,arte, moral, costumbres, hábitos, capacidades adquiridas y al hombre mismo como miembro social,(Martínez Peñaloza, 1996 p119) o bien, como “una expresión simbólica del sistema social en los que se manifiestan relaciones de fuerza y poder entre las diversas clases sociales(Sevilla, 1990). La cultura es estudiada y colocada en diversos contextos, T.S Eliot (Sevilla, Amparo 1990),por ejemplo, la separa en:

²*orgánica*(la cultura se hereda) , *por reconocimiento geográfico y por los tipos de religión y doctrina*, quien asegura que el individuo involuntaria o voluntariamente pertenece a una. Lo que es innegable es que por medio de la cultura podemos conocer el pasado, atender el presente y porqué no, preparar el futuro (Dallal, Alberto 1989 p 89) porque somos capaces de imaginar, de simbolizar ,de crear y otorgar formas estéticas [las danzas están hechas de estética, un origen y una forma]. Dentro de todas estas formas conceptuales de la cultura la que se sujeta a mi objeto de estudio de manera más plausible es la de Thompson en complemento con Geertz Clifford(1997, pp19-40) quien además de incluirla bajo concepto semiótico buscador de significados y ubicarla como elemento articulador de la sociedad , la coloca dentro del contexto antropológico, [éste como un contenedor de la misma]en la que destaca que *“el análisis de la cultura no es una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones”*. Cabe destacar que en el humano ,lo homogéneo, lo estático y lo no comunicativo no existe, de la misma manera que para Duch(2004, 92)² la propia naturaleza humana no posee posibilidades “extraculturales”,ni satisfacción cubierta ya que de ser así la comunicación no tendría razón de ser, “la cultura da experiencia, significado ,estructura, sueños, esperanza, memoria, es socialmente significativa, definidora del mundo, de la razón ,de la pasión”(González, Jorge 1994, pp 54-97)y la comunicación dentro de todo esto, en lo imaginario, lo no verbal, en lo kinético, la expresión,”una forma de conseguir efectos y afectos”menciona Duch . Dentro de la concepción estructural de la cultura de Thompson los fenómenos culturales son formas simbólicas en contextos estructurados y su análisis se puede interpretar como “el estudio de la constitución significativa y de la contextualización social de las *formas simbólicas*” y dentro de lo simbólico la “la cultura es el patrón de significados incorporados a las formas simbólicas (acciones, enunciados, objetos,) en virtud de los cuales los individuos se comunican entre sí y comparten sus experiencias, concepciones y creencias”

² Cualquier alusión al hombre implica comunicación al mismo tiempo que la comunicación expresa al humano”Duch;2004:misma página

Como forma simbólica se entiende que son construcciones significativas que requieren de una interpretación, tales son acciones, expresiones y textos que se pueden comprender. Estas formas simbólicas pueden ser *interiorizadas* [modelos de representaciones sociales, hábitos y el cómo es percibida] y formas *objetivadas* (las prácticas, “modelos para”), cabe mencionar que el significado que resulta de una forma simbólica no siempre es lo que el actor en un principio quiso decir, por lo que lo anterior queda sujeto a diversos factores, sobre todo en su aspecto referencial donde el sujeto representa “algo” de otro “algo”. Mi forma simbólica [la danza denominada “prehispánica] esta inmersa en un proceso ritual

Mi objeto- sujeto de estudio esta ligado directamente a una práctica desarrollada por actores miembros de grupos que forman parte de un proceso ritual con usos y significaciones personales. Esos actores cuyo mundo se encuentra construido “comunicativamente” [construcción simbólica y social de la realidad] están ligados de una u otra forma a la comunicación que los constituye y expresa, de esta manera sus variables históricas y personales (tiempo, espacio, intereses, sexo, temperamento, economía, política, imaginario colectivo ,entre muchas más) que condicionan y determinan a su comunicación. En *Estaciones de laberinto*, Duch muestra la importancia no de las técnicas de comunicación humana, sino “el hombre y la mujer comunicados” (2004 ; 89-93) donde sin el dialogo no hay humanidad. La comunicación humana lleva en sí tintes de imitación, traducción e interpretación en donde su “vida cotidiana” no son más que ejercicios de relación comunicativa a veces “teatrales”. Cuando los actores salen de esa vida cotidiana están listos para representar otro “rol” que representan a veces imperativos de las tradiciones y costumbres en la que la “memoria colectiva” forma parte sustancial.

Ese ir y venir de las áreas cotidianas y a veces las encontramos como ritos (el cual es parte de las actividades sociales del humano) los cuales pautan tiempos y espacios sustentados por las significaciones utilizando el ritual como una forma de comunicación a veces transmitiendo mensajes a sí mismos, mensajes a veces religiosos, a veces civiles logrando una reducción de la “angustia inherente a la

condición³ humana” (2004 ; 99) .La perspectiva religiosa [diría Geertz] “va más allá de las realidades de la vida cotidiana para moverse en realidades más amplias que corrigen y completan las primeras y el interés que las define es el interés de la Fe” (1997 ; 107). La vida social en la escena de la vida cotidiana es irrumpida (no en totalidad) con las fiestas, los ritos, “si la danza y la música disolvieran los modelos impuestos por la reglamentación social y el armazón de las funciones que ello implica” (Jean Duvignaud; 1977; 24).

En la cultura se otorga y escenifican mitos, incluso el consumo, según Canclini Néstor (1993,31) es también un proceso ritual, pues ninguna sociedad soporta mucho tiempo la “irrupción errática” de deseo, ni la incertidumbre de lo significado, lo que se reduce a decir ,que los rituales garantizan el orden social y sumando que en una práctica ritual se ve inmiscuida la teatralidad, el escenario, la identidad y la clase social se tendría que hablar también de los espacio mediáticos, aunque en ese sentido, la cultura esta donde la el hombre vaya, claro que en este caso el campo cultural que sostiene los eslabones de la tradición de las danzas en Chalma y su “sustitución” ya mencionada ,son estructural e ideológicamente sostenidos .Al hablar de rito se encuentra inmersa de una u otra manera la religión y con ello elementos simbólicos 3 con actos culturales [los cuales se caracterizan por ser públicos y observables], y actividades religiosas por: el estado de ánimo y la motivación. “ La motivación es una tendencia persistente, una inclinación permanente a realizar ciertos actos y ciertos sentimientos en ciertas situaciones” (Geertz ; 1997 ;90), estas motivaciones no son homogéneas, porque el humano en sí tampoco lo es, por otro lado, los estados de ánimo [provocados por los símbolos] van de polo a polo a veces con profunda tristeza, a veces con alegría eufórica, lo importante aquí es investigar qué le da sentido a esas motivaciones, qué les significa, lo que es trascendente, ver a la religión como ese “puente mediador entre “esta mundo” y “el otro mundo”, puente generalmente

³ *Son formulaciones simbólicas tangibles de ideas, abstracciones de las ideas fijadas en formas perceptibles, representaciones concretas de ideas, actitudes y creencias*

representado en lugares “santos” con atributos liminales donde se es y no se es. (Leach ; 1976 , 100) Los ritos están inmersos en diferentes momentos como parte de un esquema cultural donde los símbolos y sus sistemas les sostienen en gran medida, sobre todo al querer dar una explicación esas cosas “misteriosas” para las que parecen no hay respuestas, [Víctor Turner llama símbolos a “esos componentes básicos o moléculas del ritual] La religión es también cuestión de poner pues asegura el mismo de aquellos recursos simbólicos que son capaces de formular ideas sobre una realidad y a la vez para poder expresar ciertas emociones “ para quienes se abrazan de símbolos religiosos, estos suministran una garantía cósmica para comprender el mundo y dar precisión a los sentimientos” (1997; 100), aceptando una autoridad que no es propia “ No rendimos culto a la autoridad ,pero aceptamos la autoridad que define al culto”.

Una sola serie de formas simbólicas donde el mundo vivido y el imaginado logran ser el mismo en las representaciones culturales y donde las perspectivas (religiosa y de sentido común) son puestas en un solo escenario ritual del cual el hombre que entra ya no es el mismo que sale, cambia...al menos momentáneamente. Esto tomando en cuenta lo que Geertz conceptualiza como *Etho*⁴ y su *cosmovisión*⁵ El rito lleva de entre sus variados y complejos elementos el sacrificio (con el sufrimiento como mediador) donde las principales cuestiones son la enfermedad y el duelo y donde el “morir” podría ser la única escapatoria [aunque uno de los principales elementos que converge en los ritos de algunas religiones es precisamente matizar la angustia del saberse mortal]. El sacrificio implica “un dado, por un recibido”. Las mutilaciones son también una forma de representar el sacrificio, hay mutilaciones temporales y permanentes lo que implica una supresión de una parte de los límites corporales y el rito de la supresión es considerada como una “purificación”, la mutilación del cuerpo es lo que Leach llama “algo fuera de lugar” limpio/sucio = impotencia/potencia, de

⁴ Geertz lo define como :aspectos morales de una cultura, es el tono, el carácter ,la calidad de vida, actitud que un pueblo tiene de sí y ante el mundo

⁵ Aspectos cognitivos y existenciales, concepción de la naturaleza, la persona y la sociedad

acuerdo el ritual lo anterior se puede ver invertido. (1976 : 83). La “lógica del sacrificio” se centra en la metáfora de la muerte, para protegerse se crea un “espacio metafísico o liminal, algo intermedio donde “este mundo” y el “otro” quedan unidos creando un campo “sagrado”, ahí se realiza el ritual. El sacrificio también implica costos económicos (pero a nivel metafísico) tomándolo como ofrenda y como clímax el trance del rito, que bien puede ser en el momento de una danza.

Duvignaud involucra en *El sacrificio Inútil* el elemento del trance característico en una práctica ritual donde sugiere la desposesión de los papeles sociales y acabar con el estado de indeterminación y su función simbólica cambia de acuerdo a los contextos sociales donde ese estado “flotante” escapa de toda organización y representación colectiva, cuando el fin del trance llega (mediante la danza o la droga) se vuelve más tarde a la vida social e inalterable. Las danzas que en mi objeto intervienen se desarrollan en un tiempo y un espacio “santos” visto desde la concepción católica donde el desplazamiento de la cruz es en sí una investidura del espacio como marco de memoria colectiva “de la que una cultura tiene necesidad para sobrevivir” (1977 ; 64). La danza como elemento ritual se conserva en las sociedades por la transmisión de actitudes, comportamientos, creencias reconstituidas de generación a generación cuyas principales rupturas son dadas por el olvido, de los olvidos llegan las transformaciones. Duch menciona que el rito es la representación del mito, la ciudad construye sus mitos con “fragmentos de representaciones colectivas” manteniendo un vínculo con lo social, lo ecológico, con la historia de un grupo en una relación directa e inmediata, (1977 ; 96) sufriendo cambios que las variaciones de la vida cotidiana involucra.

En “El don” de Marcel Mauss (citado en Duvignaud 1977) donde hace referencia a un “don” de nada, el cual es el que predomina en los procesos rituales, y llama a esa obligación de devolver lo recibido: *hau*, esa fuerza contenida, el don es indicación de destrucción del mundo de la producción y de la civilización “moderna”. El sistema del don establecido entre comunidades diferentes se exalta

en un delirio de consumo y derroche. A partir de ese momento de efervescencia se organizan las instituciones” (1977: 222)

Los rituales tienen que ver con valores, pues los hombres expresan lo que más les conmueve, esa expresión es convencional e incluso obligatoria (Turner,; 1988; 18) y aquellas cosas que no entran entre los límites establecidos puede tomarse como “contaminante o peligrosa. Es común que en muchas sociedades se establezcan distinciones en torno al ritual, algo así como niveles de jerarquía y poder a veces entre familiares, ya sea por la línea paterna o la línea materna “Allí donde la descendencia es unilineal la propiedad y el status pasan de padre a hijo...” (1988 ; 120). Esas líneas familiares pueden estar presentes en ritos de transición (rituales de elevación de status); ritos de crisis vitales y ritos cíclicos donde se involucran grandes grupos o incluso naciones en momentos y espacios muy precisos. Los rituales de humildad y jerarquía son de aquellos que sienten la responsabilidad de todo cargo cuya religión pone énfasis en el despojamiento de vínculos u obligaciones experimentando una “liberación” a veces compensada por pruebas, penitencias, privaciones cuyas “cargas físicas pueden ser preferibles a las mentales”, (1988; 203). Edmund Leach habla de esas perpetuidades cara a cara en relaciones con parentesco como proporcionadores y transformadores de transacciones y relaciones económicas (1976 ; 7)

Enlazando desde la tesis de Leach donde “la cultura comunica” tenemos que los ritos como procesos culturales como interconexión compleja de acontecimientos, transmite información a quienes participan en dichos acontecimientos. Podría hablarse de un comportamiento o conducta humana donde las personas sociales representan las convenciones sociales asociadas con roles y status en donde se dan esas transacciones. La humanidad es contemplada desde tres aspectos en cuanto a su conducta, la danza como práctica y forma simbólica puede establecerse en la tercera de estas actividades: *actividades biológicas; acciones técnicas; acciones expresivas* que dicen algo sobre el estado del mundo (la comunicación humana se realiza por medio de expresiones que funcionan como

señales, signos y símbolos) y le da un peso importante a la *imagen sensorial* siempre intrínseca (arbitraria).

A veces en las prácticas rituales se pueden observar elementos de lo que podría mencionar como “actos mágicos” donde la “única forma de hacer que algo suceda es a distancia” (1976; 43-52) con instrucciones verbales, corporales y mentales. Esto como entidad metafísica se inicia como un concepto mental empezando por los mitos en donde esas ideas se representan por actividades de seres “glorificados y creando objetos materiales (espacios que sirven de representación de las ideas) donde una es metáfora de la otra. Los miembros que sostienen esas ideas metafóricas participan en un grupo totémico ⁶ siendo parte de un grupo social por tener un antepasado en común y comparten una experiencia comunicativa a través de canales sensoriales diferentes representando con ello una “secuencia ordenada de sucesos metafóricos” en un espacio territorial ordenado para dar un contexto metafórico (los enunciados religiosos tienen sentido que se refiere a una realidad metafísica, los enunciados lógicos “corrientes” tienen un sentido que se refiere a la realidad física) sobre todo en relación con la negación de la muerte, doctrina central de toda religión, donde la “otredad” evitará aquello que se puede conocer por lo ordinario, el ser mortal. Esa *otredad* puede ser interpretada como Dios.

⁶ El totemismo como un sistema de clasificación social

2. La maleza en relación con la forma simbólica

En un contexto histórico la aceptación de la identidad transformada no significa que se destruya la anterior ,pero sí se le da un uso, en este caso un “uso popular” que da como resultado la modificación de la religión.(De Certau,:2000, 22) ⁷ .La distinción entre unos a otros la hace lo que consumimos, lo que resistimos y en ello lo popular tiene que ver más con el uso que se le da a algo que con el pueblo en sí, por ello la hegemonía y las clases sociales son también ejes de la investigación, en la que las practicas culturales son ejecutadas y constituidas por posiciones de clase (Bourdier Pierre:1990,p 29) ⁸ de igual manera se sostiene que la desigualdad no se debe en sí al consumo, ni a lo que se tiene sino a lo que se es, en una articulación de el dinero y lo simbólico, por esto los espacios también son determinados por los capitales con los que se cuentan (Goffman Erwing:1994,pp13-87). Ya inmersos en el tiempo y espacio, la danza ritual aquí a tratar posee un espacio donde se enfoca el ritual, un espacio que se transforma de acuerdo a los actores y el uso que se le de , ese lugar “santo” donde reside la “divinidad”, pero que no es cualquier área (hay que recordar que existen lugares denominados “santos” en los que sólo representantes de una iglesia cuya jerarquía religiosa es representativa tienen acceso, la iglesia es una de ellos, hay áreas “privadas” sin acceso al “pueblo”,Leach las separa en: categorías de espacio cosmológico y categorías de texto explicadas en amplitud en el siguiente capítulo.

⁷ “El éxito de la colonización con las etnias se vio desviado por el uso que hacían de ella, los indios utilizaban las practicas y representaciones impuestas por fuerza o seducción con fines diferentes a los buscados ,es decir, METAFORIZABAN EL ORDEN DOMINANTE. (2000:38)

⁸ Pertener a las clases populares equivaldría a renunciar a los beneficios simbólicos”(1990:29)

Una práctica comunicativa que además sea considerada como una manifestación estética en la que el folclor, la tradición y las ideas sean transformadas en un conjunto de símbolos y en la que además, el cuerpo este implícito como un territorio generador de expresión, en la que se es capaz de comunicar *no sólo sobre él, sino con él*, en movimiento, en acto ("El cuerpo es inagotable almacén de las mediaciones humanas, son como vehículos de expresividad") diría Duch (2004, 114). coloca a esta practica en un punto focal, para describirse, conocerse e investigarse.

Danzar, un parteaguas donde la vida cotidiana se interrumpe, se congela, y en el caso de las danzas rituales, es un día para dar prioridad a las causas "divinas", una fiesta ("*festideidad*") en la que se toma como acto central, una danza de tradición con carácter religioso, con un contexto sagrado, de culto, caso mágico, con tintes de alegría festiva, solemne y no a la vez ,poseedora de una dualidad entre lo "sagrado y profano", con toda una parafernalia significativa, un disfraz, un teatro ,una puesta en escena con música de fondo hecha por los ejecutantes mismos . "La danza es una revaloración de las costumbres, es una especie de singularidad humana" (Martínez; 1986, p105).

Danza popular, tradicional, regional, autóctona, en fin, una cantidad de definiciones que al final de cuentas tienen un denominador común: siguen vivas; danza (nacida de la palabra alemana dansón) y baile no son lo mismo, éste último es siempre más lúdico, más festivo y propiciador de relaciones casi siempre hombre y mujer ,la danza crece y se transforma en un contexto ceremonial, también posee un sentido (Sevilla, Amparo, 1990) y se desarrolla en un lugar mediático, casi siempre portador de una historia que lo sostiene como lugar de representaciones simbólicas, en este caso Chalma , (lugar de sacrificadores) ubicado en la parte central del país , con su propia genealogía , afamado por sus numerosas visitas de nacionales y extranjeros , principalmente católicos (estamos hablando de una iglesia que no tiene en sí fronteras y esta difundida en muchas partes del mundo) curiosos, e investigadores de fenómenos sociales acuden a Chalma o de plano "Chalmita" [como muchas personas le hacen llamar] , para

encontrarse inmersos en una nube de mito, leyenda y sacrificio , a veces sinónimo de deseos cumplidos, de gratitud y reclamo, en fin ,todo un espacio simbólico, donde debido a lo heterogéneo del individuo que lo habita (por su idiosincrasia, su cultura y su clase social) no puede significar lo mismo ,aunque la danza sea por si misma ya una revelación cultural y resultado de un rito encargado de cohesionar una sociedad que a su vez se encuentra contenida dentro de un sistema en el que su carácter popular lo toma de su esencia contradictoria al él (es así desde su mestizaje) y en la que su comunicación (silenciosa en terrenos de proxémica) no siempre otorga un mensaje significativo para todos, de hecho a veces depende del grado y origen de la “ansiedad” .⁹

El tema por si mismo posee importancia desde la antropología (tomándola en cuenta como una disciplina científica capaz de producir conocimiento y en el que los procesos culturales , el entorno y el conjunto de factores históricos socio históricos, institucionales y comunicativos deber ser diferenciados) ciencia que casi fue de la mano con el mestizaje Americano después de ser aceptados como humanos y que el “buen salvaje” (al cual Rousseau interpreta bajo la conclusión de que la civilización degenera al hombre), se vuelve parte indispensable de estudios de memoria. ¿Es importante la Antropología para la investigación de una práctica social en comunicación?, es inseparable, después de ser arrancada la antropología de la teología y referentes bíblicos ,la evolución y la comunicación implícita en la reco-lección de datos y descripciones de actividades humanas son referentes centrales.”Comunicarse equivale a tomar conciencia del hecho de que como conde nuestra finitud ,contingencia e historicidad nos relacionamos en tiempo y espacio concretos con recursos y limitaciones expresivas” (Duch,:2004: 112).

⁹ 9 cabe mencionar que en la antigüedad la ansiedad que daba origen al rito era la creencia de la lucha diaria que sostenía el sol con las fuerzas oscuras. “para el hombre de las sociedades preindustriales ,los ritos son imprescindibles, el estado de ansiedad que sufre el hombre en dichas sociedades y al comprender el límite de sus medios para la consecución de sus deseos lo lleva al comportamiento denominado ritual. Véase , *Instituto de investigaciones estéticas ;1983:19-40*)

Tudela, agrupa los objetos que unen al hombre con su dios así: lo que recuerda y celebra a los muertos, lo que se emplea para trabajar, lo que se lleva puesto, con lo que se divierten, lo que se utiliza en la casa y lo que adorna a la casa, aquí lo importante es recalcar la importancia de los objetos y el uso de los mismos para lograr una “conexión” con su dios, el dios del hombre. Esta asociación Hombre-objeto-dios no es de nuevo estudio, la iglesia católica ya la tenía analizada e impresa en una constitución decretada por el Concilio Vaticano II.(Martínez:1986:104). Otro referente para investigar sería sobre al actual “cuicacalli” (casa de canto donde se aprendía a cantar y danzar en el tiempo prehispánico)¿acaso lo hay? o las danzas rituales sólo se han mantenido por aprendizaje oral, visual, ideológico, tradicional, mutando después de ser interpretadas y reinterpretadas como tácticas ante las estrategias del poder implantado (no hay que olvidar que en los tres siglos de virreinato se perdieron la mayor parte de las danzas).

Las clases sociales también tienen una participación preponderante al querer responder ¿Quiénes son los danzantes? “los estratos y grupos sociales parten de las representaciones simbólicas de la clase a la que pertenecemos, pero elaboran a otro nivel una serie de modalidades en cuanto a su significación y modos de consumo”, pues cada clase posee formas de vida, traducciones simbólicas en la que es posible coexistir en la diversidad cultural(Sevilla,1990) y en la que el acto (a simple vista físico) y su carga subjetiva desconocida hace un enlace de apropiación no sólo para quien la manifiesta, también para quien la observa, una “experiencia dancística” diría Dallal (1989, 20), aunque a mi juicio el espectador es capaz de hacer suya la danza pero en un nivel de significación muy distante, pero su sola presencia hace que la danza nunca sea la misma, siempre muere en el momento que nace (aun cuando ya tengan bases coreográficas casi inquebrantables).

Una vez empapados del “qué” de la forma simbólica es conveniente encontrar en cómo y por qué un fenómeno cultural como las danzas “prehispánicas desarrolladas en un tiempo (Pentecostés) ¹⁰ y espacio más o menos específico es en este contexto un problema de investigación. Para ello es necesario conocer el contexto histórico y actual que converge a ésta práctica, sus actores, sus tiempos y espacios tomándola como un texto interpretable desde la hermenéutica como ciencia social no exacta (porque el humano tampoco lo es) y método cualitativo [revisar capítulo 4].

El danzante que acude a Chalma lo hace sólo por unos días al año, su característica más relevante es portar indumentaria y objetos inspirados en los prehispánicos al igual que su danza, pero con motivos y cantos católicos. Las construcciones sociales y simbólicas con las que cuenta han hecho de esta práctica una tradición que no tiene una identidad rígida geográfica y cuya característica viajera ha ido ganando adeptos en gran medida por los contextos que le enmarcan.

En toda análisis de orden cualitativo es necesario escombrar y reencontrar las bases contextuales del objeto-sujeto de estudio, en el siguiente capítulo encontramos las bases contextuales históricas y contemporáneas [ligados al contenido de las formas sociales de manera dialéctica], en torno a ésta forma simbólica llamada danza y sus elementos circundantes.

¹⁰ Pentecostés (en griego, Pentecostés, 'quincuagésimo'), en el cristianismo, fiesta que se observa el séptimo domingo (día quincuagésimo) después de Pascua, conmemorando la venida del Espíritu Santo a los apóstoles mientras celebraban la antigua festividad judía del Shavuot (He. 2,1-4). En la Iglesia primitiva era una época de administración del sacramento del bautismo, y, tanto en la Iglesia de Inglaterra, como en otras iglesias anglicanas, se la denominaba fiesta del Domingo Blanco, en alusión a las vestimentas blancas que, según la tradición, llevaban los recién bautizados

Capitulo 2

Los actores como parte de una historia que siguen construyendo

-“Un día le pregunté lleno de curiosidad a uno de los danzantes indígenas:

-¿porqué baila?

-“Nomás”- me dice encogiéndose en hombros.

-Y así esa palabra que quiere decir “porque sí” y que en el fondo no significa nada, para él quiere decir todo...

Guillermo Jiménez en sus 7 ensayos sobre la danza

2. Aquella expresión entre el cuerpo y el alma

El cuerpo, eso que traemos con nosotros todo el tiempo, ese del que solo la muerte es capaz de librarnos y al que somos capaces de involucrar como nuestro lienzo expresivo, con el que como humanos nos atrevemos a “entrar en comunión”; con el que sufrimos, con el que celebramos y es parte de una extensa historia ancestral es el que aquí se tratará. Una de esas muchas formas de expresarse con y a través de él es la danza, un rito, una forma de organización, un sistema de comunicación colectiva (Dallal, 1989) además de un ejercicio rítmico íntimamente relacionado con la música, el símbolo y desde luego, el lenguaje.

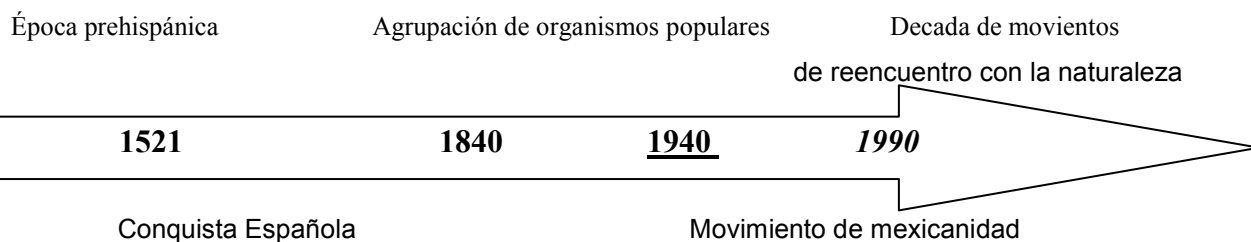
Seguramente, alguna vez , hemos vivido situaciones que parecieran ser las mismas y a la vez no lo son, así es la danza, nunca se repite de igual manera, nunca es la misma, siempre cambia, el lugar cambia, el ánimo , el ambiente, el espectador, la razón de ese día no vuelve a ser la misma, por eso cuando presenciamos una con música en vivo el espacio y sus cualidades se torna de fenómenos subjetivos, el cuerpo es el propio instrumento y la práctica muere en el momento que nace. Por ello los medios técnicos que se ven inmiscuidos en la danza son escasos, esta enmarcada en tonos de mitos, de imágenes y es transmitida en muchos casos de manera oral, para los medios electrónicos puede ser poco precisa y quizá poco sustentable, sin embargo, la fotografía, el cine y la televisión de alguna manera si han logrado que aunque sea a baja escala el conocimiento de sus diversas modalidades se reconozca.

La danza existe porque hay un origen que la mantiene viva , la memoria colectiva a hecho que está tradición haya y siga pasado de boca en boca, de grupo a grupo y de familia a familia, al menos en el caso de la danza “prehispánica” , ésta que finalmente es la que se involucra directamente con el estudio es la que ha sido testigo de los cambios culturales, ha sido interpretada, reutilizada, readaptada, transgredida, honrada, sinónimo de belleza y sobre todo humana, pues lleva entre sus arterias el profundo y muy humano poder de

simbolizar, lo podemos observar cuando en piezas que han perdurado como parte de las formas antiguas se les ve en figuras de barro, obras pictóricas, relatos, y en diversas maneras de aparición cultural la danza siempre se ve involucrada directa o indirectamente en el desarrollo de las cultural mundiales, siempre involucrada con los asuntos de rito, fiesta o culto. Las danzas se subdividen y ramifican, algunas dirigen a la teatralidad, pero de ello se hablara más adelante. El ámbito de las danza lleva implícito los modos de producción, llevan de hecho una carga o un simbolismo sexual, tendencias políticas y sociales y en ocasiones poseen visiones del mundo, una danza nos lleva y remite a un escenario del que somos parte y no al mismo tiempo, porque es probable que cuando se es espectador no siempre la danza sea hecha para que uno la observe o la entienda.

Cabe mencionar que la presente investigación esta ubicada en un paradigma hermenéutico, en el que para llegar a un marco interpretativo es necesario hacerlo desde su contexto, pues por medio de él se puede reconstruir el problema dándole sentido a la comunicación, misma donde los sujetos se involucran e insertan en tradiciones históricas. La proposición hermenéutica de Thompson consiste en tres dimensiones: análisis sociohistórico, discursivo, y de interpretación,(1998, 408). El análisis de contexto sociohistórico se encuentra basado en elementos: espacio-temporales, campos interactivos, instituciones sociales, estructuras sociales y medios técnicos de información y transmisión. El contexto sociohistórico está basado en las rupturas temporales que la danza ha tenido, mismas que se involucran con “los olvidos” de en la memoria colectiva aparecen, pues al ser una práctica con una tradición oral las transformaciones más importantes se deben a una mezcla de momento contextual y transformación derivada del olvido.

1. Línea de rupturas que afectaron el desarrollo e incremento de las danzas



Línea de rupturas más relevantes. FIG. 1

2.1 Arando el camino hacia el subsuelo de una práctica en el mundo prehispánico y la práctica que les inmortalizaba

En aquél lugar, sin nombre como país, pero sí como territorio se desarrollaría una aventura que para algunos representaría cambios culturales de raíz , para otros la riqueza, poder y para la iglesia...nuevas almas, y de nuevo...poder.

Tenochtitlan, 1325 ,fundada por el sacerdote Tenoch ,sus fundadores: emigrantes de Aztlán y otros que fueron sometidos desarrollaron parte de la civilización de mesoamérica (la cual surge de la invención de la agricultura), la estructura geográfica central tuvo mucho que ver con los productos y materiales que producían, [de un lugar a otro relativamente no tan lejanos]esto reforzó el comercio sobre todo en la parte central de Tenochtitlan [centro con mayor desarrollo] y los habitantes periféricos poseían ciertas características de sus vecinos y las culturas contemporáneas de éstos tuvieron un origen común (Guillermo Bonfil ; 1987, 31) en el que el cosmos y la aspiración a la integración con la naturaleza no eran vistas como “salvajismo” . Esta integración era la razón principal de sus ritos (siempre aunado al esfuerzo) y su conocimiento (empírico del mito), en otras palabras su vida y contexto no eran muy diferentes. (1987; 56)

Una figura, seguramente hemos visto alguna, de esas a las que nombran prehispánicas, ya sea de barro o algún material precioso, seguramente y sin saber se ha visto entre tantas figurillas a un personaje que en otros tiempos era sinónimo de fiesta y devoción : Xochipilli, sin gestos de felicidad ni amargura, cubierto de adornos, con sandalias que protegen sus pies, relacionado con el amor, la belleza ,el canto ,la juventud, la danza y todo aquello que emergiera como un don divino para venerarle. La danza requería una disposición total del cuerpo, se buscaba una comunicación (con lo que aparecerá a lo largo de este documento como el cosmos) a través de una máxima expresividad. Xochipilli Centeotl era venerado y procurado por los que poseían habilidades que hoy podríamos llamar artísticas y es que este territorio que hoy llamamos México, la devoción a causas específicas con personajes específicos, desde que se tienen datos, siempre ha existido. Si tomamos en cuenta que para los mexicas cada veinte días era de fiesta y agradecimiento talvez no nos sorprenda cuando vemos la cantidad de fiestas y que en la actualidad se llevan a cabo en lugares como Xochimilco. (Dallal, 1989,61-101)

Como parte del escenario de los rituales dancísticos se podían ver decapitaciones de codornices ante los pies de un dios (las que eran conocidas como fiestas rojas)de igual manera los habitantes se hacían atravesar puntas de maguey para hacer brotar su sangre y así participar activamente dentro del rito. Cuando se habla de ritos prehispánicos hay que imaginarse todo dentro de un contexto de fiesta profunda en la que todos los habitantes en cierto orden ya estructurado participaban dentro de la danza y donde la festividad era cerrada con un cuadro de embriaguez a los que muchos de los narradores de los tiempos coloniales hacen hincapié y en los que los habitantes al llegar a ese punto comentaban sobre las formas políticas y sociales en las que vivían. Aun cuando la participación del pueblo era eminente, las danzas no se ejecutaban así como así, tenían una forma y una razón des ser , la gente se especializaba y se dedicaba profundamente a la elaboración de las danzas que rindieran homenaje no sólo a los dioses sino a los gobernantes para los que ,por decirlo así, fueran

contratados. El tipo de danzas que originalmente se realizaban solo restan algunas descripciones que en su mayoría fueron transmitidas de manera oral para propagar su permanencia, sin embargo, es probable que ninguna que se pueda hacer llamar prehispánica contenga los significados y simbolismos que en un origen tenían, es decir, que es probable que lo que vemos hoy en día como danzas prehispánicas sean un fragmentado trozo de lo que en realidad fue. (Ricard, Robert, 1986, 282-407)

Mixcoalli, sería algo así como el centro nacional de las artes, sólo que dedicado en gran parte sólo a la danza ritual cuyos requisitos eran claros: Ingreso desde niños para que posteriormente se “titularan” como profesionistas de la danza y fueran capaces de propagarla y enseñarla; debían conocer a profundidad las formas coreográficas de la danza, pero sobre todo su “virtud simbólica”; conocimiento para elaborar las vestimentas que fueran acordes a la situación y el aparato técnico, es decir una correcta conexión entre música y danza así como conocimiento de las fechas a celebrar. Básicamente eran dos los motivos de celebración; agradecimiento y petición. El encargado de elegir vestimenta, interpretaciones y formas de ésta era el gobernante en turno, digamos que le “echaba de su cosecha” a la preparación de las fiestas. Lo artístico y lo social estaban fuertemente unidos. Socialmente un pueblo que destacaba por sus danzas era un pueblo social y políticamente más importante, los militares, danzantes y sacerdotes estaban de alguna manera dentro de un mismo rango de valor apreciativo, pues bailar tenía que tener un equilibrio entre movimiento, creatividad, canto y desplazamiento. Por otro lado, los nobles indígenas tenían en sus hogares altares sagrados, los nobles podían por decirlo así contratar los servicios de los danzantes de forma particular e incluso algunos eran contratados como servidumbre “coreográfica”. Las danzas dedicadas a los dioses (conocidas como macenaliztli) llegaban a reunir a miles de danzantes, todos con un solo paso y una sola voz, esos movimientos implicaban que la danza tuviera un orden circular y jerárquico, en donde las castas más poderosas iban al centro, los de mayor riqueza. La danza circular es algo que en muchas civilizaciones de todo el

mundo tienen en común. Las cuales tenían dirigentes encargados de la sincronización y el éxito de los rituales de movimiento.

El cosmos, los puntos cardinales y la conexión con la naturaleza no era parte importante sino medular de las prácticas corpóreas, los aztecas establecieron no sólo sus danzas sino sus actividades de acuerdo a los cuatro ejes, por ello cualquier error podía afectar al bienestar social, donde el arte de bailar simula estructuras de vida y mecanismos de fuerzas naturales y sobrenaturales. No por nada las principales fiestas religiosas se encuentran a los cuatro puntos cardinales de la Ciudad de México: Tepeyac al norte, Chalma, al sur, Amecameca al este y los Remedios al oeste. La danza lleva en sí un elemento inseparable de su génesis, la música, era simplemente lo que denotaba el éxito o fracaso de una muestra dancística, eso podía ocasionar el disgusto o preferencia de un gobernante, las posiciones del cuerpo, el timbre y la vestimenta eran de suma importancia, el ritmo de las percusiones iban adueñándose de los cuerpos hasta tener participación masiva y con ello una relación con conceptos de vitalidad, fecundación, simbolismos y religión inclusive un error podía ser causa de muerte, pues ellos representaban a la naturaleza, al trabajo, a la fertilidad, sus pasos eran significativos y podían bailar durante toda la noche. Cuando se llegaba al clímax de la danza entonces podían separarse y lanzar gritos y el rito se convertía en un “espectáculo vistoso.” El ritual cambia de aspecto pero no de naturaleza “ (1989; 95)

2.1.2 Los compañeros indisolubles de la danza y la estructura social

Los instrumentos que utilizaban eran principalmente el caracol, las sonajas, los silbatos, las flautas [dobles y triples]; el huéhuetl y el tepoznaxtli. Algunos llegamos a relacionar la frase de “música prehispánica” con silbatos y nuestro significado mental engloba una escena de sacrificio en una piedra, sin embargo las modalidades musicales y por lo tanto de danza eran más flexibles y numerosas de lo que pensamos, el tono, el timbre e incluso el orden de cada sonido tenía un

significado. En realidad no se tiene una certeza de las melodías que interpretaban, pero se sabe que entre sus géneros musicales se encontraba la música mágica, erótica, religiosa, fúnebre, guerrera, de cacería, profana, humorística y popular siempre acompañada de cantos y poemas, llegaban hasta treinta y cuatro fiestas religiosas.

Otros elementos indispensables para la danza eran los accesorios en pieles, flores, brazaletes, el pintar sus cuerpos con tintes vegetales era una forma “extra” de comunicar con el cuerpo [aunque también se utilizaba para reconocerse en la guerra], principalmente en tonos negros y amarillos, en algunos casos se utilizaban máscaras representativas de un dios. (Muzquiz citado en Santiago 2005; 22). Cuando se hacían ofrendas dancísticas en otros territorios danzaban al partir y al regresar. Uno de sus dioses: Huitzilopochtli siempre en dualidad entre la vida y la muerte en oración con ese lugar donde los muertos habitaban (Mictlán)

La forma de vestir dependía del status social, la mayor parte de la vestimenta del pueblo consistía para los varones un pañete atado a la cintura, el mástil (manto atado de los hombros) y el *timatli* (sarape) y para las mujeres un *faldellín*, un *cueitl* (camisa sin mangas), y un *huipilli* (triángulo de tela con una abertura para la cabeza) ; para los guerreros había ropas especiales que demostraban sus jerarquías con pintura y adornos de plumas multicolores, adornos de oro, plata estaño y piedras .

Las celebraciones rituales siempre tenían en común la reciprocidad y autosuficiencia, la autoridad estaba íntimamente ligada al prestigio social (demostrada por la capacidad de servicio) y de varios escalafones por lo que generalmente los más grandes poseían el mando. Eran los sacerdotes y los gobernantes los que poseían ese prestigio mayor, los danzantes y la milicia poseían dones de nacimiento (según lo dictaran los sacerdotes) para ocupar sus cargos. La danza era también parte importante del reconocimiento y prestigio social de un pueblo, era una forma de poder responder a otro pueblo en correspondencia a un algo o bien una forma de presentación cuya realización

tenía implicaciones políticas. De comunidad a comunidad se entregaban tributos materiales y tributos dancísticos acompañados del canto en donde el tlatoani en turno podía aceptar o no lo ofrecido, (hay que mencionar que los tributos eran muchas veces pagos obligados para los pueblos conquistados, lo que repercutía en su producción, sus deidades eran incorporadas a los panteones).

En la danza se tenía una rigurosa colocación por jerarquías, cuando el pueblo participaba en ellas, los ancianos y los nobles iban al centro en el círculo más pequeño, después seguían jóvenes y militares y en el resto el pueblo. Según Dallal los pasos “eran lentos, reiterativos y solemnes en el centro, pero se hacían rápidos y largos conforme se iban alejando”.(1989, 94)

2.1.3 La religión y su relación con el campo de las interacciones, el espacio.

“Los que andan en este medio en los grandes pueblos solían ser más de mil, y a las veces más de dos mil, y además de éstos a la redonda anda una procesión de dos órdenes, mancebos grandes bailadores. Los delanteros son dos hombres sueltos de los mejores bailadores que van guiando el baile (...) (Dallal, 1989; 90)

Algunos historiadores como Robert Ricard sostiene que eran politeístas cuyas creencias eran hacia los dioses que presidían los fenómenos naturales y las diversas formas de actividad humana además de un totemismo bajo la forma del un nagualismo o nahualismo en donde el hombre tiene una relación con algún animal u objeto revelado en sus sueños. Todo acto humano tenía que ver con la religión por ello la cantidad de ceremonias y ritos, algunos de ellos sangrientos (algunos con antropofagia) con tintes que podríamos llamar mágicos. (1986; 95)

La religión no estaba ligada directamente con un sistema moral como podemos entenderlo ahora, de hecho la mayor parte de sus conductas rituales parecen ahora contrarios a la moral humana. La idea de una vida eterna con un cielo y un infierno sí era considerada, pues el alma, para ellos no podía morir, pero

el lugar en el que el lama reposaba no tenía que ver con la conducta que en vida terrenal se hubiese tenido sino en la forma de morir. Yo me cuestiono, qué hubiera pasado si esta idiosincrasia religiosa de la importancia de la muerte sobre la vida no se hubiese dado, es probable que los sacrificios humanos no hubiesen sido tan numerosos ni convincentes entre ellos, era sin duda una forma más de ideología que podía sostener las formas políticas y de poder en su lugar.

La cruz que representa a las cuatro direcciones del universo; el comer figuras hechas de pasta que representaban al dios Huitzilopchtli, sus bautismos y confesiones eran algunas de las prácticas que se asemejaban (o quisieron asemejar) con la del culto cristiano.

Los tiempos de danza no eran de acuerdo en fechas rígidas, todo era cíclico, lo que se iba tenía que regresar parecido, pero no igual, estos ciclos tenían que ver con su calendario agrícola (cuya simbología era extensa en torno a la vida y la muerte) y sus tiempos de danza tenían que ver con la disposición del tiempo y el espacio para entrar en comunicación con el cosmos (Dallal ; 1989 ; 66),podían alcanzar altos niveles de expresividad. Los espacios tenían que ver con el motivo de la danza, no sólo eran ceremoniales en torno a todo el pueblo, también había celebraciones privadas de nobles ligándose a otras deidades [como el dios negrito del baile: Ixlitlón] y en esos espacios las construcciones tenían cerca agua negra (tlilate) siempre y cuando el dios estuviera teñido de ese tono.

Entre otros espacios de culto, los nobles tenían altares o lugares “sagrados” en los palacios y con ello a sus propios danzantes para su altar y a veces realizaban representaciones de tragedias y comedias, o bien cantaban alabanzas a las historias de gobernantes y guerreros ,las danzas religiosas se basaban en promesas o penitencias como su nombre lo indica (macenaliztli). La organización de las fiestas y ritos dejaba ver lo escrupuloso de su organización espacial pues danzaban hasta miles de ellos. Otra concepción del espacio es la que tenían

dentro del mismo grupo, sus coreografías tenían un sentido militar , religioso y jerárquico donde el sitio más importante y de mayor importancia social era el centro de la danza, en su entorno iban las “castas” y grupos cuya colocación dependía de de su nivel económico, religioso y social. La significación de esta forma era dar por hecho que hay un centro que es capaz de generar vitalidad, poder, riqueza, una coreografía que imitaba la salida y el ocaso del sol cuyo moviendo natural era capaz de regir el destino, la fertilidad y la vida (1989 : 90-91).

Los aztecas, ni eran ingenuos ni ajenos a los procesos de dominación, se sabe que desde que Teotihuacan cayó los procesos militares fueron constantes para aquellos pueblos dispersos en los que la hegemonía era de primer orden, pues las tierras eran repartidas para los guerreros y no así para los macehuales (gente común). Esa hegemonía existente requiere que las aseveraciones ideológicas lleguen a ser creencias culturales evidentes por si mismas, su eficacia depende de que las personas subordinadas acepten la ideología dominante como “realidad normal” o como el sentido común (...) (Williams 1976 citado en Lull 1997), también implica una voluntad de las personas que aceptan reglas que supuestamente tienen que ver de acuerdo a sus intereses y que los principales organismos socializadores de la información pueden mantener entre sí(1997; 53). Tras esto podemos pensar que fue el mismo imperio mexica quienes se auto describieron como pueblo elegido.(Bonfil ; 1987; 120) Ese pueblo del sol exigía pagos tributarios que no destruían la naturaleza propia de los sometidos ni de sus creencias espirituales y religiosas, como sí ocurrió con el sometimiento instaurado con la llegada de los españoles. Ese mismo día Cortés hace un resumen de la doctrina cristiana y la oposición contra los sacrificios humanos, luego anuncia la venida de los misioneros (Robert Ricard, 1983; 76) y con ellos una conquista sobre conquista .

2.1.4 Chalma Ayer

Al parecer vivían junto a las cuevas de Chalma habitantes llamados chachalmecas, Chalma se encontraba rodeado por otros lugares como Tenengo, Tenancingo, Atzingo, Malinalco y Ocuilan (el único con lengua ocuilteca). Malinalco se dividía en veinte barrios. En las cuevas de Chalma se rendía culto al llamado Oztocéotl, creador del maíz y todos los alimentos, cuya gracia era la de ser un dios devorador de pecados, es decir, un dios que sabía perdonar. Este dios tenía un altar en el que se le ofrecían inciensos, corazones y sangre de niños o de animales (Joaquín Sardo citado en González 1991). Hay que recurrir a la mitología prehispánica para poder darse una idea del posible surgimiento de éste dios:

Los nahuas llamaban al dios supremo Tonaccatecutli “el señor de la carne” porque había creado el maíz y todos los demás alimentos que sirven para sostener al cuerpo humano. le dieron una esposa, tonacacihuatl 2da señora de nuestra carne”.situaron a la pareja en el cielo supremo, desde el cual dejaban caer las almas de los niños que entraban en los cuerpos de las madres .la suprema pareja, por ser causante de la procreación y del parto, también llamada ometecutli “señor y señora de la dualidad”. Los dos dioses supremos tuvieron cuatro hijos:

El mayor llamado Tlaclauque teztatlipuca o camaxtl, éste dios nació todo colorado.

El segundo hijo Yayanque tezcatlipuca (...) nació negro

Al tercero lo llamarón Quizalcoatl (blanco)

Al cuarto y más pequeño Omiteciti (Huitzilopchtli) (...)

(León portilla citado en González 1991)

Estos dioses según los indígenas movieron al mundo y el simbolismo de sus colores (rojo, negro, blanco y azul tienen que ver con los elementos de la naturaleza) .de esta manera los puntos cardinales quedan así: el Tezcatlipoca rojo : *oriente*; el Tezcatlipoca negro con la noche, la región de los muertos, las estrellas, el invierno y la hechicería: *el norte*; el blanco Quetzalcoatl con la fecundidad y la vida: *el oeste*; y el Tezcatlipoca el joven sol, el verano ,azul con el *sur*, (Portilla pp95-97 citado 1991). Las advocaciones de estos dioses son

naguales cuyas veneraciones eran de diversas regiones (como advocaciones del mismo dios), pero el Tezcatlipoca negro por su nagual de jaguar se le asocia con Oztoctéotl venerado en Chalma como dios vengador de actos criminales.

2.3 La ruptura, un cambio de vida, un cambio de danza, un cambio de mundo

Año 3-casa , o 13 de agosto de 1521, el supuesto regreso de Quetzalcóatl marco el cambio de cultura para los "indios", un trabajo (esclavizado) a cambio de una manutención y una evangelización (Ramos, Maya .) que duro algo así como trescientos años.

España, un país conservado en tradiciones medievales pero en vías del renacimiento, con recientes expansiones en Europa y recién contactado el continente americano, se volcó sobre el territorio con el fin de obtener por medio de la imposición de cultura y religión no sólo la tierra sino el "dorado" que en proporciones elevadas habían encontrado.

El orden colonial de los españoles fue definitivamente excluyente, radical contra todo aquello que les era tan desconocido y con un sentimiento de superioridad sobre aquél orden natural del que despojaron a sacerdotes, políticos y jefes militares, es decir, deshicieron los niveles de organización social. La religión jugó un papel importante de dominación e ideología en la "conquista espiritual", pues también se peleaban el poder del control sobre todo en los más jóvenes a quienes obligaban a delatar a su gente y formar pandillas para la destrucción de sus propios ídolos (1987; 131) y de los diezmos y servicios que encontraban en los ya denominados: indios .

Para que la conquista espiritual se diera fue necesario traer misioneros (algunos de ellos no religiosos sino exconvictos) de diferentes ordenes religiosas que predicaran y convirtieran las prácticas "demoníacas" al culto católico. El rey Recaredo por la influencia de los hispano-romanos impuso el cristianismo católico,

en adelante la iglesia fue administrada espiritual y temporalmente por el clero hispano-romano. La religión ya en crisis para el siglo XVI sufrió una división, protestantes y católicos quienes se percataron de la corrupción eclesiástica (González 1991; 40) los protestantes eliminaron el monacato y los católicos restablecieron con más fuerza sus “intentos que ya habían realizado en otros siglos”. Los reyes Fernando el católico y Juana la Loca ya patronos y dueños de las “dignidades eclesiásticas de las indias” y de las bulas¹¹ por las cuales se dieron las misiones en América.

2.1 Los misioneros Agustinos , el mestizaje de los objetos , espacios y tiempos, entre ellos, la instauración del Pentecostés

“Las órdenes mendicantes llegadas a América iniciaron la predicación con señas. Mostraban la tierra y el fuego para aludir al infierno, después elevaban los ojos al cielo para referirse a dios. Obviamente, los indígenas no comprendían nada” (Robert Ricard 1933; 62)

Nacido el 13 de noviembre de 354 d.c en África, San agustín sintetizó todo el pensamiento cristiano de los cuatro primeros siglos de nuestra era desarrollando conceptos teológicos aun validos hoy en día. El cristianismo (con antecedentes judíos innegables) se convirtió en la religión oficial del imperio romano, ello originóla “necesidad” de vivir en distancia y en soledad, es decir, una vida monacal regida por leyes. Esas comunidades fundadas por Agustín tenían como característica la vida en la pobreza para estar en unión con los pensamientos, sentimientos y costumbres “ es la meta que de cualquier hombre que se separa del mundo para servir a dios” (González :1991:13-19). No existen testimonios que aseguren que la conocida orden de los agustinos haya sido realmente fundado por san Agustín, pero los eremitas lo hicieron representar en sus conventos con

¹¹ La bula otorgaba la donación de los diezmos a la Corona española junto a la imposición de la obligación de que elle sustentese al clero, costease los gastos del viaje de los misioneros y construyase iglesias, conventos, hospitales y otros centros benéficos” (Kobayasji 1974; 183 citado en González 1991;42)

una imagen de un asceta: barba larga, hábito negro de ermitaño, cinturón de cuero.”éste último afirmaban que la Virgen se lo había obsequiado al igual que la de santa Mónica, su madre, para que con él consolaran las penas del mundo” (1991: 34).

Los agustinos llegaron el sábado 7 de junio de 1532 los cuales fueron solicitando mayor número de predicadores ante la creciente necesidad de conversiones.

En la Nueva España ya los franciscanos y dominicos insistían en que el culto a las imágenes eran profanas, que no se les rezaba a las imágenes de madera o papel sino a su representación ,una gran contradicción si tomamos en cuenta que la forma en que los sacerdotes enseñaban a los indígenas era a través de las pinturas y símbolos de tal manera que componían catecismos en imágenes y aprovechando su gusto por el canto los misioneros compusieron canciones con letras basadas en los sacramentos de la religión católica. Entre los agustinos la enseñanza era parecida y ayudada por ladinos (indígenas traductores) al sonar la campana se reunían el atrio por más o menos una hora, la diferencia es que los agustinos mostraron una mayor “confianza espiritual en los indio” (Ricard; 1986: 195-198). Después de depender por más de diez años de la Provincia de Castilla comenzaron a establecer un gobierno absoluto e independiente y con ello un primer convento que les diera cierta jerarquía como las demás ordenes religiosas, e esta manera se les concedió un terreno en Zoquiapan cuyo sostenimiento se basaba en las limosnas de los fieles. (una de ellas la hija de Moctezuma ya bautizada como Doña Isabel) .

Como otro medio de dominación las ordenes vieron la conveniencia de aprender el idioma (náhuatl) pues con ellos estaban por encima de la milicia y la Corona que no podía comunicarse con los nativos. Una vez aprendida se vieron en la necesidad de expenderse pues al al iniciarse la conquista militar miles de indígenas huyeron a las sierras en los lugares de más difícil acceso, ante esta diversificación de actividades los frailes se fueron especializando ,por ejemplo, los franciscanos se interesaron en estudios etnográficos y lingüísticos así como

formar cleros indígenas, los dominicos fueron muy ortodoxos y poco esperanzados en los indígenas y los agustinos fueron hábiles en dirigir a las comunidades.

Los instrumentos también se mestizaron y otros de plano se erradicaron, los instrumentos de cuerda eran “ la onda” así como las trompetas y violines. Como en la época prehispánica el ser músico o danzante era un oficio, en la Nueva España también, sólo que éstos comenzaron a crecer exponencialmente lo cual no era conveniente, pues ellos no pagaban impuestos (de por sí los instrumentos ya eran bastante caros) “ se habían vuelto insoportables: si no tenían que cantar en los oficios de nada eran los grandes holgazanes y como de la ociosidad se originan muchos males, se entretenían a seducir mujeres... y hacían alarde de independencia por sus lindos trajes (...) “ (Ricard ; 286). Por ello comienzan a pagar impuestos y viene otro problema más grande pues ahora se ven obligados a buscar otros trabajos.

Las orquestas se veían en las procesiones con estandartes y las danzas no tuvieron más que cristianizarlas ante la insistencia de efectuarlas, siempre y cuando tuvieran motivos católicos y realizarlas en los atrios [me imagino que para tenerlos “vigiladitos”]. La indumentaria , según Motolinía, los danzantes se vestían con camisas blancas y mantos adornados con plumas, ramilletes de flores en las manos, bailaban y cantaban parte de la noche en medio de iluminaciones de fuego.

Sin duda el lugar por excelencia desde que la conquista espiritual y la dura construcción de los templos comenzaron, el atrio fue el lugar donde al toque de la campana los indígenas acudían (muchas veces más obligados que de gana) a recibir el catecismo. Los niños tenían un espacio aparte pues a los más interesados los ponían como secretarios y sacristanes. “La doctrina cristiana se enseña siempre en los patios de la iglesia; porque como ha de ser tan general para todos, es bien que el lugar sea público “(Grijalva 1924; 226 citado en González 1991: 60). El atrio solía tener grandes bardas, siempre frente al templo y a mayor altura que las plazas que suelen encontrarse fuera y como lugar de

doctrina, donde “el pastor llamaba a sus ovejas” a realizar procesiones y se permitía la vida religiosa, el ruido, la danza. El templo solía ser menos divertido. Otro espacio para el culto católico eran sus propias casas, fueron los agustinos los que enseñaron a poner en sus cazas un altar con imágenes y crucifijos a los cuales rezar, posiblemente como una práctica pues no podían ser bautizados si no se sabían de memoria los sacramentos, el padre nuestro, el credo y todas esas cosas que aun en la doctrina actual parece que el tiempo no ha pasado (sólo en apariencia porque el contexto claro que ha cambiado). De hecho el indígena no tenía claro eso a lo que llamaban “pecado” (razón por la que los misioneros batallaron tanto para erradicar la poligamia).

Dentro de las festividades católicas que fueron instaurando los españoles se encuentra la celebración del Pentecostés, celebración cuyos orígenes judíos son innegables. Significa en griego quincuagésimo (pentecoste) celebrado el séptimo domingo posterior a la Pascua, misma que para los judíos era una fiesta relacionada con la primavera en la que la cosecha de la cebada comenzaba y cincuenta días después daba término con la celebración llamada Shavuot. Más adelante se le relacionó con la llegada de Dios al monte Sinaí y la entrega del Torá en Israel. El Shavuot o Pentecostés conmemoraba el retorno del Espíritu Santo para los apóstoles durante la festividad judía celebrada a finales de verano en el que también se agradecía por las cosechas. El cristianismo optó por incluir esta celebración bajo el calendario gregoriano el cual utiliza el nacimiento de Cristo como punto de partida y en la que la relación anual de las celebraciones eclesíásticas fueron incorporadas de acuerdo con las festividades paganas más arraigadas incluyendo la Navidad, como fecha fija y otras que en función de la Semana Santa, como el Pentecostés, día en el que según la Iglesia Católica se apareció el Espíritu Santo a los discípulos en forma de lenguas de fuego (razón por la que el día de Pentecostés es representado con apóstoles con una llama en la cabeza) en el que se cuentan cincuenta días después del domingo de Pascua y que simboliza el nacimiento de la Iglesia Cristiana. Esta fecha que suele presentarse en la última semana de mayo y la primera de junio es cuando la festividad del levantamiento de maderos o cruces se hace representativa en

Chalma, pues miles de integrantes de las danzas prehispánicas participan durante esta celebración.

2.1.2 La nueva vida de las danzas y Chalma desde su origen.

Sin tener ya una función definida, la danza que era tan importante para los aztecas seguía emergiendo aun contra la voluntad de los núcleos clérigos, el mestizaje, dio inicio, la conquista espiritual comienza en el momento que los sacerdotes españoles interrelacionan y permiten la práctica de algunas danzas a favor del nuevo dios y los santos, la danza se teatralizó aun más pero al servicio de la evangelización, el amor por la danza era grande ,por ello ,aun cambiando el referente a venerar la danza seguía de pie. Al mismo tiempo que las iglesias eran construidas sobre templos indígenas ,las festividades también fueron sustituyendo literalmente un dios sobre otro dios, es decir, los santos comenzaron a tomar exactamente los lugares de rito dancístico que los indios manifestaban, por ello los lugares de mayor devoción en la altiplanicie mexicana cuenta con una dualidad de nombres prehispánicos , por ejemplo, en el zócalo donde estaba el templo mayor, se encuentra la catedral, en la villa de Guadalupe era antiguamente el culto a Tonatzin, En Chalma ,al dios negro Oztoctéotl , por lo que estos lugares fueron fuertemente marcados por la danza, lugares de “sustitución”. Desde entonces los pueblos cuentan con un santo Patrón y fiestas titulares. La teatralidad comenzó a tener una temática unilateral, con un solo fin, basta con mencionar que las temáticas solo se referían al la expulsión del paraíso, pasajes de la vida de cristo, el diablo y sus representaciones, así como la muerte, cosa que para los indígenas no era ajena, digamos que eran algo así como sus formas mediáticas, su tele y teatro de aquél entonces.

Las danzas, también conocidas como areitos fueron prohibidas en 1555 antes de la salida del sol dando licencia solamente para efectuarlas por la mañana y las vísperas con la condición de que al oír la campana dejaran de danzar, más dos

siglos después (1853) el arzobispo de México las prohibió ,los danzantes haciendo uso de nuevo a su resistencia cambiaron de lugar, no las volvieron a efectuar en el atrio pero sí en la plaza que le sigue al mismo (Ricard 1986: 295) . Esto se dio en todos los santuarios que [muchos de ellos consagrados a la virgen de Guadalupe) por lo que cada santuario al celebrar sus fiestas patronales se pueden ver en algunos de ellos a los danzantes. Son principalmente en los santuarios de sustitución [donde los españoles o los mismos indios convertidos a l cristianismo sustituyeron un ídolo prehispánico por un santo, Cristo o Virgen.

Hablar de influencias rítmicas no sólo remite a hablar de España, sino también de los elementos que una raza poco reconocida en el país pero altamente influyente en nuestras tradiciones existen como los negro, quienes si fueron una parte numerosa dentro de territorios costeros y que fueron parte importante dentro de los fenómenos de danza y teatralidad en la Nueva España. España trajo en sí sus propias danzas a las que les aumentaron los puntos más vistosos para que fueran adoptadas fácilmente y poder competir con las danzas indígenas, la música dio un cambio trascendental, se trajeron instrumentos de cuerda y de viento, sin embargo, todo acto público se veía la poca disposición de los indígenas por abandonar tan ferviente práctica así que solo se prohibieron los excesos e idolatría y simbólistos sangrientos.

Chalma ubicado en lo que hoy es el estado de México (Malinalco) lugar de cuevas, apegado a lugares prehispánicos como Ocuilan, Atzingo y Tenancingo . Todavía con elementos completamente prehispánicos los habitantes de éstas comunidades rendían culto al dios de las cuevas. Los agustinos llegaron a Malinalco en 1540, todavía con adoradores del dios negro los misioneros hicieron su intento por comunicarse con los indios llevándoles un crucifijo cuya imagen contraponía a lo ya conocido por los naturales, era de extrañarse que se les presentara un dios al que no en lugar de rendírsele sacrificios, éste estaba sacrificado para los demás. Hay una cantidad amplia de leyendas y mitos en torno a la aparición del Señor de Chalma, sin embargo, es importante mencionar que

quienes escribían y hacían su estilo de etnografía no dejaron ningún documento escrito donde esto se corrobore como una noticia importante, lo cual es de extrañarse que una situación de esa dimensión se hubiese dejado pasar. El dios Oztoctéotl fue suplido y colocado en su lugar por un cristo cuyo color era el mismo que el del dios pagano. Este momento la tradición la contempla el 29 de septiembre de 1539, algo que historiadores difícilmente aceptan. Los indígenas estaban acostumbrados a tener más que un solo dios, esto dio origen a la veneración de las reliquias y santos con cargos específicos, esa forma de recompensar al santo por favores con dinero, misas o incluso obras artísticas o incluso castigar al santo que no cumpliera era una de las características, más relevantes sobre la mentalidad pagana que no quedo olvidada del todo. Incluso el uso de las leyendas aparicionistas que son muy parecidas entre unas y otras se trata de ver en el nuevo dios la pálida sombra de los anteriores, por ello los frailes hicieron leyendas que pudieran ser compatibles con la “ortodoxia del pueblo”. La difusión de la leyenda del señor de Chalma, se debe al jesuita Francisco de Florencia quien después de acumular datos escribió la historia que ya era de dominio público de forma oral y de la cual no fue reconocida por la Santa Sede hasta mediados del siglo XVIII. Estas apariciones que fueron subsecuentes después de la de Guadalupe en 1531 no era más que la búsqueda de identidad, en el caso del Señor de Chalma era por parte de los criollos quienes no se sentían indios de todo, pero en mayoría eran rechazados por los españoles.

La conversión fue más lenta de lo que parece, los indios seguían adorando a sus dioses como haciendo “chonguitos” frente a los que les imponían, en la cueva de Chalma eran escondidos pequeños ídolos en memoria del dios negro atrás del crucifijo, además los nuevos santos no parecían ante los ojos del indígena ser tan eficaces para los fenómenos naturales, por ello se les instauraron a los santos “virtudes” que se asemejaran a las que los indígenas tenían, por ejemplo, para que lloviera ya no tenían que entablar con Tlaloc, para qué si tenían a la Virgen de los Remedios que hacía el mismo “favorcito”.

2.3.5.1 El santuario

Después de la supuesta aparición no vivió nadie en los alrededores de la cueva, sólo algunos que la visitaban para ofrecer misas y “echarle un vistazo al crucifijo”. No fue hasta 1623 en el que Bartolomé de Jesús María hizo votos de vivir en Chalma hasta el día de su muerte (fue acusado de robo a los catorce años, en sus años de prisión le hicieron leer libros “piadosos”, al salir fue ermitaño en una cueva) , cinco años más tarde recibió el habito agustino y a disposición de las limosnas comenzó la construcción de hospederías para peregrinos y un convento para los frailes que quisieran estar apartados del mundo. Bartolomé además de limpiar las celdas limpiaba la cueva de la aparición. Fue hasta 1680 en el que por fray Diego Velásquez de la Cadena se decidió establecer un convento como centro de estudios y comenzar a difundir la leyenda de la aparición. El templo se dedico a la virgen de Guadalupe, posteriormente se traslado el crucifijo al santuario, cien años más tarde Antonio garcía Figueroa solicitó dedicar al templo al crucifijo por lo que en 1783 se confirió el recinto como Real convento y Santuario de Nuestro señor Jesucristo y san Miguel de las Cuevas de Chalma. (González 1991; 102-103). De esta manera el santuario quedo construido al fondo de un barranco de donde alrededor se fue forjando un pueblo y el número de peregrinos se fue acrecentando. Ese lugar para encontrar la paz y la lejanía de l ajetreado mundo citadino ha quedado muy lejos de la tranquilidad que buscaba.

Con esto llegan las formas simbólicas a crear y otorgar directamente un sostenimiento de relaciones sociales (Thompson; 1998) donde la ideología se ve conformada y porqué no, impuesta por la hegemonía que en ese entonces ejercía el clero sobre la Nueva España, entre esas formas llegan como consecuencia el mito que ha sostenido a la iglesia católica durante siglos: el mito de los milagros, el cual le ha dado éxito a muchos recintos religiosos, en especial a los que se encuentran a los cuatro puntos cardinales de la región central.

Después de crearse con esto una religión mixta en la que no se sabe exactamente hasta donde actuaron los primeros indígenas al sostener el mito de la iglesia católica y hasta donde no, los santuarios empezaron a tener visitas de un lado a otro por la idea de que las promesas y las peticiones concedidas por los santos e imágenes que en ellos existían surgen las primeras peregrinaciones. Como parte de esas peregrinaciones, se encuentran en un núcleo muy selecto los danzantes, selecto por el simple gusto del compromiso heredado de mantener las tradiciones las danzas aztecas, que como bien se ha mencionado la colonia no sólo mestizo la raza sino también la cultura.

La difusión de la leyenda y la construcción en forma del santuario trajeron consigo fiestas y donde hay gente hay comerciantes y por lo tanto un manejo del dinero por parte de los peregrinos que no podía desaprovecharse. Al comenzar el crecimiento del pueblo (muy mal planeado por cierto) y de las peregrinaciones las limosnas para el convento fueron y siguen siendo exorbitantes, de igual manera para quienes comenzaron a ver que las hospederías hechas por Bartolomé no eran suficiente. El comercio de veladores, recuerdos y representaciones del señor de Chalma comenzaba a ser el sustento de cientos de familias. La idolatría por la que los frailes comenzaron su conquista no estaba erradicada, sólo se había mudado de dioses

2.2 El quiebre de los 40's (XIX, XX). El nacionalismo y la mexicanidad

1840...

Durante este período se desataba en el México independiente la anexión de Texas y la intervención de los Estados Unidos que situación que de alguna manera despertó en los mexicanos un sentimiento de nacionalidad la cual se caracteriza por una idea de pertenencia y definición social en la que el sujeto pueda sentirse parte de un algo con lo que pueda identificarse, (Hobsbawn, Eric, 1994), pero la cohesión comunitaria no significa homogeneidad por lo que esta idea de pertenencia fue primordial para los siguientes años y las diferencias

culturales de un lugar a otro fueron evidentes, sobre todo entre los Estados del norte con los estados del Sur. La iglesia por su parte también sufrió modificaciones pues fue en los últimos tres años de la década de los cuarenta que el poder Ejecutivo hipotecó el mayor número de propiedades eclesiásticas. Es en esta década cuando los practicantes de las danzas prehispánicas se formaron como corporaciones registradas e identificadas a través de estandartes que les proporcionarán una identidad regional, ese registro no implicaba leyes gubernamentales ni eclesiásticas que las autorizaran, se trataba de un registro privado entre corporaciones de danzantes. La estructura militar que caracteriza a los grupos de este tipo de danzas no sólo fue tomada de la estructura colonial, sino del contexto militar y guerrillero en el que éstas corporaciones comienzan a multiplicarse. Para 1853 la iglesia, quien vio crecer el número de grupos de danzantes que asistían hasta los atrios de las iglesias ya no sólo ubicadas en las periferias de Chalma, Ameca Meca, la villa de Guadalupe y de los Remedios, sino en aquellas que quedaran cerca de los hogares de los capitanes de danza dio a conocer la prohibición de esta actividad en terrenos de la iglesia incluyendo sus atrios, razón por la que los danzantes comenzaron a realizarlas en las plazas públicas a las afueras de los templos.

A principios del siglo XX y después de consumada la Revolución Mexicana comienza a surgir el movimiento de la mexicanidad. La mexicanidad fue un suceso que sirvió para multiplicar de manera exponencial las manifestaciones que emitían a una remembranza y recuperación por lo ya perdido en batallas anteriores, comenzando por la llegada de los españoles, por lo que sucesos como el supuesto hallazgo de los restos de Cuauhtémoc, la recuperación del penacho de Moctezuma y los mismos danzantes concheros y aztecas fueron elementos que durante el gobierno de Lázaro Cárdenas comenzaron a tener patrocinadores, pues en México se estaba viviendo ya otro suceso: la introducción de aparatos electrónicos como radio y televisión lo que mediatizó la presencia de estos grupos.

1940

El movimiento de mexicanidad trato de recuperar de alguna manera una identidad cultural, religiosa e incluso política que solidificara a las individuos en tradiciones basadas en temáticas ancestrales, queriendo lograr con ello una revitalización no de los sectores indígenas, sino de las clases medias urbanas inmiscuidas ya en los inicios de una región ya accidentalizada.

Entre 1920 y 1940 el nacionalismo ya formaba parte del bagaje cultural que el México revolucionario heredaba del siglo anterior, era usado en todos los sectores, elites y populares, pero sobre todo en los discursos emitidos por el gobierno para referirse a lo que se generalizo como “pueblo de México” (Pérez Ricardo). Ese pueblo era empujado a la valoración y la identificación de lo propio y lo extraño, generando una valoración por lo que ese pueblo a veces indígena y a veces urbano realizaba, fue un punto importante en el que parecía que la elite y el pueblo se unían a través de realizaciones artísticas (como lo murales de Diego Rivera) realizadas generalmente por personas de un elevado estrato social “...hubo la intención de interpretarla..., de inventarla con fines más ligados a los intereses políticos o artísticos del momentos que a los del conocimiento o la reflexión... restándole autenticidad” (Pérez). Aquellas actividades que intentaban procurar la relación entre expresiones artísticas de elites con el pueblo dio como resultado la creación de estereotipos nacionales (el peladito, los charros, algunos bailes y su indumentaria etcétera) que hasta la actualidad siguen arraigados y mediatizados por la llegada de la televisión y el radio que esos años comenzaba su masificación y con ello la invención de lo que era o no mexicano, con fines consumistas. La imagen del indígena que se exportaba en las películas daba la impresión de que “lo indígena era la base del país” (Pérez). Se trataba de un México en el que su mexicanidad se vio limitada a lo que el contexto social y político de esos años permitía, Pérez describe tres corrientes de pensamiento: el indigenismo como proyecto oficial para reivindicar al indígena, el hispanismo como antagónico del anterior para instaurar definitivamente el catolicismo y el castellano como antecesores de la civilización, y el latinoamericanismo como fusión de las dos

anteriores con vías al futuro. Esa revaloración se vio inmiscuida en proyectos del gobierno a través de campañas el cual mando a instaurar para los grupos de niños exploradores nombres de grupos étnicos y obras teatrales como la Raza de Bronce dignificando la imagen del indio y proporcionándole mayor solemnidad, con ello surgieron más adelante presentaciones en los centros ceremoniales como Teotihuacan o bien en el Auditorio Nacional haciendo referencias del supuesto mundo prehispánico. Durante el gobierno de Lázaro Cárdenas se patrocinaron innumerables eventos con temas indígenas, pero realizados por gente “no indígena” por decirlo así.

Los danzantes que hasta un siglo atrás predominaban eran los llamados concheros [debido al instrumento semejante a una mandolina, pero echa con un caparazón de armadillo o tortuga] quienes se fueron viendo rebasados por el incremento de grupos similares, con la misma estructura social, jerárquica y coreográfica, pero con indumentaria y actividades que remitían aun más a la época prehispánica: las corporaciones de danza azteca. Aunque estas corporaciones ya existían junto con los concheros, su número se fue incrementando, su forma de danzar más exhaustiva y la intensidad del uso de los tambores o huéhuetls y su apariencia más aguerrida fue ganando incursotes entre los años treinta y cincuenta del siglo pasado, en gran medida por ser patrocinados por el gobierno, pues éste les otorgaba no sólo los espacios libres, sino que mandaba hacer la indumentaria todavía más vistosa que la que usaban las corporaciones de generaciones anteriores (donde el blanco y la tela de manta predominaba) utilizando como base al vestir del guerrero azteca.

2.3 Hacia el nuevo milenio, los noventas

La década de los noventas tuvo variedad de movimientos importantes que motivaron de alguna manera el crecimiento de los grupos de danzas prehispánicas, sobre todo por parte de los jóvenes. Dentro de los sucesos importantes está el movimiento Zapatista del 94 que renovó la ya gastada y poco fiable imagen del indígena que el movimiento anterior dejó. El movimiento desencadenado por el EZLN despertó a indígenas y no indígenas sentimientos de reencuentro y revolución. Fue en ésta misma década que se celebró la conmemoración de los quinientos años del descubrimiento de América “*En la prensa, la radio, la televisión, no hay debate. Hay recuerdo, conmemoración, festejo...*”. (Peralta Braulio, 1996) y el año internacional de los pueblos indígenas.

En este reconocimiento con el indígena, florece también un movimiento en reencuentro con la naturaleza, el New Age cuyos primeros cimientos del movimiento se dieron en la década de los sesentas, siendo hasta los últimos años de siglo XX que perfilaran con mayor fuerza, pues las ideas apocalípticas de fin de siglo cobraban mayor arraigo.

La Nueva Era

“En el hombre no sólo hay una tendencia innata hacia lo religioso, sino también hacia la armonía, el sentido, el cierre o la completud de un período”. Julio Castillo

El New Age también llamada Era de Acuario o Tercer Milenio tuvo sus antecedentes en los sesentas y setentas en los que las ideas apocalípticas de la nueva era generó un movimiento para algunos paracristiano cuya idea principal es erradicar la idea de un fin anteponiéndole la idea de la transformación. Aunque no posee una estructura inmodificable o generalizada ésta se caracteriza por tener elementos sincretistas, esotéricos y gnósticos. Para los seguidores del movimiento se han creado redes institucionales cuya función parece ser la de abrir los ojos a

un reencuentro con la naturaleza. Aunque éste movimiento no se reconoce como una religión en sí, lleva en su origen una carga de reconocimiento a personajes ejes de muchas doctrinas religiosas, entre ellos, la imagen de cristo como un iluminado o un maestro más. Los representantes de las religiones más poderosas del mundo están inmersos en sus plegarias:

Que Cristo Retorne a la Tierra - Cristiana

Que El Bhodhishatava Retorne a la Tierra - Budista

Que El Iman Majdi Retorne a la Tierra - Islámica

Que El Mesías Retorne a la Tierra - Israelita

Que Maitreya Retorne a la Tierra - Tibetana

Los valores centrales del New Age radican en encontrar la salvación por medio del conocimiento y no por la fe o la conducta y el único dios del que parten es denominado: **energía**; también el obtener la autodivinación del hombre y finalmente el tener valores que los acrediten dentro de un grupo, como: tener un intelecto fuerte, un sentido de cooperación para con sus semejantes, no tener un credo, no ser orgullosos o ambiciosos son parte de los requisitos para entrar al movimiento. El New Age ofrece a través de sus contenidos religiosos y gnósticos una espiritualidad ,” tiene un fuerte carácter economicista y, a la vez, mecanicista, anulando o desconociendo el don de gratuidad de Dios” (). Fulanito revisa describe una limite muy cercano con el ocultismo en donde el no poder ser como Dios se convierte en un odio metafísico contra Dios, por lo que dentro del movimiento hay quienes logran tendencias denominadas satanistas, mismo que no es tomado como mal, sino como aquél espíritu capaz de rebelarse a su Dios. Para los seguidores del New Age la paz será lograda cuando las fronteras desaparezcan al igual que las religiones y el hombre se base en su control mental y el autoconocimiento.

Todo esto marcó para los danzantes una década fructífera en obligaciones por cumplir y adeptos que se integraban con mayor ahínco a los grupos. Sobre todo por el lado de los danzantes que por voluntad y sin tener obligaciones heredadas o

antecedentes de familiares inmiscuidos en la práctica se involucraban, sobre todo a las danzas aztecas, que practican rituales inspirados en las fuerzas y cambios de la naturaleza, ritos que según el propio danzante fueron desarrollados por los antepasados, para lograr un equilibrio con el cuerpo y el cosmos. Esa inclinación por los sucesos naturales y el reencuentro con lo que pudo ser un pasado puede llegar a ser el punto clave del equilibrio para algunos de los que se encuentra inmerso en la danza. Los grupos de danza prehispánica que no se han desarrollado en las academias artísticas siguen visitando los lugares que según los vestigios eran centros ceremoniales en la época precolonial, mismos que en gran cantidad son ahora lugares a veces masivos del culto católico, religión a la que el danzante pertenece, no viendo contradicción entre lo que cree y lo que hace.

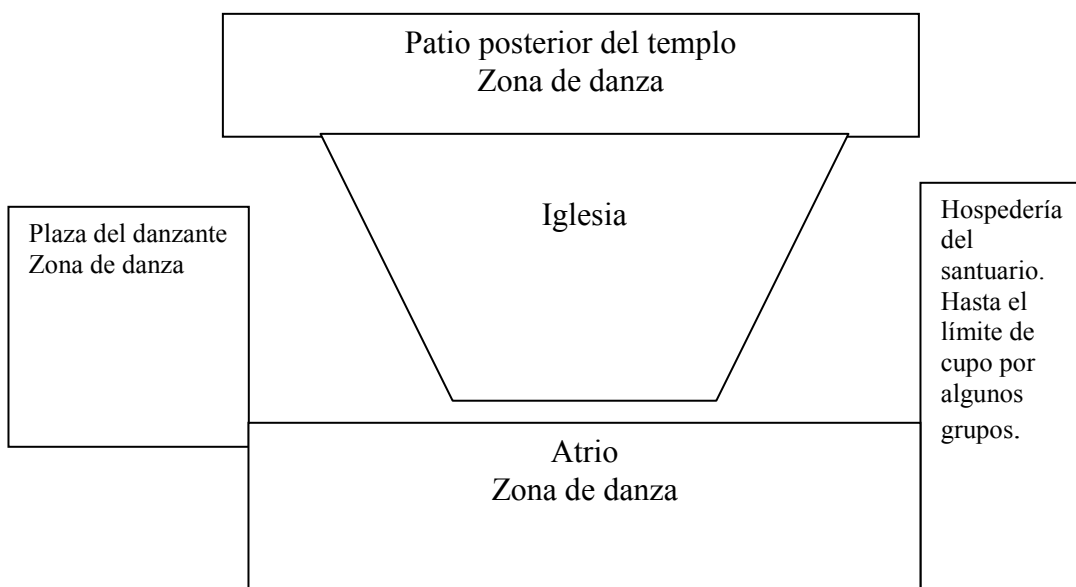
2.4 El mundo actual

Hoy en día Chalma es uno de los “cuatro vientos” más visitados por peregrinos de toda la republica, después de la Villa de Guadalupe, su difícil acceso para los habitantes de las ciudades y la falta de transportes de principio del siglo pasado hicieron que los peregrinos continuaran sus caminatas de días enteros para llegar al santuario que hoy conocemos como santuario del señor de Chalma. Chalma es un lugar de vegetación pronunciada cuyos senderos fueron tupiéndose de habitantes y comerciantes que viven de la comercialización de dulces, objetos, recuerdos, comida, hospederías, envases plásticos para obtener agua del río y de la “tierrita santa” que dicen obtener de la cueva de la aparición para ser ingerida por el feligrés. El esfuerzo físico de llegar hasta el Ahuhuete (lugar de descanso para los peregrinos que están exhaustos justo un kilómetro antes de llegar al santuario) es visto en la actualidad como parte de “los requisitos” para ir a Chalma y sobre todo con la concepción del sacrificio (revisar capítulo uno desde la concepción de Geertz , Leach y Devignaud) . es aquí en el ahuhuete donde se desarrolla aquél dicho popular de “ Ni yendo a bailar a Chalma” , principal

diferencia del trabajo aquí expuesto, pues el baile se desarrolla al lado de una pequeña capilla donde hay un violinista que a cambio de un veinte toca una pieza para que el feligrés baile como mejor le venga o como se le ocurra de acuerdo al son. Cuando los peregrinos son muchos se les mandan a poner tablas para que puedan bailar a sus anchas. Después de este baile se baja al río donde esta tan afamado árbol y se sacia la sed (aunque ha decir verdad por la cantidad de personas dentro del río esto último no se da mucho, pero sí para llevarla en calidad de agua bendita a los hogares). También hay venta de trajes de baño y salvavidas para quienes ven en su práctica religiosa también “sus merecidas vacaciones”. Enmarcadas las calles principales por puestos de comerciantes los peregrinos llegan al atrio de la iglesia, [los peregrinos que llegaron por la central camionera son recibidos estilo Hawai con guirnaldas de flores en la cabeza, sinónimo de reconocimiento por ser primerizo en aquél lugar]. Para entonces ya hay dos tubos al lado de la puerta de la iglesia esperando sean depositadas las guirnaldas una vez bendecidas [las cuales son vueltas a vender por los comerciantes]. La costumbre dicta que al llegar te has comprometido a mínimo tres visitas, una por año, para que el señor de Chalma cumpla la petición o perdone lo convenido, de lo contrario el feligrés es castigado, es entonces el Señor de Chalma un dios castigador. De hecho los accidentes ocurridos en torno al santuario son relacionados con el mal comportamiento del visitante- Yo aquí recuerdo el caso de un señor, vino con su familia y dijo: yo ahorita los alcanzo”, y se puso a tomar unos pulques y apareció ahogado. Dices, bueno qué pasa, el viene con su idea , con su fe de visitar y se paso a su vicio, desbarrancado en el Arco donde llevan el agua para los dos ejidos- habitante de Chalma.

La situación económica de Chalma, contrario a lo que podría pensarse es de precariedad, el agua que se ve brota por todos lados es un espejismo contra la realidad, los habitantes sólo tienen agua durante dos horas al día, y los miles de pesos que entran todos los días se van con los comerciantes cuya mayoría no habita en Chalma y la otra parte es manejada por la iglesia (la cual por cierto es la que mayor ganancia deja al Vaticano de las iglesias de México) en parte para conservarla del desgaste diario. La colocación de los elementos es la siguiente:

Fig. II. Zonas de danza en el santuario



2.4.1 El santuario y el atrio en torno a la danza

El santuario recibe miles de personas principalmente los fines de semana y los domingos ni se diga, se ofician misas y la gente acude a veces de rodillas y con niños en brazos, entre apretones y asfixiados van cada uno por sus razones personales. Pero en la "semana de los danzantes " como algunos la conocen que inicia según el culto católico en el día del Pentecostés las calles, las hospederías y principalmente el atrio está ocupado por los miles de danzantes que se autodenominan de danzas prehispánicas. La iglesia en un principio se negaba a éstas prácticas frente al santuario, en parte pensando en que la iglesia está construida prácticamente sobre el río y cuevas, para no obstruir el atrio se les construyó lo que se le conoce como : la plaza del danzante , lo cual al paso de los

años no sirvió de mucho pues los grupos se multiplicaron exponencialmente y hoy en día el atrio en esa semana esta completamente repleto por los danzantes, los cuales al acabar su práctica entran a la iglesia para que sus estandartes que los identifican sean bendecidos por los sacerdotes agustinos.

2.4.2 Los danzantes contemporáneos

Los ejecutores de las danzas prehispánicas están divididos prácticamente en dos tipos de danza: la danza de concheros y la danza azteca. Ambas con sus insignias de identificación en vestimentas e instrumentos. La indumentaria del danzante contemporáneo es de colores brillantes, grandes penachos y a veces hacen uso de animales para realizar sus escudos y penachos. El vestuario esta inspirado en el vestir del guerrero azteca que consiste: *penacho Timatli* (capa larga de tela y adornada con grecas y símbolos que ameritaban victorias); *maxtlatl* (taparrabo con soles de acuerdo a la categoría guerrera; *chimalli* (escudo) con diseño plumario de lunas crecientes; *macahuitl* (macana de madera; *Cactli* (huaraches de suela con talonera alta y correas; pechera (que simula el pecho de un ave); muñequeras (insignias de metal que denotan mando).cascabeles o huesos de fraile; por parte de los concheros la indumentaria es: mascada anudad al cuello, capa de terciopelo con forro adornos y flecos; camisa de popelina y manga larga con puños, enagüilla de terciopelo adornada con lentejuela, calzado de huaraches toscos. Esto según Rafael Zamarripa (2001;297) porque en la realidad actual no se ve todo esto tal cual, los danzantes han sustituido partes de la indumentaria por ropa de civil y los nombre en náhuatl son en mayor parte desconocidos por sus usuarios.

Para comparar un poco las diferencias de los grupos danzantes esta el siguiente cuadro:

Cuadro 1. Basado en la sección de obras de historia de Jesús Jáuregui y Carlo Bonfigliani 1996.

Principales diferencias entre danzantes asistentes al santuario del señor de Chalma

Concepto	Concheros	Aztecas
Indumentaria	Colores oscuros Vestuario largo a los tobillos Penacho con plumas de avestruz El vestuario femenino es parecido al de los hombres	Colores claros Vestuario corto Penacho con plumas de faisán Hombres y mujeres manejan diferentes vestuarios
Danza	Solemne Danza pausada	Jubilosa Danza rápida
Música	Instrumentos de cuerda hechas con conchas de armadillo o madera, huesos de fraile y sonajas	Huéhuetls o tambores que dan un ritmo acelerado, sonajas. A veces al cantar si usan conchas

2.4.3 La forma del rito

Es pertinente mostrar un poco la forma en la que se da el rito durante la semana de Pentecostés pues es necesaria para la comprensión de un contexto de los resultados del capítulo tres y que no parezcan balazos desfasados de ningún lugar. Lo aquí expuesto no tiene como objetivo explicar por completo el rito desde el aparato conceptual porque ese se enlazará directamente con los resultados y las interpretaciones que tendrán como fin contestar la pregunta general de la investigación, es decir, los usos y los significados de estos actores ejecutantes de las danzas en ese lugar y en ese tiempo. Chalma están en la realización de un rito regido en el movimiento del cosmos entorno al tiempo y ciclos de vida también

nombrados: ritos de intensificación porque se congregan a las colectividades humanas (Jáuregui; 1996; 19), este rito se aproxima a la cuarta luna nueva del año y el día culminante es el octavo jueves después del jueves santo. No hay que olvidar que los conquistadores en la nueva España aprovecharon todos los elementos que coincidían con el culto católico y fueron acomodados de tal manera que existiera una sustitución de deidades y costumbre.

2.4.4.1 La llegada

El domingo de en que la iglesia católica celebra la semana de Pentecostés por la celebración de la venida de de lo que ellos llaman el Espíritu Santo (de lo que algunos autores como Leach interpretan como áquel que embaraza a las mujeres que tiene que ver con los hombres que se denominan hijos de dios), y que se encuentra íntimamente ligada con lo que se conoce como la pascua y más en específico con el día de resurrección, se hace celebrar como un recordatorio de que el Espíritu santo del resucitado esta presente todo el año. En realidad los danzantes que acudían al santuario lo hacían principalmente cerca de los equinoccios de cada estación, en este caso el equinoccio más cercano podría ser el del verano, que como se vio anteriormente se vinculaba a Huitzilopochtli junto con el color azul y el sur, dirección en la que se ubica Chalma. Los danzantes llegan generalmente en grupos ya sea en transportes propios de alguno de los integrantes (usualmente el capitán) o en autobuses rentados, los menos llegan caminando desde su lugar de residencia.

Para que este rito se lleve a cabo de manera para ellos óptima existen otros grupos de “no danzantes” que suelen llegar por separado y que bajan los maderos (cruces de cerca de tres o cuatro metros de alto que se ubican en los cerros que rodean al santuario y que se encuentran vestidas con mantos y adornadas con flores) antes de la llegada de los danzantes. Son como dos actividades para un mismo fin. Los grupos de danza suelen venir de la ciudad de México, principalmente de aquellos pueblos que fueron absorbidos de la ciudad

como: Itztapalapa, Chalco, Tláhuac, Los Remedios, Santa fe, también en representación de colonias o barrios específicos y de lugares más apartados como: Puebla, Veracruz, Michoacán, Guanajuato, San Juan de los Lagos, Tlaxcala, Hidalgo, Nayarit, Sonora entre otros.

Cada grupo de danza que llega en el domingo de Pentecostés se prepara para instalarse en las hospederías (las que están ubicadas donde Bartolomé una vez las mandó a edificar son las primeras en ser ocupadas) ; las hospederías son cuartos muchas veces contruidos dentro de los propios hogares que rentan a los danzantes y peregrinos. Los danzantes llegan generalmente ese día sin indumentaria, algunos realizan una danza de presentación otros se organizan. Cada grupo se presenta en el atrio danzando y entrando al santuario para ser bendecidos por un sacerdote agustino casi siempre disponible. Tanto ellos como sus objetos son bendecidos. Este acto es repetido todos los días más o menos a la misma hora para cada grupo.

Todos son despertados por la madrugada para dar las mañanitas a la Virgen (nótese que no es al señor de Chalma directamente) claro que cada grupo puede tener su propia organización y agenda no acorde con otros, eso depende principalmente de los capitanes. Hay grupos que se quedan a la primera misa en la que los sacerdotes hablan de la semana de Pentecostés y reiteran la idolatría que ahí se llevaba a cabo y que los agustinos terminaron. De inmediato los danzantes se preparan para danzar cerca de cuatro horas seguidas, algunos toman descansos, pero la danza no se para por completo. Los danzantes parten a sus hospederías a desayunar, de acuerdo a la organización de cada grupo se realiza la comida, algunos hacen grupos encargados de realizarla por día, otros son recibidos por personas que se comprometen a brindarles alojamiento y comida también como parte de un sacrificio económico (revisar capítulo 1) y en algunos casos uno de los danzantes con alto rango se encarga de todo.

Después de un descanso o de ir a visitar oratorios que la gente coloca en sus casas el grupo vuelve a prepararse para otras cuatro horas de danza. Los horarios

no son los mismos porque durante todo el día se escuchan las danzas, esos es debido a el número tan grande de danzantes que no alcanzan lugar en el atrio y que se instalan en la plaza del danzante o detrás del templo para danzar y en busca de una hora despejada realizan la danza.

2.4.3 La conformación jerárquica y forma de danza

Al salir de las hospederías o centros de reunión los danzantes caminan en fila hacia el atrio, antes de eso ya se han puesto de acuerdo sobre quién tendrá los mandos o palabras en el grupo. Las jerarquías de un grupo van de acuerdo a la organización, existen grupos cuyos puestos son casi inamovibles y hay otros que otorgan flexibilidad para que “ no haya discordias” - Miguel Águila, capitán de danza-. Los cargos se reciben por herencia, del padre al hijo, bajo el lema de Unión Conformidad y Conquista “ un lema perverso si se toma como no rebeldía y continuismo que impuso la conquista española” (Cruz Rodríguez 2004; 95) en caso de no haberla se designa por el *capitán* cuyo cargo no desaparece hasta el día en que muera o así lo decida, en dado caso elige un sustituto generalmente anciano, pues ellos son la raíz. *El soldado* es el macehual, un hombre sencillo que carece de poder y cuyas virtudes son la austeridad y el ascetismo; el *Alférez* es el que porta el estandarte y con el marca la identidad del grupo, es el bien máspreciado del grupo , quien lo porta sabrá el peso del compromiso; los sargentos cuidan el orden dentro y fuera de la danza y organizan materialmente el consumo de agua y alimentos que otorgarán durante la danza; los *Sargentos* de mesa ¹² se encargan del oratorio que cada grupo tiene o venera. Los que tienen “la palabra”[los que tiene el poder a través de la oralidad de las órdenes] son los sargentos; el regidor otorga los cantos y tocan la mandolina en caso de ser conchero, digamos que también tiene la palabra para la música; *el General* es el jefe de todos y tiene a sus órdenes a varios capitanes y a sus grupos [los grupos de danza que vemos

¹² La mesa es un oratorio que todo grupo debe de tener junto con el estandarte un capitán y sus fiestas patronales. El cargo que tienen es como de milicia

están a veces conformados por varios, incluso hasta por grupos de aztecas con concheros lo cual les exige una comunión de danzas que no todos aceptan de la mejor manera], la cabecera izquierda que representa a una serpiente y la fuerza femenina; la cabecera derecha que representa la otra serpiente y sobre el que recae la primer palabra, lo masculino y la responsabilidad de que el rito sea óptimo. Ambas representan la fuerza del universo. Estas dos serpientes representan el ciclo de la naturaleza, a los cuatro vientos, la serpiente masculina al Valle de México y todas las fiestas dedicadas a los cristos y la serpiente femenina a las fiestas dedicadas a las Vírgenes ¹³(Rodríguez, Cruz2004;) la *Malinche* es una mujer que suele ser también Sahumadora, por último esta el *Sahumador* cuya función es brindar un don sobrenatural a los objetos del ritual, es una jerarquía simbólica porque no habla y la *Campana* que generalmente porta una mujer y su función es hacerla sonar. Cuando cada uno de ellos acepta el cargo lo aceptan diciendo: “Él es Dios” y lo repiten en coro.

Cuadro 2. Conformación jerárquica

CARGO	FUNCIÓN
GENERAL	ENCARGADO DE COMANDAR VARIOS GRUPOS DE DIFERENTES REGIONES PARA UNA FESTIVIDAD, PRINCIPALMENTE EN LAS “DE LOS CUANTRO PUNTOS”
CAPITÁN	CABEZA Y LÍDER DE UNA CORPOTACIÓN DE DANZANTES, ENCARGADO DE DAR A TRAVÉS DE SU “PALABRA “U ÓRDEN PARA LA REALIZACIÓN DEL RITO.
ALFÉRÉZ	ENCARGADO DE CUIDAR Y PROTEGER ELE STANDARTE QUE LE DA IDENTIDAD FRENTE A LOS DEMÁS AL GRUPO.
SARGENTOS	PUEDE SER VARIOS, ELLOS COORDINAN Y MANTIENEN EL ORDÉN Y LA DIRECCIÓN DE LAS DANZAS

¹³ Estas fiestas son regidas por la luna (todas se aproximan a las lunas llenas o nuevas, por lo tanto algunas varían de fechas) la de Chalma es en el octavo jueves a partir del jueves santo, es decir la quinta luna nueva del año. Todo esto debido a que según algunos danzantes la luna establece los parámetros de fertilidad cuya semilla es otorgada por el sol.

MALINCHE	USA EL SAHUMADOR, CON EL QUE CON INCIENSO BENDICE AL GRUPO CON UNA CRUZ EN EL AIRE, HACIA LOS CUATRO PUNTOS CARDINALES.
CAMPANA	LA HACE SONAR CUANDO EL GRUPO EMITE UNA FRASE :”ÉL ES DIOS”

Después de otorgar la palabra los danzantes se forman en dos filas en la que sitúan a la Malinche con un incensario y al alférez con el estandarte, a la cabeza va al capitán y las palabras, a veces cantas o tocan en este proceso, al llegar al atrio saludan a los cuatro vientos, con el paso dibujan una rueda, la malinche se va hacia el centro y el sahumador es entregado a veces al capitán quien sahuma cinco veces cada punto en forma de cruz, el sahumero se va al centro y permanece con la malinche, es entonces cuando comienza la danza al Sol, la danza tiene una larga duración en parte porque cada danzante tiene derecho a pasar al centro hasta llegar a un clímax que termina con una baja intensidad de pasos para que pase el siguiente. Los pasos son de punta y talón con pasos volados y cruzados ¹⁴(Jáuregui 1996 ; 212) los cambios se señalan con el grito de él es dios. Después de varias horas acuden al templo y regresan a su lugar de descanso no sin antes agradecer en sus respectivas oratorios, hacen una cruz con sus instrumentos y gritan : él es dios. Entonces se disponen a comer.

Entre danzantes se hacen llamar compadritos, posiblemente por la vinculan tan grande que hay entre compadre e ahijados de danza como resultados de sus modos de herencia. Mientras esto se repite hasta la noche del miércoles los encargados de arreglar los maderos que representan no solo promesas y peticiones de quienes los realizan sino como representaciones de sus localidades o Estados. Cada cruz tiene a sus danzantes los cuales danzan en torno a una, no

¹⁴ Algunos pasos fueron tomados de la danza de los matanchines y rayados (...) es común que los grupos intercambien elementos dancísticos (...)

todos los danzantes tienen una cruz por lo que esto no es general. La cruz más venerada es la de la iluminación, seguramente por la leyenda de la batalla de Santiago que hay detrás de ella ¹⁵, éstas cruces se encuentran en el atrio y en la plaza del danzante sosteniendo cientos de veladoras que peregrinos dejan a su llegada de danza se retiran y otros quedan para danzar durante toda la noche, esto es conocido como: la noche de velación. Desde los cerros se avientan cuetes y la iglesia cierra estrepitosamente sus puertas a las siete de la noche. Ningún sacerdote está presente en ésta actividad, sólo antes de cerrar pasan a bendecir los maderos que al día siguiente danzantes y encargados de maderos subirán a sus lugares de donde cada año dejan su cruz.

Ya en la noche del miércoles una vez que los maderos están listos los danzantes se reúnen en el atrio al anochecer, todas las velas colocadas alrededor de los maderos son encendidas y los “lutos” [lienzos de tela negra que llevan los nombres de los capitanes de danza fallecidos] yacen alrededor. Ya para el jueves los maderos son cargados, lo lodoso del cerro hace más difícil esta tarea, para entonces muchos danzantes ya se han ido a sus lugares de origen, otros más suben con indumentaria para cerrar el ciclo del rito, muchos otros sólo suben con conchas para entonar cánticos católicos. La cruz es levanta después de haber realizado un rosario y miles de cuetes son arrojados en dirección a la iglesia. Usualmente la gente que habita en Chalma acude a la cruz de la iluminación, pues no hay una que represente a Chalma como tal, tampoco existe un grupo de danzantes que sea originario del lugar.

¹⁵ Los datos históricos revelan que la batalla realmente existió, pero como toda leyenda lo ocurrido no es comprobable, sobre todo si observamos que en las batallas de los indígenas cuando estaban por ser vencidos había una fuerza superior que los hacía rendirse. Cuenta la leyenda que se apareció una cruz en el cielo en 1531 durante una batalla en Querétaro al ver el milagro los chichimecas se arrodillaron y dijeron; él es dios!. Suponen que de ahí vienen las danzas. En realidad la batalla se dio hasta 1578 durante un eclipse solar, se vieron las estrellas y con ella la vía Láctea que los españoles llaman “camino a Santiago” al ocurrir el eclipse se formó un aro muy delgado de luz haciendo con los destellos una forma de diamante o cruz. (Cruz; 2004; 99)

Los grupos de danza prehispánica han tenido quiebres en el desarrollo de sus prácticas, algunos de los más significativos son: la ruptura con la llegada de los españoles ya que con ello se perdió gran parte del acervo pictográfico y escrito de las danzas la instauración de grupos organizados bajo la insignia de un estandarte ; la prohibición de sus danzas en los atrios de los templos; la exaltación de mexicanidad como rescate a la cultura indígena con el fin de estudiarla, a los concheros bajo su modalidad religiosa y los aztecas por su nivel histórico y astronómico. “la nostalgia por el pasado hizo surgir a los danzantes aztecas” (Santiago Tellez,2005; 43) de los años cuarenta; la celebración de los 500 años de la llegada de los españoles; el movimiento Zapatista del 1993 , el año internacional de las poblaciones originarias de los rublos indios; y en esa misma década el movimiento del New Age como movimiento mundial del regreso a la naturaleza.. (Cruz; 2004)

El sincretismo entre elementos prehispánicos y católicos es más que evidente, así como la creación de una danza que en el intento de mantenerse en pie se ha modificado y se seguirá haciendo mientras siga siendo efectuada por seres humanos, esto parece claro hasta para los mismos danzantes. Y de los mismos danzantes se aborda este análisis que tiene como punto focal los usos y significaciones que tiene la danza que suelen ejecutar no a un nivel semiótico sino personal de la misma subjetividad del actor, para ello me he basado en la metodología cualitativa para extraer de estos personajes lo antes expuesto. Es a través del instrumento y la participación con los actores como se desarrollará el análisis tomando al espacio, el tiempo y las relaciones jerárquicas y no jerárquicas de diversas ramas que entre ellos de realizan para investigar sus usos y los motivos junto con creencias, sentimientos, pensamientos, creencias, para investigar lo que de la práctica ritual les significa.

El rito tiene como característica un espacio y forma más o menos concreta sin finalidades de lucro, al contrario, se ofrece algo, por lo que danzantes que ejecutan sus danzas es los espacios públicos y privados de Chalma están en la

realización de un rito regido en el movimiento del cosmos entorno al tiempo y ciclos de vida también nombrados: ritos de intensificación porque se congregan a las colectividades humanas (Jáuregui; 1996; 19), este rito se aproxima a la cuarta luna nueva del año y el día culminante es el octavo jueves después del jueves santo. No hay que olvidar que los conquistadores en la nueva España aprovecharon todos los elementos que coincidían con el culto católico y fueron acomodados de tal manera que existiera una sustitución de deidades y costumbre. Históricamente Chalma es uno de los lugares de adoración de los antepasados a un dios negro llamado :Oztoctéotl, actualmente Chalma tiene fama por su “Cristo negro”, en África ocurre algo parecido pues Jesús es para ellos una deidad para el hombre blanco, en revancha han creado a un cristo negro que se encargue de protegerlos (Turner, 1998, 193). De entre todos los ritos que Turner clasifica podemos identificar el presente con ritos cíclicos y de herencia lineal. Cabe mencionar que el rito tiene como característica un espacio y forma más o menos concreta sin finalidades de lucro, al contrario, se ofrece lago, por lo que danzantes que ejecutan sus danzas es los espacios públicos y privados de Chalma están en la realización de un rito regido en el movimiento del cosmos entorno al tiempo y ciclos de vida también nombrados: ritos de intensificación porque se congregan a las colectividades humanas (Jáuregui; 1996; 19), este rito se aproxima a la cuarta luna nueva del año y el día culminante es el octavo jueves después del jueves santo.

Para dar agilidad a la comprensión espacio temporal se ha incluido un cuadro inspirado en la explicación del proceso ritual de Jáuregui ()P...203. Cabe mencionar que en el proceso ritual del danzante están involucrados los llamados *socios*, que son los encargados de bajar las cruces o maderos de los cerros antes de que los danzantes lleguen a Chalma, éstos están presentes la mayor parte del tiempo en el atrio y la plaza del danzante, lugares en los que se dedican a la restauración de las cruces, al llegar a la parte final del proceso esos mismos

socios son los encargados de subir los maderos para colocarlos en su lugar ya establecido por ellos mismos acompañados por los danzantes.

En el itinerario que a continuación se presenta es un proceso general que todos los grupos llevan, sin embargo las horas y algunos espacios varían de acuerdo a la costumbre de cada grupo. Los tiempos también pueden cambiar por la cantidad de actores que se presentan a la festividad de la Asunción de las Cruces o Pentecostés, incluso con grupos que se presentan sólo por un día sin importar que provengan de Sinaloa o Distrito Federal. El siguiente cuadro da pie al comienzo de una de las técnicas de triangulación de la investigación, es decir, la observación participante, misma que se encargara de dar un panorama general del desarrollo de la práctica para después involucrarse con la parte medular del estudio: la palabras del danzante, a las que corresponden técnicas de entrevistas temáticas e Historia de vida.

Cuadro III. Proceso Ritual del 28 de mayo del 2006 al 01 de junio del 2006

Actividad	Espacio	Día y Hora
1. Llegada de la mayoría de los danzantes a Chalma. Instalación y presentación con la ceremonia de repartición de "palabras" u ordenes para los integrantes.	Hospedería, casa del mayordomo (a veces el mismo capitán) o encargado.	Domingo 28 de mayo 2006, día de Pentecostés. Durante todo el día llegan camiones que transportan a los danzantes.
2. Salida de la hospedería o casa en formación de parejas con dirección al atrio.	Calles de Chalma	Lunes 29 de mayo ,2006. 5:40 AM. martes 30, miércoles 31, jueves 1, misma hora.
3. Mañanitas a la virgen de Guadalupe y al Señor de Chalma	Atrio de la iglesia	Lunes, martes, miércoles y jueves de la misma semana.
4. Misa de los sacerdotes Agustinos ofrecida a los danzantes y al pueblo.	Interior del templo	Lunes, martes, miércoles y jueves de la misma semana. 7:00 AM- 8:00 AM aprox.
5. Ejecución de la danza y clímax de la práctica.	Atrio del templo, plaza del danzante, parte posterior de la iglesia.	Lunes, martes, miércoles, jueves. De 8:00 ama 12:00Pm, aprox
6. Canto de despedida y formación en parejas para retirarse.	Desde donde se haya danzado	Lunes, martes, miércoles, jueves 12:00PM- 14:00 hrs aprox.
7. Llegada al oratorio agradeciendo con cánticos el permiso para poder danzar otro año más.	Hospederías, casas u oratorios a los que los grupos acostumbres agradecer.	13:00 hrs.- 16:00hrs. Lunes, martes y miércoles.
8. Comida colectiva y agradecimientos de soldados a capitán y de capitán a soldados	Hospederías y casas	Lunes, martes, miércoles. 14:00 hrs. - 16:00 hrs.
9. Formación de danzantes para acudir nuevamente a danzar. Llegada al atrio	Atrio, plaza del danzante, parte posterior del templo	Lunes, martes, miércoles. 16:00 hrs.- 19:00hrs aprox.
10. Formación y despedida. Retiro del lugar para dar gracias y cenar.	Formación: en el atrio, agradecimientos en hospederías, casas u oratorios.	Lunes, martes, miércoles. 19:00 hrs.- 22:00hrs.
11. Velación de maderos	Atrio, plaza del danzante, oratorios donde se encuentre un madero.	Miércoles 31. 20:00 hrs – 6:00 AM
12. Asunción de la cruz	Del atrio al cerro	Jueves 01 de junio. 12:00 PM
13. Rosario, cánticos y danzas	Cerros de Chalma	Jueves 13:00 hrs – 16:00hrs
14. Culminación con cohetes	Cerros de Chalma	Jueves 16:00hrs

CAPITULO 3
HACIA LA COMPRENSIÓN DE LA FORMA

3. Hacia el punto objetivo.

Tomando en cuenta que la cultura es parte de un patrón de significados que se encuentran en las formas simbólicas y en las que están inmersas las acciones, los objetos, las prácticas y que además se nutre de una interpretación que busca significados y da un movimiento articulado a la sociedad (Geertz, 1997) entonces se puede ver la dimensión que un solo proceso simbólico lleva consigo y lo importante que es todos y cada uno de los movimientos de los que somos parte directa o indirectamente. En la cultura existen elementos adquiridos por los actores, elementos que no solo se tornan a nivel corporal, también los objetos y las ideas que éstos tienen son parte de ella, cada ser humano es capaz de simbolizar y con ello ritualizar.

Las construcciones sociales de la realidad son tan amplias como la cultura misma, pero uno de los muchos elementos que intervienen en su construcción es la totalidad como objeto necesario del programa humano, como son las religiones, las sectas y todo aquello que une al hombre con el cosmos y que éste proyecto de investigación tocará de alguna manera en alguno de sus vértices, así como la cultura como “esa configuración de las relaciones entre lo humano y lo no humano, acción y sentido.”

La palabra análisis se encuentra dentro de los verbos más cercanos a la evaluación, esto quiere decir que durante este proceso se ha pasado del conocimiento a la comprensión, de la comprensión a la aplicación y finalmente al análisis. Los humanos tenemos un sinnúmero de expresiones, ideas, prácticas que con el tiempo se han transformado en formas de vida, tradiciones, rituales, ideologías, que llevan siempre un origen, aunque no siempre se este consciente de ello. Este problema de investigación tiene como núcleo una de las prácticas que han acompañado al hombre desde tiempos remotos: *la danza* y con ello toda la subjetividad simbólica que tiene para cada individuo. La danza prehispánica es una de entre muchas expresiones que llevan como base una acción ritual, entendiendo que los rituales poseen características que lo hacen ser, como una

fecha más o menos específica casi siempre regida por el cosmos (movimientos solares y lunares), un lugar que reúna condiciones contextuales y sobre todo un punto focal razón o ente al que se dirija dicha práctica. Chalma tiene danzantes todo el año, pero de los denominados “concheros” y “aztecas” (algunos otros los nombran mexicas) sólo durante la semana que la iglesia católica llama Pentecostés.

3.2 Del actor a su danza y de la danza a su actor. El método

Cuando se escucha la palabra danzante posiblemente se tengan ideas preconcebidas de manera empírica visual o vivencial de alguno. Lo cierto es que no se tiene un parámetro general con lo que podamos identificarlos por la calle en su vida cotidiana, usualmente no utilizan objetos, pintura en la piel, ni medallones con los que desde lejos podemos decir: ¡mira ahí va un danzante conchero de la zona de Toluca!, pero cuando hay celebraciones, en su mayoría católicas, entonces es posible verlos en los atrios, en las plazas, en las calles. La manera en que suelen verse es en grupo con indumentaria vistosa, plumas, tatuajes lavables o permanentes y objetos de uso ritual. Es precisamente uno de estos rituales al que el proceso de análisis se dirige caracterizando estructuras y significados de los danzantes abordados. “Los rituales ponen en manifiesto los valores en su nivel más profundo, en el ritual los hombres expresan lo que más les conmueve...la forma de expresión es convencional y obligatoria” (Wilson, 1954 , 18). Tomando en cuenta lo anterior tenemos que el entorno y contexto social e histórico en el que las personas se desarrollan pueden formar parte estructural de las formas simbólicas que se puedan mantener, desarrollar y modificar.

Usualmente les conocemos como danzantes de danza prehispánica, principalmente por la indumentaria y objetos que utilizan. Al ser un poco más observadores podemos ver que entre grupo y grupo hay diferencias en cuanto actividades, usos y formas de danza (revisar contexto). Los danzantes viven y se expresan de diversas maneras, pero a quién quieren dirigirse, qué es para ellos

todo este campo de movimiento y música, qué los motiva a desarrollarla, qué significa, no precisamente a nivel coreográfico, más bien a nivel personal.

La danza exige tiempo, espacio, constancia, práctica, respeto, recursos y sobre todo un sustento espiritual y subjetivo que sus integrantes se encargan de desenvolver y heredar. La danza es movimiento, expresa y su principal instrumento es el cuerpo, ella implica (aunque no necesariamente) música y en ocasiones, canto. Recordando la pregunta eje de esta investigación tenemos que el método que se involucre en la misma tendrá que responderla así como sus técnicas, un método que abarque al individuo y a la práctica desde el lugar de significación que el ejecutante tenga, es decir, un método que sea capaz de dejar que el individuo explique su propio mundo. Cualquier metodología utilizada en una investigación ofrece una percepción de la realidad, es este caso, la metodología cualitativa otorga a l investigador una forma de estudiar un proceso completo, en la que se entiende que el humano es diferente en escena y no puede ser clasificado. En lo cualitativo no existe una realidad “única”, por lo que al desempeñar la realización y ordenamiento de datos se tiene que ir diseñando, estudiando y desarrollando (según el ritmo del investigador) el trabajo en el mismo espacio natural.

La significación, ese proceso de simbolización en la que los sujetos dan un sentido a la realidad es posible observar desde la perspectiva de un estudio que reconozca a la cultura como una dimensión donde los actores se apropian, producen y transforman distintos significados sociales, es decir, la metodología adecuada , entendiendo como metodología como el “proceso de transformación de la realidad en datos aprehensibles y cognoscibles que buscan volver inteligible un objeto de estudio” es decir, , un conjunto de procedimientos teóricos prácticos que nos ayudan a darle una dirección a la investigación(Mejía; 2003 ; 21).

Jesús Galindo, menciona a la metodología como una reflexión sobre el camino, como algo que se es capaz de narrar, como en una carta, en donde la experiencia (la cual lleva un marco de exploración previa) tiene en sí un camino llamado método. La exploración fue necesaria para tener idea no sólo de ola metodología a

utilizar sino de las técnicas que serán pertinentes en la realización del estudio. Es así como a través de la experiencia y en la búsqueda de un equilibrio se llega al crecimiento de una investigación (1999: 19-25).

Para tener una idea más nítida del camino a tomar es necesario establecer una descripción de su posible uso hasta lograr entender lo que sucede en campo e involucrarse hermenéutica mente con el danzante. Al hablar sobre la investigación de una práctica cultural creada, modificada, simbolizada desde que el hombre fue capaz de otorgar un significado a la materia prima inseparable de su ser, su propio cuerpo, el lienzo en el que se es capaz de dibujar con tinta invisible una serie de expresiones que llevan una carga subjetiva y personal, se habla entonces de algo ya muy complejo, tan complejo como el hombre mismo. Hablamos de cualidades que se tienen y cualidades que se otorgan, por eso el método se involucra con la vida social que ha dado un lugar a la cultura, diría Galindo.

La investigación cualitativa tiene sus propios enfoques y perspectivas, por ejemplo: la etnografía, fenomenología, heurística, etnometodología, interaccionismo simbólico, psicología ecológica, teoría de sistemas, teoría del caos, hermenéutica, perspectivas con orientaciones (marxistas, feministas etc) diversas. Aquí únicamente me enfocare al análisis cualitativo para analizar la pregunta de investigación antes expuesta. El método cualitativo abarca el estudio de actores danzantes, lo que consumen, lo que producen, sus prácticas, y las transformaciones de ella entre otras vertientes como los elementos primarios que los acompañan, por ello, tomando a la danza como una práctica, resultado de un contexto y una trayectoria cultural, así como el espacio, ese lugar desde donde se produce el sentido de la interacción social: *la mediación*. (Inestrosa ,Sergio; 1994),pues identificando las distintas mediaciones por la que atraviesa dicho campo de estudio se obtendrá un resultado más integral de las partes que lo componen.

La pregunta que aquí compete no puede resolverse de manera empírica, pues “conciérne, entre otras cosas, a la naturaleza y la significación de la investigación empírica...es necesario tener argumentos (Pimentel; 2002; 47). Ya enfocada la metodología a emplear y su pertinencia tenemos las estrategias, la observación, como primer paso acompañada de la intervención (Mejía; 2003 ; 26) que permite acercarse y empatar o comparar la interpretación personal con la que el actor esta viviendo.

3.4 Del método a la estrategia y de la estrategia al actor

Los datos que se obtienen de las estrategias o técnicas que se emplean finalmente están directamente basados en los significados que los sujetos danzantes le dan a la práctica. Las técnicas se han previsto como lo menciona Luengo desde la construcción del problema, pues no hay una manera única de ir construyendo una investigación, digamos que una cosa va llevando a la siguiente.

El primer paso pertinente a la resolución de la pregunta matriz (la significación como categoría clave) es *la observación participante* en la que por medio de la percepción visual, anotaciones, grabaciones y acercamiento al objeto a través de entrevistas, sondeos, cuestionarios etc, “ las reglas, los motivos...son los medios principales por lo que los miembros...construyen su vida social” (2002; 77). La naturaleza del significado nos dice lo poco o nada predecible que son los sujetos. Elementos como; la significación, la palabra, la comprensión, la experiencia, la virtud, y el proceso son parte que acompaña al resultado de las técnicas cualitativas.

Mejía, en su capítulo de la pasión metodológica (2003; 29) propone cinco lugares metodológicos posibles de observación los cuales adaptare con los elementos de la investigación: 1) Actores danzantes (identidades e interacción); 2) Ámbitos intergrupales (las alianzas y oposiciones) e intragrupales (lo que sucede dentro de su núcleo); 3) escenarios de acción (Chalma, atrio, plaza del danzante,

oratorio, iglesia); 4) Objetos (Indumentaria, instrumentos); 5) Discursos (a través de las entrevistas y platicas con los danzantes). En la observación participante existen instrumentos que facilitan recordar el registro correcto de lo observado “el video” permite registrar con exactitud el conjunto de elementos extralinguísticos que posibilitan configurar el cuerpo así como la cámara fotográfica.

¿Quién forma qué?, ¿el sujeto a las estructuras o viceversa?, se puede decir que ambas pues los danzantes pueden actuar de acuerdo a lo que los motiva y al mismo tiempo a las estructuras de las que forman parte “reproduciendo y modificando las estructuras simultáneamente.” (Sánchez Rolando ;2002; 99) por lo tanto se puede asegurar que en la observación participante el investigador tiene cierto grado de control sobre la forma de abordar la situación, no así sobre la cuestión en sí. La observación participante tiene su objetivo en esta investigación conocer los significados y sentidos que los danzantes que acuden al santuario del señor de Chalma durante el tiempo específico dan a su práctica, por medio de la descripción y registro de datos, con esta técnica se triangulan los datos, así como el uso que hacen de él .Dentro de la observación participante se involucran técnicas que refuerzan y posicionan lo registrado, en este caso se trata de diez y ocho *entrevistas temáticas*, entendiendo por entrevistas temáticas como aquellas que tienen tópicos en común y que tienen como objetivo conocer el significado personal de sus actividades.

Otra técnica en la que recae además de las entrevistas la significación y la importancia de quien habla técnica de historia de vida, la cual tiene como centro instrumental la entrevista profunda donde es necesario realizarla con alguna persona que este involucrada directamente en la práctica, pues es una aportación al desarrollo de cualquier investigación (Pimentel ; 2002 ; 107). La entrevista que se realiza durante esta técnica es un trabajo introspectivo, se busca lo diferente y representativo del contexto de esa persona. Se trata de una técnica antropológica (Garay ; 1997; 16-18), se utiliza el habla como la que da una imagen, cada gesto,

tic, risa, llanto, es de gran importancia como “evidencia de los testimonios personales” (Aceves;1996 ; 9).

Los instrumentos cualitativos de investigación fueron elegidos de acuerdo a la pregunta inicial del problema de investigación. Para reconocer a través de la metodología los usos, costumbres y significados que tienen los danzantes para conocer a fondo la concepción que tienen en relación con la danza es necesario tener clara la pregunta de investigación, la hipótesis y sobre todo, las variables, de las cuales se obtienen los indicadores correspondientes a aplicar en las técnicas.

Tener como referente de estudio o campo problemático no sólo al humano como tal, sino a la investigación particular a alguna de sus prácticas implica que los datos obtenidos son datos “construidos” de la realidad y como tal son capaces de presentar contradicciones y pocas o nulas generalizaciones, lo que genera un cúmulo de respuestas derivadas de la reflexión no siempre objetiva de quien investiga fenómenos sociales.

Las técnicas llevadas a cabo son: Observación Participante Historia de vida, y entrevistas temáticas a diez y ocho integrantes de diferentes corporaciones que acudieron Al santuario de Chalma durante la celebración llamada Pentecostés.

La observación participante se llevo acabo a partir del domingo 28 de mayo al jueves 1 de junio ya que esa es la duración de toda la práctica completa de las diferentes corporaciones de danzantes, de esta manera fue posible describir explícitamente la realización de la práctica para más adelante darle una interpretación, fue participante porque de esta manera pude acercarme a ellos procurando no alterar el orden y la dinámica que suelen tener. Al participar di por hecho que sabrían de mi existencia cuando vieran una cámara o realizando una entrevista, por ello busque a un “portero” por decirlo así que me abriera literalmente las puertas para poder adentrarme a una de sus forma simbólica más significativas en el año, según sus propias palabras. Me encontré con danzantes

que no querían tener a un extraño cerca y otros que sin ningún problema accedieron a narrar y explicar su forma de concebir a la danza.

Actividad	Medio
Exploración del escenario	Observación. Anotaciones
Exploración de la composición social de los danzantes	Observación, cámara fotografica
Identificación de el informante principal de cada grupo de danzantes	Observación participante,
Entrevista con el informante principal ,hijo , nieto y asociado	Entrevista no estructurada con tópicos definidos, abierta
Apuntes importantes de lo observado durante la entrevista	Diario y notas
Exploración de la ruta practica que los danzantes tienen durante su estancia	Grabación y observación participante
Realización de vaciado a cedula de descripción y composición.	Vaciado de información
Revisión constante del diario para anotaciones	Diario y Notas y percepciones añadidas
Recolección de datos audiovisuales de la practica a investigar	Cámara fotográfica y videocámara

Tabla de actividades de la observación participante durante la semana de Pentecostés en Chalma.

La observación participante estuvo acompañada de apoyo técnico, dígame, cámara de video, cámara fotográfica, grabadora de mano y un diario, el cual fue escrito en horas dentro del cuarto rentado para no incomodar de más a las personas observadas .Durante la semana fueron aplicadas las entrevistas temáticas con tópicos en común, algunos actores otorgaron mayor información que no estaba en los tópicos lo cual ayudo a complementar y profundizar la explicación de esta forma simbólica, de igual manera se entrevistó a dos personas que de manera indirecta están presentes durante la práctica. Los tópicos utilizados serán desglosados mas adelante.

Al tratarse de entrevistas temáticas se procuró mantener los mismos tópicos para casi todos los entrevistados, sin embargo, no a todos se les formularon exactamente las mismas preguntas, cada quien iba desarrollando la plática hacia puntos de mayor significado para el danzante. Las preguntas que fueron un denominador común para todos los danzantes fueron:

1. Datos personales (Nombre, edad, corporación a la que pertenece, tiempo que lleva danzando, lugar de origen)
2. ¿Cómo es que inicia en la práctica, en la danza prehispánica
3. ¿Qué lo motiva a llevar a cabo esta práctica?
4. ¿Qué piensa a la hora de danzar?
5. ¿Que siente cuando esta danzando?
6. ¿Qué es para usted danzar en Chalma

7. ¿Qué es para el danzante el Pentecostés?
8. ¿Piensa en heredar esta práctica a su hijos (en caso de que los tenga o piense en ello)
9. ¿Trata de comunicar o expresar algo con el movimiento corpóreo?
10. ¿Cómo y porqué de la indumentaria?

Las entrevistas temáticas fueron separadas, ocho para danzantes de grupo azteca , ocho para danzantes de grupos concheros y dos de no danzantes (la esposa de un capitán y un habitante). Para la agilidad de la lectura de interpretación se coloco un número de identificación a cada danzante que puede consultarse en los cuadros de sistematización de las entrevistas.

3.5 Hacia la construcción del sentido. De tópicos al análisis

Los Tópicos de la sistematización de las entrevistas temáticas son los siguientes:

Motivos

Espacio (Santuario de Chalma)

Tiempo (semana del Pentecostés)

Pensamientos

Sentimientos

Expresión

Relaciones (prácticas interactivas y familiares entre danzantes)

*Indumentaria

*Otros datos importantes

*Herencia

*Los últimos tres tópicos corresponden al área de los indicadores, el resto al de los índices de la operacionalización.

Las tablas de sistematización fueros divididas en: Danzantes aztecas y danzantes concheros, cada una con su respectivo capitán. Las respuestas fueron textuales, a la derecha de cada respuesta se encuentra el respectivo balazo que condensa la respuesta. Al final se muestran todos los balazos significativos.

El vaciado nueve y diez corresponden al nativo de Chalma y la esposa de uno de los capitanes.

Para Agilizar el vaciado de datos fue necesario hacer cedulas de identificación de lo actores entrevistados que se pueden consultar en anexos. De los resultados derivados de la sistematización se realizo la interpretación de los datos, entendiendo como tal: el “proceso que intenta encontrar un significado más amplio de la información empírica analizada, mediante los otros conocimientos disponibles manejados en le planteamiento del problema y en la Teoría” (Soriano ; 1973 , 174). Ver anexo A

3.6 La vinculación del dato al encuentro de los sentidos.

Tratando de dar un primer análisis de interpretación a los datos obtenidos de la instrumentación del método. Investigaciones anteriores sobre los ejecutantes de la danza prehispánica marcan una clara diferencia entre el terreno contextual histórico y el contexto actual, viendo al primero como una mancha borrosa de difícil acceso por sus tantas varias versiones, leyendas y escasos o nulos documentos encontrados sobre las formas y modos específicas de la danza prehispánica. Tomando en cuenta que el conocimiento no se “adquiere” sino se construye (Berger. 1968) se considera que la realidad se puede estudiar desde objetos de conocimiento en relación con quien investiga creando lo que aquí compete: el proceso. México es un país que se caracteriza por sus numerosos bailes y danzas de toda la república, cada una con sus respectivos objetos, vestimentas y formas de ritualización, algunas se han convertido en una muestra a manera de espectáculo y otras siguen su trayectoria como rituales cíclicos, de jerarquías lineales, de humildad teniendo como característica las privaciones, cargas físicas a veces preferibles a las cargas morales que cada sujeto poseeé.(Turner; 1988; 203).

3.1.3 Población entrevistada.

Una vez en el campo con la observación participante fueron identificados los diversos grupos de danzantes, se identificaron diferencias de grupos y se tomaron a ocho de las dos vertientes de danzantes presentes llamados: concheros y aztecas. Cabe mencionar que existen variaciones al nombrar a éstos grupos, sin embargo estos con los que se autodenominan. Estos danzantes acuden cada año cincuenta días después de la pascua, su espacio, su forma de danza, sus motivos, pensamientos, sentimientos, jerarquías , sus tiempos, serán desglosados uno a uno más adelante. Los entrevistados fueron elegidos de diversas regiones del país y se entrevistó a dos de los capitanes, uno de cada grupo.

3.2 Resultados de la observación participante

Resultados de la observación participante desarrollada durante la semana de Pentecostés en el Santuario del señor de Chalma bajo los tópicos de *espacio* (Chalma como espacio geográfico, Atrio, santuario, oratorios y hospederías, plaza del danzante); **actores** (danzantes, su indumentaria, sus relaciones familiares y sociales); **práctica** (desarrollo de la práctica, tiempos y espacios).

3.2.1 El Espacio

Chalma, como lugar geográfico específico se ve envuelto por cientos de peregrinos, algunos de los cuales son danzantes, sólo algunos, porque la mayoría suelen llegar en camiones y transportes particulares o rentados desde varios puntos del país, algunos llegan con mantas colgadas por las ventanas anunciando su lugar de origen, buscando con ello una diferenciación y un anuncio para los otros, los de afuera. Chalma se encuentra rodeada de cerros, en los cuales hay decenas de cruces que debido a la altura, parecen ser muy pequeñas, hacia el templo está el río que arrastra prendas y basura. En este entorno físico se desarrolla el proceso de ritual por casi cinco días continuos.

“...es la más larga porque la basílica es de un día, los remedios también, la más fuerte es Chalma.” Miguel Águila, danzante conchero,

Las calles fusiformes que rodean al santuario son las calles principales que conducen siempre al atrio, calles que están enmarcadas por cientos de puestos de objetos religiosos, cristos negros, dulces, comida, “tierrita santa” la cual los comerciantes dicen bajar de la cueva de la aparición; juguetes e incluso jícaras y jabones para los peregrinos que se bañan en el río, algunos de esos peregrinos pueden ser danzantes. Las calles son de alguna manera extensiones de camino que conducen al atrio, pues en ellas se encuentran decenas de personas que

arrodilladas llegan con ayuda de familiares cumpliendo alguna manda o una auto penitencia, el sufrimiento aquí puede ser aunado al cumplimiento de una promesa a cambio de algo solicitado, principalmente enfermedades o problemas familiares, Geertz menciona que el problema del sufrimiento no radica en el cómo evitarlo, sino cómo sufrir, cómo hacer que algo doloroso sea algo que el sujeto sea capaz de soportar (1997, p 100) , algo que un dolor físico compense para otro dolor. Los danzantes, expresan su sufrimiento a través del cansancio que el movimiento continuo y gradual implica, el esfuerzo que hace por llegar y permanecer en ese lugar, esfuerzo individual y colectivo pues su presentación en el atrio es grupal.

El atrio

El atrio no sólo funciona como escenario de presentación para un grupo de danzantes, en él reposan más de una decena de cruces de madera llamadas maderos, mismos que grupos de personas que se hacen llamar socios llegan del Distrito Federal, Puebla, Querétaro, y otros Estados para bajarlas de las puntas de los cerros, llevarlas al atrio y comenzar su reparación, para que el jueves de la Asunción sea colocada en sus respectivas bases metálicas durante un año más. En 1853 la iglesia prohibió la ejecución de las danzas en el atrio, razón por la que usualmente los grupos las realizan en las plazas, en lo que respecta a Chalma, éste asunto a quedado olvidado, pues los miles de danzantes que acuden por cinco días insisten en presentarse “ante el señor” en el patio principal, [lugar en el que desde la conquista espiritual los sacerdotes adoctrinaban a los indígenas con imágenes], esa semana el atrio se encuentra completamente lleno, razón por la que los sacerdotes Agustinos mandaron a construir “la plaza del danzante”, cuando ésta parecía ser suficiente para recibirlos.

“Cada cruz tiene sus danzantes” me informa una mujer encargada de cuidar la cruz más famosa no sólo para el danzante, sino el feligrés: La Cruz de la Iluminación. Los danzantes concheros de mayor edad platican de dicha Cruz, con la cual están familiarizados sólo algunos, pues es en la batalla del Sangremal (

Capitulo 2) algunos piensan que fue a partir de ella que las danzas de concheros tuvieron su origen y no en la época prehispánica como los danzantes denominados aztecas. Cada cruz corresponde a una región o colonia y también poseen un nombre que les identifique, de ésta manera encontramos cruces como: la del niño peregrino, la de la iluminación, de los milagros, a veces bautizadas por los danzantes, a veces por los feligreses, pues no son los danzantes los únicos que suben cruces a los cerros, también puede hacerlo cualquier creyente que en cumplimiento de un manda o por petición de un favor otorga el sacrificio casi literal de su cruz, una vez cumplida la promesa el madero es puede ser adorado o abandonado,. En efecto, a cada cruz corresponde uno o varios grupos de danzantes, pero no todos los grupos tienen su cruz. Georges Duby (citado en Duvignaud,1977, p 60-64) explica que la imagen del cristo torturado en la cruz no surgió en la Europa cristiana, sino hasta después de las cruzadas, remitiendo posiblemente con ello al hijo de un dios que estuvo vivo, que sufrió y que como humano es posible identificarse, aunque en el atrio las cruces a las que los sujetos danzan no tienen imagen de cristo alguno, solo veladoras y decoraciones en pintura, tela e incluso focos. La cruz tiene un papel importante en todo el desarrollo pues también porta en sí misma una dualidad: la Cruz prehispánica, conocida como cruz ollín como símbolo de los cuatro puntos cardinales; de las eras de la creación de los numerales del calendario y los cuatro elementos vitales: tierra, fuego, agua y viento, todo esto como una unión entre el hombre y el cosmos y la sincretización con la cruz católica. En la misma forma de la danza se representa la cruz al dibujar con la coreografía de los pasos varias cruces durante toda la práctica.

A la izquierda del templo se encuentra la plaza del danzante, también con maderos, sólo que en éste lugar sí acampan y realizan sus comidas en anafres. Son los danzantes que se hospedan o acomodan alrededor del santuario los que se bañan en el río y entre salvavidas y flotadores los más jóvenes se divierten. En al atrio se convive, se come en grupo, se trabaja, se danza, se entra de rodillas con bebés en brazos, los sujetos se encuentran, y a la derecha están a su máxima

capacidad las hospederías del templo, mismas que algún día Bartolomé levantara para quienes buscaran un lugar de paz (capítulo 2).

“...”con el movimiento de la danza se va aflojando, anteriormente éste paso tendría 20 años que lo cambiaron, trataron, pero la fe del danzante dice que quiere danzar frente al señor...” Francisco Villegas ,53 años, habitante de Chalma

El templo

La institución religiosa procura no involucrarse demasiado con las actividades de los danzantes, dentro de sus espacios existen espacios específicos en los que los feligreses pueden estar sólo para escuchar misa y ser bendecidos junto con sus objetos. El hecho de que los danzantes ocupen el mayor espacio en esa semana, no implica que los peregrinos no sigan llegando, sólo que sus actividades parecen perderse ante la programación ritual del danzante. En el templo se paga por las promesas, diez pesos cuesta el plasmar en papel la petición que el feligrés desee solicitar, misma que tendrá que cumplir en Chalma, después podrá pasar al área de recuerdos y Biblias que en la tienda de la iglesia venden. Ante estas actividades el danzante que acude al templo parece no poner atención y pasa de largo para salir rápidamente a organizar a su grupo, pues casi todas sus actividades son afuera del templo. El sujeto acude a misa, aunque no todos los grupos acostumbran a realizarlo de esa manera, es en la misa dirigida al danzante que los sacerdotes agustinos manejan la temática de la celebración de la ascensión de Cristo llamada Pentecostés, y reiteran la celebración de la aparición de el crucifijo como vencedor ante el ídolo prehispánico Oztocéotl. Los danzantes con indumentaria inspirada en la época prehispánica escuchan la misa, para después salir a danzar. La religión que el danzante profesa es la católica, religión que es hecha y percibida como un mediador entre “éste y otro mundo” (Leach) donde el espacio queda “santificado”, santidad que para el creyente queda impregnada no sólo en el lugar, sino en los objetos que porta simbólicamente en su práctica. No

me atrevería a asegurar por completo que todos los danzantes son católicos, pero sí que ello no implica que el danzante muestre a veces su desacuerdo no con su creencia sino con la iglesia como institución.

“No le diga a nadie de los que entrevista, pero, aquí hay danzantes que no son católicos, más bien, creen en los antepasados, en el ídolo que está destruido allá en la iglesia, pero no le dicen a nadie porque se meterían en problemas” palabras de un profesor de secundaria en Ocuilán con un negocio en Chalma, quien comentó lo anterior al enterarse del estudio.

La relación de los danzantes con los sacerdotes parece no ser cercana, sus actividades giran entorno a la iglesia, los sacerdotes bendicen sus objetos cada vez que un grupo llega y las primeras misas son para los que asistan, aunque hay grupos que acostumbran cantar Las Mañanitas, pero no siempre al Cristo de Chalma, sino a la Virgen. Algunos capitanes pueden llegar a tener acuerdos con los párrocos para ser invitados en las fiestas patronales en otros santuarios. Los danzantes, además de presentarse con sus estandartes que les identifican, se presentan con lutos [telas de terciopelo negro y letras doradas sostenidas por bejucos o bambúes en las que se lee los nombres de capitanes fallecidos desde mediados del año anterior]. Estas presentaciones son siempre frente al templo, no frente al altar.

Las hospederías y oratorios

Las hospederías principales se encuentran al lado derecho del atrio visto de frente, éstas son apartadas por grupos de danza azteca que llegan principalmente de Tepito, Iztapalapa, San Vicente Chicoloapan y otros lugares del Distrito Federal. Los que obtienen el espacio de las hospederías tienen la facilidad de mantenerse más tiempo y con mayor espacio en el atrio, los sujetos que se hospedan en ese lugar son predominantemente miembros de las danzas denominadas aztecas. Otros grupos se encargan de alquilar cuartos que la

población renta, al igual que baños y regaderas. Usualmente los danzantes denominan quienes serán los encargados de la comida, por lo que no suelen comer en las fondas del lugar. Algunos miembros se han podido comprar terrenos en Chalma para poder hacer sus propias hospederías, principalmente los capitanes, mismas que no sólo utilizan los elementos de un grupo en específico, sino para recibir a otros capitanes con sus grupos de manera gratuita.

“...se dividió el grupo de danza, nos hicieron a un lado, nos corrieron de ahí y nos fuimos a rentar a otro lado para abajo, pero surgió lo que se nos dio: comprar un terreno... no somos de aquí y venimos a sufrir incomodidades, en todos los aspectos... busque este lugar que para mi es sagrado, santo...” Miguel águila, dueño de una hospedería gratuita, oratorio para los danzantes y capitán de danza de concheros.

Los danzantes buscan que los espacios donde puedan descansar sean lo más cercanos al templo. Algunos habitantes han hecho altares en sus casas llamados oratorios, mismos a los que los danzantes son invitados para hacer oraciones, cuando los oratorios son propiedad de un capitán entonces no sólo se canta ante los altares sino que en él se expresan los sucesos más importantes del año, así como la presentación de próximos herederos, fallecimientos, cambios en los grupos, invitaciones y noticias que los sujetos tengan en común. El oratorio es un espacio en el que los integrantes de un grupo buscan no sólo la comunicación simbólica con el santo o deidad, sino la comunicación del humano comunicado e integrado como “compadritos” que compartan intereses parecidos. En estos espacios se les recibe con comida, agua o fruta.

En las hospederías se convive, ahí se come y los grupos se organizan en tiempos para poder hacer otras actividades u obligaciones. Los miembros de los grupos, aunque sean de Estados y regiones diferentes se conocen entre sí, a veces se encuentran en las fiestas más grandes y a veces sólo cada año en Chalma. El estar en contacto unos con otros, el recibir invitaciones y ser conocido

por habitantes y reconocido por otras corporaciones son elementos que sustentan en parte a la práctica y en parte la estructura social que hay detrás de ella.

3.2.1 Los actores

Danzantes

El sujeto que danza se encuentra inmerso en alguno de los dos grupos que asisten: aztecas y concheros. Ambos grupos cuentan con sus características distintivas, no sólo en la indumentaria y en los objetos musicales, sino en la forma de referirse el uno del otro. Aun con sus diferencias, los danzantes acuden al mismo sitio para danzar principalmente en el atrio en torno a un madero, aunque no necesariamente el danzante tiene que ejecutar su práctica al lado de uno. Hay grupos que no llevan sus cruces al atrio, éstas son reparadas en el mismo cerro donde estará al menos por otro año más. Las mujeres danzantes así como los matrimonios jóvenes suelen hacerse acompañar por sus hijos, mismos que en algunos casos ya ejecutan sus primeros pasos al lado de sus padres. Los niños danzantes se juntan y ven en su práctica una forma de juego y convivencia lejos de sus casas. A ésta edad no todos saben si seguirán desarrollándose dentro de la práctica.

“...mi abuelita es la que danza...yo a veces, tengo mi penacho de tres plumas, pero hoy no quise danzar porque me desperté tarde...ellos se van muy temprano, cuatro o cinco de la mañana... mi amiga es la “brujita” así le decimos porque nunca se peina, ella sí danza mucho y vive bien lejos...la veo cada vez que estamos en Chalma...” Sofía niña de danza azteca. 9 años

“...yo danzo tempranito, mi hermano a veces...pedí permiso en mi escuela para faltar...sí me gustaría danzar cuando este grande porque sales mucho...”
Jacqueline, niña danzante conchero alias “brujita” 9 años

El danzante, como parte de un grupo obedece a las indicaciones que el capitán a designado para el desarrollo de la práctica, cuando los danzantes llegan a sus respectivas hospederías se ponen de acuerdo sobre los puestos que cada uno tendrá. Generalmente los que llevan mayor tiempo en la práctica obtiene los puestos de mayor responsabilidad como: sargento o jefe. De acuerdo a la tradición de cada grupo éstos puestos son rotativos, para otros son inamovibles. Cuando un grupo tiene pocos integrantes se junta con otro para formar uno más grande, esto es de acuerdo las relaciones sociales que tengan con otros grupos, de ésta manera un grupo numeroso hecho con varios a la vez impone más a la hora de llegar a presentarse al atrio. Danzantes aztecas y concheros pueden formar parte de un mismo grupo, sólo que los danzantes aztecas tendrán que adaptarse al ritmo pausado y sin huehuetl que los concheros llevan, éste instrumento tiene mucho que ver con la velocidad que el danzante azteca lleva.

Instrumentos del danzante

Los danzantes aztecas llevan como parte de su instrumentación huéhuetls, cascabeles o huesos de fraile, sonajas hechas de guajes o cráneos de animales y algunos llevan conchas semejantes a las mandolinas o **teponascles**. Estos instrumentos (excepto la concha) asemejan a los utilizados en la época prehispánica, sólo que los sonidos que de ellos emanan no se tiene la certeza que hayan sido los mismos que en el período prehispánico se hayan emitido. El ritmo es pausado, pero conforme avanza la melodía ésta llega a una rapidez que no todos los danzantes logran alcanzar. El sujeto que toca el huéhuetl permanece en el centro de la danza.

Por otro lado, los concheros utilizan las conchas, los huesos de fraile y sonajas de metal. Su música es ejecutada mientras danzan, al mismo ritmo que el resto del grupo. En algunos casos los que llevan el instrumento tienen ya un prestigio dentro del grupo y se encargan del orden del mismo.

Indumentaria del danzante

En los grupos que llevan un estricto orden y forma en su la preparación de su práctica se distingue la indumentaria del cargo que ocupa, es decir, el capitán se viste con atuendos más llamativos y costosos que el resto del grupo y los cargos pueden ser identificados casi siempre sólo por ellos, aunque no hay una regla general para todas las corporaciones.

Para los danzantes de corporaciones aztecas la indumentaria es al ras de la piel, con telas cortas y con motivos en forma de grecas que por algunos decorados prehispánicos nos remiten a pensar en ello, aunque en realidad no se tiene certeza si los aztecas utilizaban realmente grecados en las telas. La indumentaria del danzante no obedece a símbolos concretos, tanto pueden usar sólo mantas con dos o tres motivos, como pueden usar pesados adornos que los hagan ver más vistosos unos que otros. Los penachos son un elemento casi indispensable, éste se hace con plumas principalmente de faisán y cada pluma es colocada en una base hecha de piel o cartón que permite desmontarlas para después ser cuidadosamente guardadas en “portaplumas” parecidos a los portaplanos. La indumentaria es en ocasiones realizada por uno o varios de los integrantes, su costo varía de los materiales utilizados, con ello algunos ven en su práctica su sustento, aunque no durante el proceso ritual. El tamaño de un penacho puede variar entre treinta centímetros en su parte más alta hasta casi dos metros, no precisamente por el uso de plumas de esa altura, sino el uso de cráneos o cuerpos de animales, como águilas o lobos que son montados como base de éstas.

Los atuendos tienen modificaciones como actores hay a la práctica, cada uno le otorga y le involucra objetos y colores significativos, se encuentran inspirados no en los posibles atuendos de los danzantes de la época prehispánica sino en los guerreros aztecas que obedecían a un totemismo y una orden militar.

“...yo recuerdo , eran tapa rabos nada mas así someros y ahora si tu ves ahora traen unas plumas muy sofisticadas, algunos como que lo exageran en hacerse una calavera, hacerse cosas que van más allá.” Francisco Villegas, habitante de Chalma

Existen grupos que han involucrado dentro de la forma de vestir objetos o personajes que en otras corporaciones no se ven como la de la máscara de un demonio que danza en el centro de una pequeña, pero llamativa corporación y en su capa la frase: “Don Diablo” . En esa fecha pueden llegar corporaciones no definidas ni como aztecas ni como concheros que llegan en ocasiones sólo por unos minutos.

Relaciones sociales y familiares del danzante

Los danzantes conviven no sólo con el grupo al que pertenecen en la actualidad, por ello se puede encontrar a danzantes que van sin compañía a encontrarse con otros para “echar una dancita” con grupos a los que antes pertenecieron, aun cuando éste sea capitán de un grupo ausente.

“...siempre he convivido con Felipe, desde que el señor Felipe Hernández dejó este bello recuerdo y tratar de propagarlo y las tradiciones” Don Mario, danzante azteca, 65 años. Capitán de danza azteca en Tula.

Éste danzante comenzó dentro de un grupo de concheros dirigido por el Señor Felipe Hernández, se separó para hacer su propia corporación pero de danza azteca, cabe mencionar que para los concheros la danza de las corporaciones aztecas tiene para ellos su propia “originalidad” , la cual ellos respetan.

El danzante puede llegar a instalar su propio lugar para dormir y comer, rentar o construir, aun cuando sólo acudan una vez al año a danzar. El tener un espacio propio en el que un danzante o familiar de éste pueda ser ofrecido para dar alojamiento a más compañeros otorga además de agradecimiento, respeto por esa persona, sobre todo si se trata del jefe o capitán de un grupo. Entre capitanes

pueden existir conflictos por espacio, tiempo en el cargo o por posesiones personales del compañero, sin embargo, también hay lazos de fraternidad al encontrarse unos a otros después de la práctica. Un grupo de danzantes puede ser recibido con comida y bebidas refrescantes después de bailar por parte de otro grupo, siempre y cuando se hagan acompañar por su capitán o jefe y entre ellos exista un respeto previo, por lo que el prestigio del capitán también otorga beneficios a un grupo. Entre danzantes se saludan y se comentan buenos deseos bajo la frase: **¡él es dios!** , misma que se utiliza bajo diversos contextos, como: sustituto de la frase “así sea”, cuando se quiere dar una respuesta afirmativa de aceptación a un cargo otorgado; como alabanza a un hecho o palabras: como reconocimiento y saludo y como frase dentro de las letras de sus canciones. ¡Él es dios ¡ sólo es utilizado entre “compadritos” no para los demás. Cabe mencionar que ésta frase aparece en algunos relatos de leyendas coloniales, de nuevo en la de la batalla del Sangremal, en la que los indios iban perdiendo la batalla con los españoles revelándose al convertimiento de sus creencias, cuando se aparece un arcángel para convencer a los indios del “verdadero dios” a lo que los indígenas contestaron : ¡él es dios! (ver cap. dos).

Cuando el danzante termina con la práctica, misma que desarrolla por casi cuatro horas continuas [siempre y cuando no padezca algún problema de salud que limite sus capacidades físicas] regresa al lugar de alojamiento, come y tendrá cerca de cinco horas para realizar otras actividades, como ir a cumplir más “obligaciones” a casas u oratorios de otros grupos de danzantes o bien , para dormir, ya que en la tarde, alrededor de las cuatro los danzantes regresan al atrio. esto no se cumple al pie de la letra para todos los grupos, de ser así no habría danzas entre once de la mañana y cuatro de la tarde. El tiempo libre es dedicado principalmente a la convivencia con miembros del mismo u otros grupos que estén cerca uno de otro, pues los danzantes no se alejan mucho de donde cohabitan.

Un mismo grupo cuenta con varias familias a la vez, aunque los miembros más numerosos suelen ser de familiares directos del capitán. Los miembros que no danzan se agrupan para preparar comida, usualmente lo hacen las esposas que no tienen actividad dentro del rito. Es común que las esposas y novias del danzante varón lo acompañen en tiempos y espacios que la danza tenga, no así las mujeres que deciden involucrarse en la práctica sin tener lazos consanguíneos de nadie, mismas que se refieren frecuentemente a la preocupación por el bienestar de sus familias que han quedado en su lugar de residencia. La familia, aun cuando no este presente parece ser un punto focal de apoyo para los danzantes

“...ninguno de ellos danza, pero me apoyan, por eso sigo aquí, me dedico al hogar. Yo danzo en diferentes lados donde hay festividad. Ora si que eso es lo del danzante. Muy bonito Pienso seguir con esto hasta que dios me de licencia. Al rato hay rosario, haber si va. Georgina Muñoz, 57 años, danzante conchero.

Los danzantes que van a heredar una capitánía o poseen ya un cargo fijo, son presentados para otros danzantes para ser ubicados como herederos, es decir, como el segundo del capitán, los herederos más jóvenes practican las relaciones sociales y las funciones como anfitrión para otros grupos. En la noche de velación no todos los danzantes se presentan en el atrio, es aquí cuando los “socios” que arreglan los maderos y habitantes del pueblo se encuentran con los danzantes para la velación. Puede pasar que dentro de la semana de Pentecostés muera algún danzante, para lo cual le preparan un rito que depende de su cargo jerárquico dentro del grupo. Cuando un capitán ha muerto rápidamente son informados todos los capitanes de las demás danzas, los cuales organizan al grupo para ofrecer un rosario y cánticos que hablan de el pronto reencuentro con los que han muerto, todo esto en nombre del fallecido. Los que tienen el cargo de soldados tienen la obligación de ir a dar condolencias por parte del grupo a la familia doliente.

En la última etapa del proceso ritual es en la que los danzantes se pueden despojar de sus indumentarias y subir a los cerros para levantar el madero al cual veneren, otros danzan en torno a la cruz, el resto se prepara para partir ese mismo

día a sus casas. Es aquí cuando los danzantes intercambian información sobre teléfonos dirección y próximas fiestas.

3.2.3 La Práctica

Desarrollo del proceso ritual con la danza inmersa en él.

La preparación para asistir a Chalma, denominada como la obligación más larga y la más fuerte comienza en los espacios de reunión de cada grupo en sus respectivas localidades. Los grupos más numerosos provienen de la Ciudad de México. Son pocos los que acostumbran peregrinar para llegar hasta el santuario, la mayoría cuenta con sus propios medios de transporte en los cuales suelen colocar mantas de identificación que llevan el nombre de sus corporaciones y el lugar del que provienen. Cuando un grupo tiene por tradición llegar de principio a fin se instalan desde el domingo, día del Pentecostés para la iglesia. Ese día se preparan, pocos danzan, la mayoría se dedica a la preparación de su propia indumentaria y el representar el cargo que el capitán le haya otorgado. La función del capitán consiste en dirigir al grupo y nombrar a quien tendrá la primera palabra otorgada a un sujeto que sea capaz de coordinar la ceremonia y formas de danza durante el ritual, posteriormente nombra la segunda palabra: otorgada a quien ayudará al primero revisando que el orden y las instrucciones sean acatadas; llega la tercera palabra, el encargado de éste poder tendrá en sus manos la coordinación del tiempo y espacio que en el que cada danzante pueda pasar al danzar al centro, cada cargo es aceptado con la frase: ¡él es dios!. Como el domingo es un día en el que miles de creyentes visitan el santuario y los danzantes están de civil, prácticamente no se ven. Cada grupo decide la hora de presentarse en el atrio para que sus instrumentos y objetos sean bendecidos por el sacerdote, aunque éste proceso puede llevarse a cabo todos los días.

Para ir a danzar los sujetos piden permiso en el oratorio que cada grupo tiene o visita, en él se hacen cánticos y se forman en parejas hasta llegar al lugar,

ya sea el atrio, plaza del danzante o la parte posterior del templo. Inmediatamente hacen círculos, generalmente tres, dependiendo de la cantidad de elementos. Al centro esta la malinche quien carga el sahúador, mismo que se encarga de pasarlo al capitán, es él el que sahuma a los cuatro vientos comenzando por el norte, el centro [que podría decir que sería como un quisto viento] también es sahumado con movimientos en forma de cruz. En las danzas aztecas los que tocan el huéhuetl son el que están en el centro. El círculo más pequeño corresponde a los cargos más altos. El capitán, el jefe y los sargentos, el siguiente círculo están los que dominan algún instrumento y por último los macehuales, aprendices, portaestandartes y niños, los cuales van siguiendo los pasos uno a uno del grupo. Hay grupos que acostumbran pasar de uno en uno al centro comenzando con una música tenue y terminando con un ritmo acelerado,, es aquí donde se encuentra el trance máximo de la danza y donde cada cambio coreográfico es señalado con la palabra más repetida durante el ritual: ¡él es dios!. Cada danza tarda entre diez y quince minutos, esto por más cuatro horas. Cuando los danzantes tienen la tradición de danzar por la noche se van intercalando en tiempos para poder descansar. En total: ocho horas en promedio de danza al día. Al retirarse, el capitán da avisos e instrucciones a lo que todos aceptan diciendo: ¡él es dios!, se forman y de ésta manera regresan a las hospederías para comer, descansar y quitarse parte de la indumentaria.

Cuando la noche de velación llega, sus danzas son más pausadas, no todos danzan. Está última noche es recibida con petardos, la cruz con mayor devoción es la de los milagros o de la iluminación (inspirada también en la leyenda de la batalla del Sangremal) ésta es puesta en la entrada de la iglesia, los sacerdotes se apresuran a cerrar la iglesia y sale un Agustino a bendecir las cruces. Hasta ahí termina la función de la iglesia, en la que por esa única ocasión dejan el atrio abierto durante toda la noche. El ambiente pasa de festivo a solemne conforme se prenden las velas que duraran hasta el medio día del jueves.

Jáuregui y su triangulo semántico de las danzas ubica a la danza de los concheros como una danza armoniosa, en la que a diferencia de otras como las

de conquista son desarrolladas con un contexto conflictivo en la que la victoria española y la indígena siempre están en juego (Jáuregui).

La organización del danzante corresponde a una formación militar inspirada en la española, su indumentaria esta diseñada de acuerdo a lo que podría corresponder a guerreros aztecas, los concheros, aunque se ven dentro de la denominación de danzas prehispánicas su indumentaria tiene más motivos católicos al igual que su instrumentación, aunque ellos se denominan herederos de una tradición familiar no histórica, mientras que el danzante azteca se dice ser heredero de una cultura que término con la llegada de los españoles. Las corporaciones de concheros son más antiguas que las de las corporaciones aztecas, según Robert Ricard el danzante conchero tuvo su origen con la hibridación de las danzas de los indios obligados a bailar para el culto católico, el danzante azteca parece estar formado más por una melancolía de una cultura extinta en su estricta forma que por provenir directamente de un legado inmutable de la práctica

3.3 La búsqueda de la construcción del significado, a partir de las entrevistas

El reconocimiento de la gente que les ve llegar desde varios puntos de la republica es variable de acuerdo a las relaciones que se tengan con los danzantes. No es lo mismo la fecha del Pentecostés para el sacerdote que para los comerciantes que enmarcan las calles principales que conducen al atrio, sin embargo, el punto central del presente es la significación personal de cada uno de los entrevistados. Cuando se llegue a la triangulación se podrá intercalar, oponer o empatar con las demás técnicas utilizadas. Comenzaremos por los tópicos que pueden enmarcar al sujeto de estudio como: espacio, tiempo; jerarquías, indumentaria, para concluir con los tópicos personales: motivos, pensamientos, sentimientos, expresiones.

3.3.1 Entrevistas temáticas bajo tópicos en de espacio, tiempo, orden social, y elementos significativos internos del danzante

El lugar donde se produce el sentido: Chalma

Chalma es importante para el actor desde el sentido geográfico como los elementos que se encuentran inmersos en el ritual. Los rituales expresan valores profundos de los hombres y a veces de manera convencional y obligatoria, Chalma es denominada: una obligación, así como todo aquel compromiso que el sujeto miembro de un grupo realiza. Turner menciona que las prácticas religiosas son algo más que reflexiones o expresiones grotescas de las relaciones económicas, políticas y sociales, más bien, se les comienza a considerar claves decisivas para comprender cómo piensa y siente la gente acerca de las relaciones así como el entorno social y natural en el que actúan (1998, 18). Chalma como la culminación de un ritual que viéndolo en un estricto sentido prehispánico no dura precisamente una semana, más bien un año y es aquí donde se le da la culminación más extensa a sus símbolos (componentes básicos del ritual). Ningún danzante entrevistado y contactado es nativo de Chalma, sostienen que en Chalma no tiene a sus propios danzantes. No conocen el pueblo de Chalma como tal, pero sí el santuario, al atrio y la plaza del danzante, (cuya ocupación es restringida a los “que lleguen primero”) lugares donde se reúnen todos los grupos de danza. El “purificarse” no es exclusivo del espíritu, también del cuerpo por lo que el ambiente “limpio” que Chalma representa es de importancia para el danzante, (limpio no es precisamente el adjetivo que describiría a Chalma, debido a la cantidad de peregrinos, turistas, danzantes, comerciantes que diariamente están el lugar y la mala o nula planeación del pueblo el cual no cuenta con servicio completos, por lo que se atribuye únicamente al aire)

Don Mario, aztecas, 64: “Un lugar bendecido por dios, él dijo donde llegar a venerarlo y aquí estamos”

Victorina Sánchez, 18 años: “Un lugar de oración, saludas, sales bendecido, la danza es para el señor o para quien quieras”

El espacio en los rituales “contemporáneos” por llamarlos así a los que siguen con vigencia y que poseen (o al menos eso aparenta) una base histórica oral (recordemos que los únicos documentos donde eran explicadas las formas y usos específicos de las danzas eran códices que fueron destruidos en mayoría durante la conquista, otros sacados del país y los datos más relevantes en torno a la época son los escritos que personajes (Bernal Díaz; Torquemada, Sahagún entre otros) involucrados en la época dejaron como primeras formas etnográficas. Las tradiciones orales de los que se dicen “herederos de las tradiciones” han intentado sobrevivir al paso de los años, sobre todo de aquellos que lograron huir a las orillas para no ser convertidos a la religión católica. Lo que es cierto es que no podemos pensar que se han mantenido de boca en bocas intactas, una forma en la que se logra la supervivencia es el cambio, la modificación de las formas y costumbres al contexto y recursos actuales logrando con ello una invención de la danza, de su danza.

Tenemos entonces que los danzantes al no ser nativos del espacio en cuestión luchan por ser identificados de las periferias de la zona conurbana. Si bien es cierto que la mayoría suelen ser de antiguos pueblos absorbidos por la capital mexicana (Azcapotzalco, Iztapalapa, Tlahuac, San Vicente Chicoloapan, entre otros) también los hay de los alrededores del Distrito Federal (Hidalgo, Puebla, Tlaxcala, estado de México) ; del Bajío (Michoacán., Guanajuato) y los menos de estados como: Sonora, Veracruz, Colima, Guadalajara y Sinaloa.

Cabe mencionar que el rito tiene como característica un espacio y forma más o menos concreta, aunque Turner lo plantea “ sin finalidades de lucro”, lo que deja un eslabón frágil, pues esta tesis es cuestionable por las relaciones de prestigio y poder que hay detrás de algunos sujetos, aunque es cierto que así se piensa. Los danzantes que ejecutan sus danzas es los espacios públicos y privados de Chalma están en la realización de un rito regido en el movimiento del

cosmos entorno al tiempo y ciclos de vida también nombrados: ritos de intensificación porque se congregan a las colectividades humanas (Jáuregui; 1996; 19), este rito se aproxima a la cuarta luna nueva del año y el día culminante es el octavo jueves después del jueves santo. No hay que olvidar que los conquistadores en la nueva España aprovecharon todos los elementos que coincidían con el culto católico y fueron acomodados de tal manera que existiera una sustitución de deidades y costumbre.

Históricamente Chalma es uno de los lugares de adoración de los antepasados a un dios negro llamado: Oztocéotl, actualmente Chalma tiene fama por su “Cristo negro”, en África ocurre algo parecido pues Jesús es para ellos una deidad para el hombre blanco, en revancha han creado a un Cristo negro que se encarga de protegerlos (Turner, 1998, 193), también como una característica de identificación, aunque en este contexto no es el caso. Al Cristo de Chalma no se le venera por su color, el enlace de identidad se encuentra al nivel simbólico de lo que es el sufrimiento (concebido como un ser que sufrió para el perdón de los pecados) de esta manera la lógica es: si él sufrió yo otorgo también un sacrificio, él fue sacrificado, yo me sacrifico. El otorgar una práctica por un favor, es relacionado con un dios castigador que responde con hechos o desventuras al mismo tiempo que “milagroso” y concededor del perdón, aun así no fue punto focal en las entrevistas con los danzantes, más bien era el sentido cósmico-espiritual que Chalma posee y no el santo como tal.

El demostrar fuerza de voluntad en la práctica y fuerza por sobrepasar obstáculos son elementos que algunos entrevistados comparan con el sacrificio de Jesús. *“Jesús se sacrifico, lo hizo por nosotros” “Participar en lo que Cristo dejó”*, Don Mario: *“Él dijo donde llegar a venerarlo”* Miguel: *“Él es Dios porque así dice la canción” “él protege al danzante”*, son algunas de las afirmaciones que Don Mario, capitán de danza azteca y Miguel Águila, jefe de danza de concheros externan.

Mientras más duro es el esfuerzo más grande es la satisfacción y no sólo el físico sino el esfuerzo económico que juega un papel determinante antes, durante y

después de la práctica, si a eso le sumamos el esfuerzo de mantener los estandartes visibles podría compararse fácilmente con su cruz, “para que sepa lo que pesa el compromiso” (Cruz Rodríguez ; 2004)

El espacio es también un punto focal para encontrarse a los “compadres” danzantes que suelen encontrarse en otros estados de la republica entre sí, por lo que es un pretexto de redes sociales y de reconocimiento sobre liderazgo de un grupo. Este espacio que se reconoce como pureza ambiental y espiritual es el escape de actores urbanos o desindianizados (como diría Bonfil; 1987) .Los danzantes contemporáneos acuden a los cuatro puntos cardinales, que por cierto no siempre son los mismos destinos, Chalma y la Villa, son las únicas que no se modifican. Los lugares a los que suelen acudir se dan de acuerdo a como la tradición heredada del grupo lo dicte. A cada punto le llaman “Viento”. Chalma es el viento sur. En la historia de las religiones se desarrolla una mitología, teología o ideología apocalíptica, con mitos, representaciones asociadas a crisis divinas (1998; 158)

Julio Tovar, 28 años : “(suspira)yo creo que de los cuatro vientos es el más fuerte, el más hermoso por razones espirituales. por razones de trabajo es muy duro aquí, pero también es la satisfacción espiritual que te envía. Además se une un período agrícola, también aprovechas para ver “compadritos” que hace mucho tiempo no veías.”

Al hablar de espacio no sólo se hacen referencia al santuario, sino al lugar como tal, el cual asocian con paz, aire, agradable, bonito, y finalmente, un escape para los que viven en la ciudad. Chalma es identificado como un escudo donde las danzas se han mantenido y seguirán desarrollándose. Para quien ha vivido ahí cuenta el crecimiento poblacional y de comercio que a raíz de la llegada de peregrinos se ha desencadenando, pero igual son los menos involucrados.

Entre los grupos de danza azteca se habla de misticismo, aunque son pocos los quienes hacen referencias a deidades prehispánicas, como es el caso de Julio en el que menciona a” *Ometeotl como principio generador*”. Reconoce a la danza

como: *“mezcla de rito prehispánico y culto católico”* y expone a la creencia de un solo dios rechazando la hipótesis de politeísmo tanto actual como prehispánico. La duración de esta danza (aunque sean cinco días de danza ellos la denominan como una) es la más larga y la que mayor satisfacción deja, Con lo que se vuelve a dejar ver ese sentido del sacrificio (revisar Duvignaud y Geertz en capítulo 1)

Sofía Bernal, 20 años: “Chalma es el escudo de la danza, el señor de Chalma, es importante venir aquí. Es muy diferente esta danza a cualquier otra”

Los espacios más utilizados en Chalma por los danzantes son; al atrio, la plaza del danzante, las hospederías y nichos de adoración a vírgenes, ángeles y santos. En todos estos lugares se nota, una cierta homogeneidad (si se puede llamar así) de los grupos que aquí convergen, ellos pueden tener un pasado común pero también un espacio público en el que se reúnen con actores de capital simbólico semejante.”*la clase determina el espacio”* (Goffman 1994), es decir, el espacio esta determinado por una lógica de exclusión e inclusión en la que no se trata precisamente de niveles económicos, porque es claro que se encuentra inmersos en la actividad, sino de aspectos sociales, espirituales y por qué no, raciales.

Los danzantes reunidos en el atrio en esta celebración es común, pero si regresáramos hasta 1853 cuando les fue prohibido bailar en el atrio nos parecería quizá una resistencia (esas a las que tanto se han afrontado) rebelde. A pesar de existir entre líneas una separación sutil entre danzantes e iglesia nadie dice nada. Por un lado la institución recibe por estos visitantes tres cosas: limosnas que superan a casi cualquier otra iglesia en el país; cuatro noches de intensas danzas y mucho trabajo. Aquél otro espacio del que poco se habla, es el personal, el oratorio, el descanso. Los danzantes aparte de despojarse de la indumentaria se visten como en su casa lo harían, visten nike, con playeras del América o cualquier otro. En estos lugares se vuelven a observar sus relaciones de poder, el de la casa manda y dice qué y cómo, siempre y cuando tenga un

cargo importante dentro el grupo. En esos espacios de despojo de indumentaria el sujeto convive y como con el resto de los integrantes

Tiempo de danza. Pentecostés

Algunos que profesan la religión católica ubican esta fecha con las imágenes de santos o personas con una llama por encima de la cabeza. Los danzantes poco saben de esta celebración católica (incluso cuando los sacerdotes anuncian en las misas a las que ellos acuden dicha celebración varias veces) y es que va acorde a las fechas en las que los danzantes prehispánicos celebraban a Huitzilopochtli, de nuevo la dualidad .Los actores danzantes tienen entre sus creencias una dualidad marcada en todas sus actividades rituales, cuando menos en la vestimenta que nos remite a épocas prehispánicas (mas no a los danzantes de la época) y una adoración católica, pero el ser católico no significa que se lleven las festividades y elementos al pie de la letra. Algunos simplemente hacen una separación entre la iglesia y las danzas y viceversa. Hay que recalcar que para otros el tiempo más importante no es el que ocupan ahora sino el que dejarón de ocupar, el que abandonaron en su vida cotidiana y que como con todo rito esta pausa es la más larga que tienen al año.

Miguel Águila, concheros, 53 años: *“No sé a fondo las festividades de la iglesia, estoy familiarizada con la de los danzantes, sí escuche en misa que lo mencionaron (Pentecostés) pero a profundidad lo desconozco”.*

El tiempo denominado Pentecostés no es significativo para el danzante, pero sí sus horarios y tiempo de danza que el capitán se encarga de establecer, la jerarquía es el elemento de mayor trascendencia en el rito.

Jerarquías, herencias y relaciones

Hablar de jerarquías en los grupos de danzantes es hablar en gran parte de herencia y relaciones entre los diversos grupos. La jerarquía es un asunto de

poder “en muchas sociedades se establece una distinción terminológica entre los familiares paternos y maternos. Allí donde la descendencia es unilineal la propiedad y estatus pasan del padre al hijo...(Turner; 1988; 120). Así en la danza denominada erróneamente prehispánica (por aquello de los elementos y objetos mestizados que utilizan y alaban), los puestos de mayor jerarquía se van heredando generalmente a uno de los hijos del capitán , aquel que sea capaz de desenvolver y desarrollar a un grupo y tenga bien aprendidas las formas y usos de las danzas, sus cantos y música, sin embargo no siempre el heredero es un hijo directo, puede ser un ahijado (no necesariamente aquel que es por medio del bautismo) de danza. Todos los danzantes entre sí se autodenominan “compadritos” los compadritos obedecen al capitán que suele ser el personaje de mayor edad(recordaremos que en la época prehispánica se les tenía un respeto espacial a los ancianos), es un traspaso de poder a los integrantes de una misma identidad unidos por lengua, cultura, religión, sin embargo, ésta última no es capaz de definir a un grupo porque proclama universalidad, pero en la práctica hacen que éstas funciones definan al grupo (Hobsbawn, 1994)), pertenecen a un grupo al compartir obligaciones, ideas ,comunidades y sentimientos de solidaridad (Gímenez) trabajando a partir de símbolos y normas.

Don Mario, 64 años: *“yo pertenezco a la corporación, pero de Hidalgo, nada más que siempre he convivido con Felipe, desde que el señor Felipe Hernández dejó este bello recuerdo y tratar repropagarlo, las tradiciones”*

Las relaciones entre danzantes varía de acuerdo a cada grupo, pero suelen reconocerse cada año y algunos mantiene lazos de amistad y familiaridad con otros, conocen algunos elementos identificadores y opositores entre sí. Lo que es un hecho es que aquellos integrantes que han formado parte del grupo por voluntad sin tener ninguna relación de compadrazgo o familiaridad difícilmente ascenderán de nivel jerárquico dentro de la corporación, tendrá que ser de acuerdo a sus propios méritos, los cuales consisten en asistir de todas las

“obligaciones” o salidas, acuerdos y consensos del grupo. Su organización es militar, pero a la milicia española.

Sofía, aztecas, 20 años “esta dividido en cuarteles, hay sargentos, hay un capitán que da las danzas, uno al que hay que pedirle permiso hasta para ir al baño, el de la palabra y los soldados .El papel de la Malinche el fijo, el del capitán también, nada mas que cuando estamos unidos se nombra a uno”

Las formas de relacionarse no son esquemáticamente fijas, los danzantes de diversos grupos pueden unirse aun con sus diferencias de llevar a cabo el rito, esto sólo sucede si los jefes de danza originales fueron permitiéndolo, por lo que las actividades, usos y formas que esta en torno al rito de la danza depende de las generaciones anteriores y las modificaciones, restricciones que hayan permitido.

“La mesa” es algo que también se hereda además de la tradición (capitulo 2), en ella se representa con un altar la imagen a la que el grupo al momento de su fundación el capitán en turno haya elegido venerar, los instrumentos, fotos y recuerdos de los capitanes ya fallecidos son colocados en ese espacio.

Miguel Águila, concheros,55 años : depende de la mesa, la mayoría a las dos o tres ya están la mayoría arriba, Depende de cómo los hayan acostumbrado sus grupos o tradiciones, porque nosotros no subimos al cerro no tenemos cruz...”

Turner (1988) menciona lo unilineal como la forma de heredar por una sola vía consanguínea una jerarquía (del padre o la madre), en las danzas aztecas se suele heredar a los hombres, los puestos que ellos ocupan pueden ir desde capitán hasta sargentos, generales, cabezas, entonces es consecuente que sean los hombres quienes llevan la cabeza de la tradición, salvo casos excepcionales. Las mujeres ocupan principalmente cargos sin mandato como; Malinche, Sahumadora y portaestandarte. Es algo que se aplica desde tradición oral, pues su memoria colectiva así lo maneja.

El ser capitán indica un alto rango en una actividad que cubre casi la tercera parte del año. Las salidas, el recibir a los “compadritos” o compañeros de danzas implica un gasto suntuario que no todos los que son elegidos para heredar la tradición pueden aceptar. Los danzantes, sobre todo los de alto rango no sólo encuentran respeto por las calles de donde danzan o por su grupo, también tienen el de su familia, pues al ser herederos obtienen autoridad como padres, como sustentos económicos familiares y como capitanes. El ser capitán es un “bien” simbólico que significa conocimiento y dominio de l grupo, pero también una “carga” que no todos pueden soportar”

Indumentaria e instrumentación. Partes de una expresión dirigida

La comunicación también esta en lo no verbal(kinesica, cinética), en el rito de los danzantes prehispánicos se da una escenificación del mito, la comunicación también se ritualiza (Dutch 2004) y reduce la angustia. La indumentaria es parte de los símbolos de un ritual, es un elemento identificador (la identidad lo que hace es marcar para crear sentidos y sentimientos en común) que en este caso la modernidad la llega a quebrantar. Esa es su lucha: demostrar a un dios protector y castigador que se puede mantener a base de sacrificios y rituales el amor en busca de “algo” a cambio de otro “algo”.

Julio Tovar,,: a pesar de que nuestras danzas no están dirigidas a quienes se detienen a ver, ago les ha e dar a entender. Es para dios, mi cuerpo es mi oración, el cuerpo ora, sin voz”

Miguel Álvarez, aztecas, 21 años: ...el cuerpo expresa, el cuerpo comunica, las ideas llegan por el cosmos, la energía”

Magdalena Quiroz, azteca, 65 años: “yo trato de comunicarme con dios, yo le pido que me de muchas fuerzas para seguir adelante, para seguir todavía con la danza, si dios nos presta vida y si nos deja vivir”

La vida social tiene que ver con objetos acciones, expresiones significativas (Thompson entre ellas se encuentra el cómo se esta vestido, la ropa también comunica en la construcción de fachadas (Goffman, 1994)), cada danzante tiene un elemento identificador algunos ya predeterminados y a partir de ellos se representan.

Miguel: los concheros llevan indumentaria hasta el tobillo, los penachos son de avestruz, los de aztecas son de faisán. Antes se usaban de guacamayas. Al danzar generamos energía, las cosas de la danza recogen todo...es mágico, místico. Se le debe respeto. No dejamos que la gente entre, rompe el círculo de energía

Los objetos adquieren los valores simbólicos que el danzante le otorga y a su vez el cosmos, o bien Dios, por lo que cada elemento del vestuario “absorbe” la carga energética de la danza y de quienes están presentes.

La indumentaria no es precisamente la que Robert Ricard y cronistas detallan, son más bien representaciones de guerreros prehispánicos que llevan un totemismo evidente (sólo en el caso de los danzantes aztecas porque los concheros llevan elementos más híbridos). La indumentaria y los objetos tales como las conchas hechas de armadillo son también insignias de nivel jerárquico.

Con respecto a la vestimenta yo recuerdo , eran tapa rabos nada mas así someros y ahora si tu ves ahora traen unas plumas muy sofisticadas, algunos como que lo exageran en hacerse una calavera, hacerse cosas que van más allá- Francisco-Villegas ,habitante de Chalma , 53 años.

Los danzantes de menor jerarquía o macehuales tienen un arraigo menos pronunciado que los herederos, ellos que son generalmente los más jóvenes o los que han incursionado a la danza ya muy grandes y que no se visualizan por mucho tiempo en la danza, por lo que su uso de la misma es parcial. En este caso

el uso de la práctica remite más a un estado recreativo o de interés por formar parte de un grupo que simbólicamente les es significativo.

..”(...) De nosotros hay quienes nos vestimos de aztecas, o de concheros , hoy traigo mi traje de conchero, mañana de azteca.

De razones y motivos. La significación. Sentimientos, pensamientos, creencias y expresiones

El motivo ,es una palabra de por sí compleja para explicar, pero entre líneas en las respuestas se dejan ver expresiones de “libertad”, la “actividad”, “el salir” . Es ese ir y venir a la vida cotidiana de una manera que sólo las actividades rituales provocan y hacer en el tiempo una ruptura. Las demostraciones de sacrificio y de que se es “capaz” lleva en el fondo un tinte de desapego a las condiciones sociales que en el núcleo cotidiano se llega a tener.

Los grupos no son homogéneos ni en creencia, ni en como llevan a cabo la práctica, hay quienes hacen con su cuerpo una forma de oración, pero al mismo tiempo se trata de un compromiso que los integrantes tienen que cumplir, entre sus compromisos: orar, ofrecer. Otro elemento motivacional a llevar la práctica año con año es lo que algunos han nombrado fe y amor al prójimo.

Cabe mencionar que para los integrantes más jóvenes la libertad de desprenderse de sus familias para asistir a un grupo y la convivencia son elementos significativos para mantenerse en la práctica. La herencia y el nivel jerárquico es un elemento motivacional del mantenimiento de la práctica.

Miguel Águila: me motiva que lo traigo en la sangre, no lo pienso dos veces, lo traigo dentro del corazón, siento una a alegría un desahogo, una cosa tan bonita..la presencia de nuestro Señor.”

Margarita Hernández, concheros, 63 años: Me motiva bailarle a dios, a la virgen para pedirles por todo el mundo, por nosotros. Ni uno mismo se puede explicar

Hay quienes han nacido inmerso es un núcleo con un conjunto de prácticas, costumbres y concepciones del mundo a partir de las socializaciones que va desarrollando, estas personas producen y reproducen una práctica que lejos de mantenerse intacta se ha modificado para seguir llenando con sus motivos heredados o no heredados(a nivel de transmisión oral, no de genes) esta práctica.

Georgina Muñoz , danza de concheros, 57 años: “Es un gozo, en primer lugar yo danzo por herencia tanto con mis hermanos, somos cuatro los que estamos en esto.

Bernardo Águila, concheros, 23 años: darle gracias a dios por los favores recibido, porque me hace rendirle tributo al dador de la vida”

Los pensamientos que engloba a la práctica son parte del las manifestaciones culturales, se tiene una vida y se transforma. Los danzantes encierran el las sensaciones otras formas de devoción no precisamente orales ni físicas, sino mentales.

Una práctica ritual que involucra pensamientos, sentimientos, creencias tiene cierta complejidad al tratar de ser explicada por sus realizadores, contrario a lo supuesto ,los danzantes aztecas compartieron sensaciones diferentes, el actor participa , a muchos de ellos nunca se les había preguntado nada respecto a su danzas ,probablemente nunca se habían detenido a compartir el significado personal de su actividad.

Julio Tovar, aztecas, 28 años : “La danza es mi vida, yo no puedo vivir sin la danza y aunque la danza siga sin mi yo no puedo vivir sin la danza. Yo soy parte de la danza”

El tener enfermos en casa y recurrir a un a una práctica en la que se sienten “mejor” observados por Dios con la finalidad de que les vaya bien ,aunque

después de un tiempo se convierte en sólo por gusto y devoción. De igual manera resulta ser un escape de la vida cotidiana para otros y una descarga de energía, sobre todo para los jóvenes menores de veinte años y los mayores quienes se encuentran más concentrados por aprender los pasos de la danza y los cantos.

Sentimientos

La alegría es un estado de ánimo que según Geertz existe en todos los ritos (no la alegría explícitamente sino cualquier otro) y en sus diferentes etapas se va modificando. Los danzantes externan felicidad o alegría, pero sólo después de reincorporarse después de un tiempo de exaltación excesiva, la alegría como un elixir mental ante el dolor humano del cansancio.

Los sentimientos están directamente ligados con los pensamientos por lo que varían de acuerdo a la concentración y dedicación del danzante, de hecho los motivos por lo que se encuentren danzando también van de la mano.

Expresiones

“El cuerpo expresa, comunica”. El entrar en común con una deidad es una idea desarrollada desde la época prehispánica. El danzante busca el ser escuchado y ser favorecido o bendecido, busca la “comunicación” con dios que esto en realidad podría traducirse en que busca que dios lo vea. La comunicación es en realidad con el mismo y su entorno, esa comunicación al no tener una respuesta tangible sino imaginaria es preciso expresarla con todos los recursos humanos posibles: el cuerpo, la voz, las extensiones de las expresiones corporales como son los instrumentos, los cantos, el cuerpo como lienzo y medio junto con el pensamiento y las emociones a menudo arraigadas a una idea religiosa o de bienestar que engloba a algún ser querido necesitado de “algo” . Es como tratar de quitar un dolor a cambio de otro. Dios es visto como el otorgados de virtudes que da y quita

y cuya compensaciones ve reflejada en los sacrificios y el punto de identificación de dolor: La cruz.

3.4 Resultados de la sistematización de la historia de vida aplicada al señor: Agustín Jiménez Gómez, capitán de danza azteca, nativo de Zapotitlán, ubicado en la delegación Tláhuac.

Agustín, organiza y dirige a uno de los tres grupos de danza que existen dentro de la comunidad de Zapotitlan, pueblo que como muchos ha quedado absorbido por la extensión territorial del Distrito Federal. A sus setenta y dos años comanda actualmente a algunos grupos de danza en Guanajuato, Querétaro y Michoacán. Él como muchos capitanes de danza ha designado ya a su heredero que es el encargado de continuar con la tradición.

3.4.1 Herencia y Jerarquía

La cultura es algo que se va transformando de acuerdo a los sujetos y el contexto en el que se estén desarrollando, en éste caso de acuerdo a sus prácticas y costumbres. La cultura, no heredada congénitamente, más bien aceptada y reinterpretada por los actuales sujetos sociales está inmersa en las formas en las maneras de concebir la vida cotidiana y las rupturas rituales que la conforman. Una práctica ritual con la que los danzantes están vinculados es la transmisión de obligaciones y actividades que un líder llamado capitán dictamina es la denominada: herencia de tradición, herencia que sí bien es otorgada en vida generalmente a un hijo que sea considerado capaz de mantener la práctica, ésta no puede ser del todo otorgada hasta el día en que el capitán no pueda ya desenvolverla.

La herencia no forzosamente se da en situaciones de lazos consanguíneos, el hecho de nombrarse unos a otros “compadritos “ nace por el hecho de poder apadrinar a alguien a quien se desee involucrar en la práctica, sólo en caso de no tener hijos o que ninguno quiera involucrarse. Los lazos unilineales no siempre

pueden ser conservados, pero el tener un ahijado puede ser interpretado como el querer mantener un lazo de familiaridad no biológica que sea capaz de mantener un seguimiento de la práctica de la manera en la que el heredero acepte la responsabilidad de dirección de un grupo, esto con el fin de sostener los lazos de interrelación con otros grupos que también son portadores de un prestigio entre ellos.

Cualquier danzante puede independizarse y “levantar su mesa”, es decir, hacer su propio grupo con sus propias actividades y obligaciones, es posible fundar grupos de danza en lugares y regiones en las que éstas no existían. El sujeto, no sólo hereda la actividad en sí, sino el desarrollo y forma de la misma, sin embargo, también hereda “la palabra” es decir el poder a través de ésta, y así el permitirse hacer modificaciones que le den agilidad o posibilidad de supervivencia a la práctica, pero no siempre es así, en ocasiones la inconformidad de un grupo por las alteraciones de la capitanía hacia la práctica puede preceder a la desaparición del mismo, o bien , a la destitución o renuncia del capitán.

Según Agustín los grupos de danza que se fueron desarrollando en la segunda década del siglo antepasado se desarrollaron principalmente por trabajadores de la construcción, como albañiles, peones y personas de oficio de la clase baja y media baja de las regiones centrales de México, dato que de acuerdo a otros testimonios parece ser real aunque no absoluto. El padre de Agustín se incorporó en la adolescencia a un grupo de danza azteca en la última década del siglo antepasado, cuando un grupo se encontraba danzando en la Villa de Guadalupe, fue a través de un apadrinamiento y no de una herencia lineal que pudo ser heredero. Su logro fundar su propio grupo diez años después de ser elegido, aspecto que en años actuales sería excepcional, pues los capitanes actuales difícilmente se encuentran por debajo de los cincuenta años. En éste caso, el sujeto no sólo fue nombrado capitán sino que se llevó al grupo a su lugar natal, donde antes no había danzantes que le dieran representatividad a dicha comunidad.

Agustín 72 años, capitán de danza azteca: *“Mi padre fue Juan Jiménez Castañeda el fundador de ésta danza de aquí de Zapotitlan...comenzó a salir a bailar, porque anteriormente la fiesta de aquí de Zapotitlan eran nada más la santa misa unos cuantos cohetitos y cada quien a su casa y comenzó mi padre con la danza, comenzó a llamar la atención...”*

De acuerdo con las expresiones que Agustín utiliza, la danza “llamo la atención” no sólo de los habitantes donde su padre desarrollo a su grupo, sino tuvieron espectadores de otras regiones que acrecentaron la fiesta regional, por lo que de acuerdo con lo que Duvignaud (1997 , p 37) se refiere sobre la importancia que tiene el “público” dentro de un proceso ritual, pues éste tiene que ver directamente con el desarrollo del mismo, puesto que existe , esta presente y donde “ver no es una actividad inocente”. El que observa es parte de una infraestructura en el que es capaz de modificar una práctica, a pesar de que ésta no se encontrara dirigida a él, en dicho caso, el publico, como lo llama Agustín fue importante para el incremento de la fiesta patronal del pueblo, incremento que el danzante atribuye a la presentación y gusto por sus las danzas que su padre realizó. Detrás de éstas palabras podría percibirse el orgullo por un prestigio que debe ser sustentado por él mismo, el pueblo y su familia.

La herencia que aquí se involucra es una herencia simbólica, pero que implica sacrificios físicos, económicos y convicción personal, razones por la que no todos asumen el cargo. Cabe mencionar que aquí hay otro quiebre dentro de lo que se supone la tradición recrea, Agustín no es el heredero que su padre nombró, el heredero, es decir, su hermano, renunció a la palabra, dejando al grupo que en ese entonces se encontraba compuesto por hermanos, familiares y vecinos, sin organización. Un capitán se supone que debe contar con la sapiencia de todos los cantos, melodías, coreografías, objetos y términos espacio-temporales que le dan rumbo a un grupo, cuando éste falta los miembros sólo tienen tres opciones: desaparecer por completo, reintegrarse con otras

corporaciones o bien, elegir a otro capitán que este de acuerdo con su propia capitanía y en aprender todas las actividades que un capitán debe de manejar.

Agustín: "...lo nombro heredero mi padre, de ahí de esa danz , duro unos 20 años, al cabo del tiempo mi hermano renuncia a la palabra de mi padre y pues la dejó tirada, botada."

Generalmente los danzantes que lo son por herencia unilineal comienzan en la práctica desde que son niños, de esta manera les es transmitida de forma oral y práctica no sólo los pasos de la danza, si no la idea de ser herederos de una cultura que se supone remitir a la época prehispánica. Ésta comunicación verbal y cinética capaz de conseguir, como diría Duch: efectos y afectos es la que le da sentido a las expresiones que los sujetos a través del proceso ritual se interrelacionan, marcando con ello la importancia del sujeto comunicado con otros que le podrían resultar parecidos y unidos por una práctica.

La danza como parte de un rito que involucra cantos y música y que tiene una estructura social en la que el ser capitán implica organizar de acuerdo a los conocimientos heredados, éste tiene que estar preparado, pues a pesar de que cada cargo puede tener sus funciones específicas es sobre el capitán de quien recae la responsabilidad del grupo y por lo tanto el reconocimiento social. La preparación es de acuerdo a los que los abuelos transmitieron y va a depender de los capitanes actuales las modificaciones que dentro de la práctica existan. Agustín es capitán por asignación, su familia lo eligió, el ser elegido en cualquier circunstancia implica tener la capacidad económica de poder sostener a un grupo en el momento que se requiera, tener una disponibilidad de tiempo no sólo para salir a los santuarios a danzar, sino para enseñar a los novatos y practicar continuamente, tener el espacio disponible para recibir cientos de personas y danzantes en un oratorio dentro del hogar y sobre todo el reconocimiento familiar o patriarcal de ser el heredero de danza.

Agustín: "...todos me apoyaron, todos dijeron: "no pues tu levanta la danza, tu sigue la palabra de nuestro padre ya que a ti te gusta también, nosotros te

dejamos el cargo a ti...,es muy duro el compromiso”- decía , “si tu quieres y te la avientas pues adelante”, me apoyaban al principio ,ahora han dejado mucho de apoyarme pero la danza ya la tengo arraigada, metida en mi ,como sea le lucho por salir adelante.”

La herencia unilineal suele reflejarse de un padre a un hijo o de una madre a una hija, como los capitanes de danza son hombres la herencia pasa a un varón, es para cargos de mayor responsabilidad y reconocimiento social, aunque las hijas mujeres sí heredan la práctica, pero no el cargo ni el prestigio. La mujer danzante es utilizada para recrear personajes como la malinche, la campana o carga el estandarte en un grupo, pero difícilmente logra un cargo mayor, el reconocimiento que hay para ellas es por la cantidad de años que lleva en un grupo o bien por ser la esposa de un danzante de alta jerarquía, en cuyo caso puede ser jefa de danza.

Agustín: Mi esposa nunca danzo pero es la que hace todo, la que da de comer a la gente, la respetan como jefa también , le dicen jefa, cualquier cosa ella es la jefa.

Parte de ese prestigio es la presentación, la cual es otro rito, en el que se hace del conocimiento de numerosas danzas al próximo capitán, se les visita durante alguna salida, Chalma es el lugar más recurrido para ello, pues al ser la temporada más larga les permite presentar al heredero a un mayor número de danzantes. Aunque un capitán hereda su puesto no significa que el heredero ya lo pueda desarrollar del todo, éste tendrá que esperar que su antecesor muera o se encuentre discapacitado para poder tomar de lleno el puesto y mientras tanto se involucrará parcialmente a las actividades que su capitán realice.

Aunque en la infancia muchos de los familiares son involucrados en la práctica muchos de ellos no participan activamente de adultos, algunos otros participarán desde “bambalinas” para continuar con la tradición, ya sea ayudando a la preparación de alimentos o alojamiento en caso de ser necesario, apoyando con el transporte o bien, ayudando a la preparación de la indumentaria.

Para Agustín, lo que ha representado sacrificios lo relaciona con bendiciones, lo ve reflejado en los hijos y en los logros económicos que después de varios años ha podido tener. Usualmente esto es relacionado como el resultado de sus prácticas y su “cercanía con dios” a través de la danza. Agustín es un capitán que ha heredado a uno de sus hijos la práctica de la danza, y al resto la continuidad el apoyo para la tradición. Agustín se siente satisfecho al recordar que ha logrado la capacidad económica como para sostener carreras universitarias y una casa para cada uno de sus hijos, anteponiendo a dicha situación el reconocimiento que su familia le tiene. Agustín, al hablar, ve en su vida una historia de éxito en el que la danza juega un papel de intermediario entre él y dios.

Agustín: ...tuve diez y de los diez bailan cinco, una muchacha que se casó y no ha dejado por nada, sigue bailando, dos casadas, la mayor ya no quiso, hasta la universidad todavía bailo, miya es maestra y doctora, todas mis hijas tienen carrera gracias a dios porque les he inculcado la creencia en dios...

La esposa del danzante tiene un reconocimiento por parte de los grupos y la misma familia. La acompañante del que posee el prestigio suele empaparse de dicha característica y suelen ser reconocidas como jefas, pues de sus manos corre que se den actividades logísticas de espacio y tiempo en horas en la que la práctica no se está desarrollando. El ser mujer pareciera ser un límite para heredar no sólo la capitanía, sino el desarrollo dentro de la práctica, la mujer, al casarse y tener hijos es visto como “normal” que se tenga que despegar de la práctica pues tiene “otra vida” . A pesar de ello, hay mujeres en la familia que continúan con un papel dentro de la danza. Para el danzante varón el reconocimiento económico de sus familia juega un papel importante, pues éste refuerza el poder que de por sí con la “palabra” ya tiene.

Agustín:... yo nunca he percibido sueldo de ellos porque les dije que lucharán por ellos mismos, yo gracias a dios no necesito nada, sueldo no me han dado nunca ellos, yo gracias a dios conseguí mi trabajo bueno...

La condición económica es atribuida al esfuerzo, a la creencia en dios y la fe a los antepasadas como en la religión católica, sin embargo, al platicar con Agustín reitera la necesidad de dar un algo por otro algo, el no hacer las cosas gratuitamente, y aunque insiste en no referirse solamente a cuestiones económicas éste no asiste a invitaciones emitidas por organizaciones o personas que no les apoyen con algo, pues según su experiencia, han abusado de su disposición y otros son los que han ganado. Toda organización posee un sistema social que para mantenerse puede innovar y transferir sus necesidades, mismas que pueden estar involucradas con relaciones de fuerza y poder (Sevilla, 1990), aunque la organización sea de base espiritual, pues el hecho de poder llevar a cabo ciertas danzas en tiempos y espacios específicos es logrado en numerosas ocasiones por un acuerdo mutuo de los organizadores de ambos campos

Agustín: Esta bien que nos gusta hacerlo pero no por tanto gusto se pierden plumas, cansancio y todo. Nos dicen:- no hay presupuesto, no hay presupuesto- y así nos traen, no de pura gorra no, Ya si la delegación da algo pues ya, yo les propuse que nos pusieran el autobús, yo no cobro ...

Éste mundo donde los sujetos hacen construcciones comunicativas tanto simbólicas como sociales y donde los danzantes comparten ciertas variables que tienen que ver con su pasado y su vida personal va determinando su forma de comunicación, misma que tiene límites no sólo entre ellos sino para quienes observamos. Ya en la práctica la comunicación es basta, existe aquella que le da significado en una relación intrapersonal, la que le da sentido como grupo respecto a otros , la que fluye dentro de cada rito y previa preparación al mismo , la que quieren algunos entablar con el cosmos o un dios y la que muestran a quienes participan en su mundo circundante. Jerárquicamente Agustín está en la punta de la pirámide, pirámide que invirtiéndola se sitúa en la base como persona principal capaz de dirigir a los que le dan forma a la estructura.

La jerarquía del danzante es un elemento que le acompaña fuera y dentro de la práctica, el ser el primer jefe implica respeto y obediencia por parte de los demás, sin embargo esto no siempre es posible cuando los integrantes del grupo realizan actividades que no están aceptadas por el grupo, como el consumir alcohol. El alcoholismo es un factor muy común que afecta a los grupos de danzantes, pues en ocasiones, el reunirse con compadres, amigos o familiares en esas ocasiones desata el contexto perfecto para este vicio, por ello agustín sólo lo permite en pequeñas porciones sustentándolo bajo la idea de que un grupo de danza es una hermandad en la que se tienen creencias y motivos en común. Él como capitán tiene la obligación de exigir el mejor compartimiento de los integrantes para el momento de la danza aunque no es el único que lleva el papel del orden, éste nombra a quienes serán los encargados de mantener la disciplina y la organización dentro del grupo. Ésta comunicación de puede fluir de líder organizador a los demás integrantes del grupo es heterogénea, pues va de acuerdo al comportamiento de cada integrante, por lo que la comunicación en vinculación con la cultura es adaptable, diversa, puesto que es de cara a cara. Los jefes tiene a su vez sus apoyos, esto se dificulta cuando los grupos de danza superan los doscientos integrantes. Otros jefes se encargan de ir otorgando bailes a los integrantes.

El ser capitán es el nivel más alto para un danzante dentro de su grupo, pero cuando los danzantes se adhieren unos a otros para lograr un solo grupo numeroso se tiene que nombrar a un comandante, es decir, un capitán de capitanes que se encargue de un solo grupo que se ha formado de muchos más. Ese cargo agustín lo ejerce en estados como Guanajuato, Querétaro y Michoacán lo que lo convierte en dicha situación no sólo en capitán, sino en comandante.

3.4.2 Desarrollo de la práctica espacio-temporal

La danza, que se encuentra dentro de un proceso llamado ritual es la forma simbólica en la que éste estudio encuentra su eje, tomando como punto focal de la misma al sujeto que interpreta a la práctica y le otorga un significado reflejando con ello sus percepciones. Ésta práctica es un elemento de quiebre para la vida cotidiana de Agustín, pues en ella no sólo se denota la importancia de la trascendencia de un fenómeno ni la sola preservación de una actividad, detrás de ella hay elementos significativos de integración y convivencia que comparte con las personas a las que algunos signos y símbolos son su encuentro en común.

La danza como tal se conforma de una estética, un posible origen y una forma ((Dallal, 1989) que el danzante puede instaurar dentro del fenómeno cultural, ésta forma donde la vida real y la imaginaria en busca del cosmos logran fundirse no se da así nada más, tiene una previa preparación, como un ritual dentro de otro, pero que forman parte del mismo. El identificarse primero como miembros de una región o comunidad en común, dar nombre a la corporación, bordar el lema: Unión, Conformidad y Conquista y elegir una imagen que les represente es parte de la información que los danzantes proporcionan a los otros en unos mantos llamados estandartes.

El levantamiento de estandartes sí existe desde la época prehispánica, aunque no era una insignia exclusiva de la región, también los españoles las usaban, actualmente los estandartes que se levantan son a manera de marcar una identidad regional, de tipo de danza y de sacrificio por parte del danzante que lo porta, pues éste exige un esfuerzo físico extra. Dentro de éstas formas de identificación la más antigua de la que se tiene conocimiento data según Agustín es de hace 250 años, por ello para el danzante ésta es la cantidad de años que lleva la danza como actualmente se le conoce: danza azteca .Sin embargo el registro más antiguo dentro de los grupos como corporaciones data de mediados del siglo XVIII, aunque las danzas de concheros poseen datos de origen desde

pocos años después de la conquista, donde su indumentaria, cantos, instrumentos muestran elementos plenamente coloniales.

Algunas de las modificaciones que la danza ha tenido es bailar en Paseo de la Reforma, pues era una celebración dedicada a Cuauhtémoc, figura a la que los bailarantes ya no dedican la cantidad de bailes que solían en los años cincuenta. Dentro de los grupos de danza existe la desintegración total de la práctica, aun después de varias generaciones, incluso los lugares de los puntos cardinales no son los mismos para todos los bailarantes, algunos se va a san Juan de los lagos, mientras que otros van Ameca Meca ambos como referencia al mismo punto cardinal: el oriente. El decidir qué lugares se visitarán es también una orden que recae en el capitán o bien en los comandantes de varios grupos. Los bailarantes denominados aztecas además de bailar para santos, cristos y vírgenes bailan en celebraciones de equinoccios o personajes prehispánicos, como Cuauhtémoc, mismo al que no se le tiene tanta consideración como a mediados del siglo pasado, principalmente por una razón: el gobierno ya no patrocina el desarrollo de las bailes, salvo excepciones. El hecho parece ser dual, el bailar para un personaje prehispánico es para el entrevistado una clara dualidad en la que bailar desde el monumento a Cuauhtémoc hasta la Villa deja ver la multiplicidad de creencia y veneración. Los bailarantes desarrollaban sus práctica aun por la madrugada, a veces por la cantidad de bailarantes, sin importar las inclemencias del tiempo, pues el bailar es además de todo una obligación a la que se tiene que acudir, pues se tiene el mandato de los ancestros de así realizarlo, mandato que no siempre se cumple. No hay que olvidar que en los años cuarenta el movimiento de mexicanidad que se desarrolla en aquellos años pudo haber empapado la práctica de un mayor fervor por la búsqueda de temas y objetos indígenas.

Agustín: “Esto que hacen los chima..., los chima... estos del zócalo, que dicen que hacen lo que nosotros hacíamos desde 1940 , la danza a Cuauhtémoc, hasta el cuarenta y ocho bajamos al monumento”

Entre los objetos venerados del danzante se encuentra una virgen a la que el grupo lleva a peregrinar desde mediados del siglo pasado, tales peregrinaciones se realizan desde que el templo sufrió la sustitución de Tonatzin. Esa misma virgen de la que él se siente orgulloso yace en el oratorio que tiene en la capilla de su casa, esa virgen representa para el danzante el esfuerzo de cada año en peregrinación a su lado. Las peregrinaciones ya se daban en el México prehispánico pero con un contexto diferente, estos lugares de sustitución fueron y son famosos por las denominadas apariciones de imágenes en donde antes se realizarán adoraciones, fiestas y sacrificios que para los misioneros fue difícil erradicar. El peregrinar, es aun para el danzante una forma de sacrificio en la que no va sólo, pues las imágenes y por supuesto las decenas o cientos de personas que se acompañan unas a otras. Lo anterior muestra el valor que un objeto puede adquirir de acuerdo a los esfuerzos humanos que existan en su contexto e incluso no sólo del sujeto actual sino la significación que para los ancestros ese objeto halla tenido. A veces, con los elementos rituales con los que el sujeto cuenta son conservados en los núcleos sociales para dar continuidad a una idea e incluso una actitud hacia algo o alguien, esto no significa que las costumbres, formas y desenvolvimiento de los procesos rituales se conserven intactos al pasar de generación en generación, al contrario, existen quiebres dentro de la mente creativa del danzante en el que se modifica y se olvidan elementos que rápidamente pueden ser sustituidos por otros.

El ser danzante azteca es para Agustín una representación de la cultura, por lo que se diferencia constantemente de los concheros al redimir sus danzas como coloniales y no propias de cultura prehispánica, incluso los relaciona con actividades lucrativas que van “fuera” de la ética del danzante por convicción.

Al presentarse con indumentaria e instrumentación que él llama prehispánica se autodenomina como difusor de la “verdadera cultura” aunque no niega que los demás grupos pueden sonar bien con instrumentos coloniales. Agustín, no niega que para ir a danzar es bien recibido todo aquello que pueda aliviar el gasto que

involucra la danza, el otorgarles algún objeto que les represente a los integrantes del grupo, o bien, comida.

En 1940, cuando el movimiento de mexicanidad se difundió y el crecimiento de los grupos de danza también aun se realizaba danzas a Cuauhtémoc. Agustín no reconoce las danzas que actualmente se hacen a éste, pues él conoció y creció con quienes las desarrollaban a principios de siglo. Su descalificación por otros grupos de danza reafirma su orgullo por las danzas y conocimientos que él obtuvo y sobre todo el reconocimiento familiar y social que la capitanía ha traído en sí.

A pesar de que las danzas (concheros y aztecas) parecen tener las mismas costumbres y desarrollos, se puede ver que cada grupo posee sus propias deducciones de acuerdo a otros grupos cuyas prácticas usos y costumbres difieren unas de otras, y por lo tanto también los espacios donde se desarrollan, no todos acuden a los mismos sitios en los mismos tiempos, sin embargo, cuando se trata de los *cuatro vientos* las obligaciones son más generalizadas para los grupos.

De acuerdo con Agustín el estandarte más antiguo tiene 250 años, sin embargo la conformación de los grupos bajo un registro data de mediados del siglo antepasado, como tal las danzas fueron trasformándose en la conquista para ser concheros, los que escaparon a las orillas conservaron un poco por la tradición oral algunos elementos, sin embargo lo anterior no puede ser completamente comprobable.

Dentro de una práctica ritual se puede llegar a un punto de trance, de acuerdo con la creencia y énfasis que tenga el sujeto entorno a la práctica, pues de esto depende su entrega. Ese trance es el punto máximo de la danza que no para todos los danzantes es común. Agustín dice estar en ese punto cuando esta cantando, también muestra un notable orgullo cuando reconoce su voz como bonita al pedir ser bendecida y percibirla como don.

Tiempo de la danza

El tiempo para danzar se divide en dos: el que es fracción de un año como en el caso de la temporalidad para ir a Chalma y el que en el lugar se decide dedicarle a la danza. Ese tiempo social que tiene el ir a danzar a Chalma corresponde a un período que la religión católica llama: Pentecostés. En la época prehispánica estas danzas tenían que ver con el equinoccio de verano , al menos eso se asemeja por la temporalidad. El Pentecostés, día en el que es celebrado la ascunción de Cristo es justo el día en que los danzantes llegan a prepararse.

Las danzas más grandes se realizan en lo que cada grupo de danzantes acostumbre como cuatro puntos cardinales, sin embargo no son solo en esos puntos y fechas específicas correspondientes cuando las danzas son realizadas. Los cuatro vientos a los que llaman guardianes del valle de México Agustín lo entiende bajo la concepción católica como San Juan Bautista, San Mateo, San Lucas, San Marcos a los cuales persignan cuando sahuman. El danzante constantemente hace mención de la dualidad de sus creencias . La práctica es casi siempre la misma, pero puede cambiar el número de veces que pueden pasar al centro dependiendo del número de danzantes, mientras menos número de danzantes menos danzas al centro realizan los integrantes.

En muchas iglesias principalmente de la parte central del país los danzantes acuden a celebraciones de santos y fiestas patronales, los danzantes también los podemos encontrar en una basta cantidad de plazas en su mayoría cercanas o a las afueras de una iglesia.

Chalma, es el punto sur de de las cuatro fiestas más grandes para los danzantes, es aquí donde las danzas se extienden por poco más de cuatro días y cuya costumbre popular es el llegar caminando al santuario. Costumbre asociada al sacrificio y a la penitencia. Agustín recuerda a Chalma por la dificultad que representaba el llegar hasta allá cuando no había transporte, como la

temporalidad se extiende a varios días ellos representa el cargar con comida, pues Chalma, para el danzante es caro. Recuerda que en Chalma no había tanto como ahora, para entonces era también un peregrino que llegaba a Ocuilan y de ahí al ahuhuete, tras pasar peñas cargando instrumentos, indumentaria y comida, todo esto antes de llegar a bailar por cinco o cuatro días. Agustín ve en ello el sacrificio y permite ubicarlo en su contexto inicial.

Agustín: *“todo lo que se desea en la vida se obtiene a base de sacrificios”*

El tiempo que el danzante dedica a la danza varía entre cuatro o cinco horas dos veces al día cuando visita Chalma, tiempo en el que cada uno desarrolla su función jerárquica y personal.

Espacio de la danza

Zapotitlan, el lugar de nacimiento y donde actualmente reside el danzante es el espacio donde su grupo de danza se origina, pues su padre fundó el grupo en este lugar. De nuevo el sentimiento de orgullo sobresale al mencionar que no sólo la gente nativa del lugar acude a la fiesta del pueblo, sino de otros lugares para verlos a ellos, de nuevo, el público representa una forma de comprobación del prestigio que al grupo se le adjudica. Además de su espacio de desarrollo existen los espacios “santos” para desenvolverse, éstos casi siempre en la circunferencia de alguna iglesia, que en muchas ocasiones tiene detrás una leyenda de aparición o bien, un contexto histórico prehispánico.

Los espacios de danza además de ser los lugares cercanos a los capitanes de danza se extienden a santuarios de otros estados, principalmente donde se presume de milagros ocurridos como en Guanajuato, Querétaro, San Luis Potosí etc. Milagros que en su mayoría se relacionan con apariciones. Chalma, de nuevo es uno de ellos, por lo que la idea de que un lugar sea santo y por lo tanto latente de milagros, la demanda de quienes creen en ello se acrecienta.

El señor de Chalma, como dice Agustín tiene más de cuatrocientos años y corresponde junto con los santuarios en San Juan de los Lagos, La Villa y Los Remedios a los puntos cardinales que ellos visitan, pues otros cambian de San Juan de los Lagos por Ameca Meca. Esto depende de la “palabra” o poder que cada grupo decida o bien que la tradición que lleve el capitán lo dicte. Menciona que las danzas en Ameca Meca desaparecieron (las marchas hacia ese lugar) pues ya no es la palabra general. La palabra general es una orden que cada grupo tiene, es el poder a través de la palabra. En las congregaciones se llegan a realizar cambios, aunque hay danzas que no cambian sus lugares y tiempos de danza por ninguna circunstancia, de ahí que las danzas sigan acudiendo Ameca Meca, aunque, en efecto, en menor proporción que en los años cuarenta.

Agustín menciona que de la capital no hay muchos que viajen al interior y él muestra un gusto por los danzantes de otros estados, pues para él son más bonitas y la gente les aprecia haciendo un contraste con sus experiencias con danzantes de la ciudad. Aunque él mismo es de parte de la ciudad de México y cientos de grupos que se encuentran en los Estados también, Agustín ve diferencias entre los de la ciudad y los de provincia. “La ciudad es un nicho protegido contra la naturaleza, en ella se despliegan las ciencias, la ciudad es un discurso construido y en ella se elabora es sistema mítico” (Duvignaud)

En Chalma, los danzantes suelen acudir por varios días, no así el grupo de Agustín, pues el número de danzantes es tan alto que el espacio para realizar cómodamente sus danzas es poco, además que al tratarse de un rito que lleva varios días hábiles, no todos tienen la opción de poder pausar sus actividades cotidianas.

Agustín y su grupo no acuden toda la semana, sólo un día, el hecho de tener que ir por más tiempo representa un problema. Los problemas por los numerosos grupos ha sido un factor por el que ya no acuden toda la semana, incluso por

peleas entre ellos. Los días que Agustín elige para ir a bailar están fuera de los días tradicionales de todos los bailarines, pues el proceso para la danza comienza el domingo, día en que se instalan. Cada danza se prepara y a las cinco de la tarde del lunes las danzas se presentan ante el atrio. Agustín hace notorio su desaprobación de ir toda la semana, pues él dice ir a dar gracias sin pelear y sin egoísmos de compartir el atrio, [el cual es el espacio más específico que los bailarines tienen en común, pues es una antesala del templo y al santo al que se este dedicando la visita], de acuerdo a dichos problemas han accedido a bailar en la plaza del bailarín, nombre que no le es familiar a Agustín pero que se encuentra a un lado del templo y en el que él ha accedido a bailar.

El dejar de ir a Chalma en los tiempos que otros capitanes lo tienen como obligación es una muestra de las modificaciones espacio-temporales que un grupo de danza puede tener en contraste de un capitán a otro, pues su padre nunca rompió dicha tradición. Agustín habla de guardias que no quieren que trabajen con tambores en el atrio, y aunque no se pueda bailar en lo que para algunos podría ser estar más cerca del “señor”, es decir, el atrio, aspecto que para Agustín ya no es tan significativo al recordar que para él, dios, *esta en todas partes*

3.4.3 Complementos de la danza, cantos e instrumentos

El grupo de Agustín baila en forma de círculo llamado corona o media luna de acuerdo a quienes piensan en el espectador, (la media luna le otorga un papel de espectador a quien no está involucrado dentro de la danza). No sabe del número de danzas exactas, pero dice son cerca de doscientas o más, el mismo bailarín ha compuesto himnos, principalmente a Cuauhtémoc, asunto que le hace sentirse más orgulloso de sí. Aunque para cantar se hacen acompañar por mandolinas evita ser comparado con los concheros a quienes ubica dentro de una tradición española y no azteca, por lo que hace constantes referencias a las diferencias instrumentales de ambos tipos de agrupaciones. El sujeto se muestra con distancia entre lo que es un grupo azteca y otro de concheros, detrás de de esto

hay un rechazo por lo “no verdaderamente azteca”. Agustín no reconoce a los danzantes concheros como parte de la descendencia o la tradición, principalmente por los objetos (indumentaria e instrumentos) no prehispánicos que utilizan.

Según Agustín las danzas si tienen un nombre y tipo para ejecutarlas, sin embargo, las danzas no son reconocidas por nombre para todos los danzantes, ni para él que difícilmente puede recordar sus respectivos nombres. Los cantos que él denomina: alabanzas, por las cuales muestra una preocupación por evitar que sean olvidadas. Agustín encuentra en el canto quizá una forma de reconocimiento y orgullo al hacer hincapié de que él las realiza sin verlas, sólo de memoria.

Al reconocer a los danzantes concheros como parte de una tradición española, hace recalcar los elementos que para él son propios de grupos como ellos, como el huéhuetl, el teponascle, el caracol, el cascabel. Por lo que el uso de la guitarra y las mandolinas que acompañan sus cantos asegura es por la necesidad de poder cantar los himnos, aunque lo que hacen los concheros le parece bonito.

Como parte de la instrumentación menciona la tinaja, y los cascabeles de bronce, hoy sustituidos por los llamados huesos de fraile que se usan en las pantorrillas. Agustín considera que los grupos de danza azteca, al menos el suyo puede enseñar cómo fue la cultura en la época prehispánica, por lo que instrumentos que ellos han improvisado para ensayar (como tambores con botes de lamina, tablas con cuerdas, sonajas de lamina etc.) no los llevan ,pues tratan de estar “apegados” a la tradición, por eso cuando salen llevan los mejores instrumentos que tengan elementos de identificación parecidos a los dibujos prehispánicos.

Agustín toca fechas que le son significativas, como 1945, época en la que los grupos de danzantes eran apoyados por la casa de acción cívica comandada por Gimio González, mismo que contactaba con el grupo entonces dirigido por su padre y a otros más para danzar en el monumento a Cuauhtémoc. En esos años también el gobierno les apoyaba con la indumentaria, la cual obedecía a una

estética similar a lo que ahora conocemos como caballeros y guerreros: guerrero águila, guerrero tigre, leopardo, etc. Al recordar estos años, Agustín refleja que había personajes cuya única función era tocar el teponascle, quienes tocaban música con temáticas de santos. Al parecer esos grupos que se especializaban en tocar los instrumentos como chirimías, el redoblante y el tambor, también tenían una relación estrecha con los grupos de danza, pues viajaban juntos, por lo que la danza es significativa como eslabón de reunión no sólo familiar sino de amigos o conocidos que en cada celebración se pueden llegar a encontrar reforzando con ello el sentido que el ritual del danzante conlleva: la integración y la convivencia.

Agustín muestra orgullo cuando habla de su heredero, de su hijo que realiza cuando tiene tiempo de hacer la indumentaria del grupo. Las capas de los danzantes se encuentran decoradas con chaquira y lentejuelas [material no existente en la época prehispánica] con bordados inspirados en personajes prehispánicos. Agustín recuerda que cada quien tiene sus cosas que hacer, y que para esto cada quien se va acoplando de acuerdo a sus tiempos, por eso sobre el capitán recae la responsabilidad de tener que asistir bajo casi cualquier circunstancia.

El gasto suntuario es una constante en el grupo de danza, Agustín tiene presente los altos costos que tienen los accesorios que son parte de la indumentaria, como las plumas, mismas que se dedico a buscar y mostrar su tamaño y precio: veinte mil pesos. Con las plumas de más de ochenta centímetros cada una, agustín se enorgullece de poder encontrarlas más baratas con las personas que se las consiguen, pues éstas cuestan el doble.

El gasto que las plumas representaron en su momento fue el poder estrenarlas en una celebración que para Agustín y su grupo es de gran relevancia: el fuego nuevo, fiesta que se aproxima en la entrada de la primavera son en esas celebraciones de donde toma fotos. El material que Agustín logra juntar de sus

salidas, es material que no presta para llevar a casa, por motivos de robos anteriores Agustín no permite el préstamo por parte de sus nietos o hijos. El continuo uso de los objetos y en ocasiones los largos trayectos suelen desgastarlos, el tomar los objetos de otros danzantes puede ocasionar problemas sobre todo si regresamos al costo que para ellos representa. Es este gasto suntuario el que significa más para el sujeto, pues al estar conciente de que desarrolla una práctica que no sólo le beneficia y afecta al mismo tiempo a él y a su familia en costos. Ese valor que parece simbólico para los objetos del danzante se mueve dentro de una lógica de economía del prestigio, pues el cargo también se nota en la indumentaria y en sus objetos, de ésta manera el capitán no sólo tiene el penacho más grande sino numeroso en cantidad de plumas. Esa posición destacada que dura muchos años enmarcada en una capacidad de servicio para su grupo le otorga el reconocimiento que su cultura apremia.

3.4.4 Creencias, motivos, expresiones y contexto familiar actual.

En ocasiones, el contexto familiar, social e institucional va formado parte de la cultura y con ello de las creencias, mismas que no siempre son homogéneas entre sujetos de un mismo núcleo. Las creencias vinculadas al cosmos y a uno o varios seres son un elemento no importante sino vital de la existencia de las danzas de concheros y aztecas. Aunque la religión católica predomina entre los actores el quiebre de 1521 y el saberse dentro de un territorio que abarca otra cultura pone tintes de dualidad que para el danzante no son conflictivas. La religión también implica poder y un medio por el cual poder dar explicación a sucesos que para el sujeto sean significativos y comprender desde su propia realidad el mundo, su mundo. La creencia en dios como un “otro” otorgador y castigador es también otra dualidad a la que el danzante puede tener acceso a través de su práctica. El haber estado desahuciado, presenciar fallecimientos de numerosos casos en el hospital y el estar actualmente con vida, es para Agustín otra prueba más de que las “recompensas” se logran al dirigir su fe y esfuerzo a una práctica en la que involucra a dios, aunque no sólo por medio de la danza,

sino en las actividades que en su vida cotidiana realiza .Ésta construcción social y espiritual de su realidad es posiblemente la búsqueda de esa “totalidad” (Galindo) que el sujeto busca en relación con una realidad social y una relación con el cosmos, totalidad que generalmente se busca a través de las religiones y que su continuidad puede darse al nunca poder encontrarla.

Agustín: ...todo es a base de esfuerzo y la creencia que tiene uno en dios, de veras, yo si tengo una fe muy arraigada, como creo en la de los antepasados como la cristiana...

Se reconoce como alguien que ha sufrido por la danza, sobre todo al dejar la vida familiar los fines de semana y el sacrificio económico que eso genera, sin embargo lo relaciona con logros del obtener algo a cambio de un esfuerzo. De acuerdo a esto las actividades familiares y celebraciones suelen estar a expensas de los momentos libres para que no interfiera con los tiempos de danza

Las limpias y la hechicería no es terreno desconocido para los danzantes, sobre todo los más grandes y los que viven a las afueras de las ciudades, el lucro con ellas no entra en las prácticas de éste grupo, actividad que reitera realizan algunos otros. El hacho de Sahumar significa para Agustín, limpiar el alma, pensando en dios para que él decida, creer en las dos formas (prehispánica y católica) y ésta es la limpia que todos los grupos realizan. Dentro de la danza hay integrantes con prácticas muy diferentes entre sí, entre ellos los denominados brujos o hechiceros. Para Agustín esto no es desconocido, pues él mismo fue invitado a pertenecer a éste estrecho grupo de miembros, por lo que Agustín acepta la maldad dentro de la danza, así como la magia . El asegura la existencia y la eficacia de la misma al recordar a integrantes de alta jerarquía en grupos que después de estar sanos comenzaron a enfermar. Ese “don” dice agustín, él también podía desarrollarlo, pero no acepto. Agustín relaciona los “hechizos” que dañan con la ambición .Él mismo se menciona dentro de los “blancos” que quieren dañarlo, pero su creencia,

dice, lo ha salvado por medio de los rezos, otorgándole a dios el poder de concededor de peticiones

Agustín: hicimos la limpia para que vea, ahí si pero hay que saberlas hacer, ahora cualquier baboso la hace, se necesita concentración y saber pedirle permiso a los dioses para hacer una limpia, y rezarles al mismo tiempo, pero hay unas oraciones especiales.

La creencia de Agustín esta basada en la religión católica, en su casa cuenta con una capilla en la que se encuentra un altar dedicado a la virgen de Guadalupe, él dice llevar ambas, la de la cultura prehispánica y la católica. Su altar a veces esta abierto a la comunidad, éste espacio también es utilizado para guardar los instrumentos, máscaras y capas que su hijo heredero realiza .La religión católica es una creencia con la que él se desarrollo y ve como malo el renegar de ella, pues fueron sus padres quienes se la inculcaron. El sujeto social retoma lo que para él puede ser representativo, aun cuando no comprenda en profundidad el cómo y el porqué de su cultura.

El publico, para Agustín es importante al sentir que comparte con la gente su amor por la danza y a dios. Es claro que para él la gente que observa tiene un lugar, esto se ve representado al dar forma a su danza de tal manera que pueda ser observada.

La creencia en que la danza es un homenaje a dios además de un acto voluntario del danzante se acompaña de la ruta que los grupos siguen durante todo al año. Además de acudir a las celebraciones de los cuatro puntos cardinales, Agustín visita lugares que son santificados por la fama de sus apariciones.

Agustín: ...creemos que son de milagros, como en Querétaro se venera la santa cruz los milagros, que dicen que hace trescientos cuarenta y tantos años, o quinientos cuarenta y tantos años en el mismo Guanajuato esta el Señor de Villa seca que también es un santo muy milagroso...

Agustín, además de dar gracias dentro de sus motivos dice hacerlo por el aprecio a la cultura azteca, aunque ahora crea en dios. Agustín dice hacer las ceremonias a dios, el dios de la religión católica, por decirlo así, pues menciona

que son pocas las fiestas que se llegan a realizar para ídolos prehispánicos, aunque reconoce una dualidad existente detrás de cada santo católico con una prehispánico.

Cuando Agustín habla de poder comunicarse con la mente a través de la concentración, él se remite no a la danza sino a la brujería de la cual recuerda se hacía uso de cráneos en que golpeándolos por la noche se podía lograr algo.

Contexto familiar actual

Agustín reconoce que los más jóvenes pueden llegar a estar ahí por compromiso, pero no existe presión física, aunque es probable que si la haya mental, no hay que olvidar que cuando un niño nace dentro de una familia que se ha pasado generación tras generación manteniendo una práctica, para el niño todo aquello está dentro de su realidad y la cultura le envuelve de manera casi orgánica, aunque finalmente esto no es determinante para que la persona lo siga desarrollando el resto de su vida, aunque socialmente llegue a ser significativa.

Para Agustín, el legado que él considera esta aportando a su familia le es significativo, de igual manera la preocupación que gira en torno a él por su estado de salud sin importar los que estén fuera o dentro de la práctica. Agustín es una persona reconocida por su comunidad, las maestras le buscan para montar coreografías a los alumnos, las fachadas de las casas de sus familiares se identifican por los dibujos con motivos prehispánicos que hay en ellas. La comunicación que fluye directa e indirectamente por éstas personas que conviven en su mundo circundante es significativa en el momento en que se comparten experiencias y concepciones en común, pues la cultura, como patrón de significados (Thompson) cohesiona o divide a los sujetos en tiempos y espacios.

El no cumplir la salida hacía un lugar en el que otros danzantes en otros estados o municipios le esperan es para Agustín una falta a su palabra que él mismo no se puede permitir, por lo que la única razón de no asistir a un lugar al que se ha comprometido es por cuestiones de salud.

Agustín: ... cuando hacen una fiesta mis hijos me preguntan :- papá ¿ qué fecha no tiene compromiso? -Ya veo mi calendario y les digo, porque cuando hacen una pachanga y yo tengo una devoción, una salida, tengo que dejarlos con su pachanga, lo siento mucho hijos, pero primero esta mi palabra que ya prometí a dios y voy a cumplir, ya le dije, primero muerto que no cumplir, si tal día no hay salida salimos a pasear...

Dentro de la danza azteca se ejecutan danzas y ritos en torno a celebraciones que son denominadas prehispánicas, como la del fuego nuevo cuya celebración lleva danzas especiales con denominaciones que remiten a guerreros aztecas. El danzante se preocupa por tener información guardada de sus actividades con apoyo técnico, el salir en televisión, tener fotos y ser reconocidos pero con pruebas de que lo que hacen y dicen son actividades comprobables.

Existen también las diferencias familiares entre hermanos, pues el tener prestigio social y familiar en su núcleo hay miembros que se pueden sentir excluidos de un prestigio que también pudo pertenecerles. Reconoce que no todo es danza, y se entusiasma al mencionar que han sido reconocidos para bailar en escenarios como el Crowe Plaza o el Auditorio Nacional, lugares en los que ha perdido parte de su material fotográfico.

3.4.6 Estructura social-económica

La condición social de los danzantes estaba constantemente relacionada con los obreros y campesinos de regiones que para entonces la ciudad se encargaría de absorber, la realidad actual es otra, pues los herederos más jóvenes no tienen que ver en muchos casos con el ser obreros o campesinos, sino profesionistas con abuelos y padres que siguen laborando en trabajos de oficio, Agustín fue campesino en sus primeros treinta años de vida, desde entonces trabajó para

teléfonos de México de donde hoy en día recibe su pensión, por la que sonríe al admitir que “no se puede quejar”. El ser capitán implica un gasto suntuario alto, gasto del que el danzante debe ser consciente sin importar a que se dedique. No todos los capitanes tienen un estado económico alto, Agustín, antes de ser capitán fue campesino en su pueblo natal, el puesto que actualmente ocupa dentro de la danza viene al lado del cambio de actividad de lo rural a lo urbano.

Los usos que se le otorgan a la danza dependen de cada grupo y de cada miembro, sobre todo del que dirige. Para algunos la danza no es sólo el sustento de una creencia sino el sustento económico a veces de un grupo completo, quienes a manera de actuaciones o espectáculo logran juntar dinero para continuar ya no con la danza sino con su vida. Esto es de acuerdo no sólo a la tradición sino las necesidades de cada grupo. La danza lleva en sí un gasto suntuario que abarca principalmente: viáticos, indumentaria, objetos y gastos de comida u hospedaje cuando es necesario, pero sí el danzante lucra con la práctica directamente, es mal visto por el resto de los grupos y los danzantes de alta jerarquía es posible que no reconozcan con predilección al capitán de ese estilo de práctica.

Actividad actual

Aun con los inconvenientes del robo de material fotográfico. El danzante pide seguridad para danzar bien, que la gente no se meta y que existan servicios, esto cuando asiste invitado por alguna institución gubernamental. Hay que mencionar que estas invitaciones son derivadas del prestigio y recomendación que su grupo de danza tiene, porque otros grupos no responden, ni se les hace llegar dichos eventos. Hay lugares a los que su grupo a dejado de asistir. Pues iba por compromiso solamente, al no recibir algún tipo de ayuda *“yo no necesito dinero que me den, pero si me pueden comprar unas guitarras o unas plumas, pero no me ayudan en nada, dejé de ir a Mixquic y me concentre aquí, tuve el cargo hace un año y ya no fui, porque me meten como relleno y no aprecian de verdad a la danza”*

Cuando la danza no tiene un fin ritual como el de acudir a los cuatro vientos la danza acude por invitaciones de personas encargadas de la difusión y logística de las delegaciones para las celebraciones patronales, a veces los mismos sacerdotes los hacen llamar para que dancen, es ahí cuando el conflicto o roces de grupos puede ser mayor, por no ser reconocidos por personajes que intervienen directamente con el espacio y tiempo de su danza. Cuando la delegación o municipio accede a prestar inmobiliario los danzantes van representando a una comunidad o región.

El danzante propone intercambios culturales entre danzantes, su relación con las autoridades delegacionales se ha deteriorado al no sentirse apoyado. Al ser un danzante con prestigio y reconocimiento de otros grupos, recibe constantemente invitaciones las cuales rechaza por el alto costo que representan a cambio de nada

El reconocimiento no sólo lo logro con la danza sino con el montaje de obras como el de la Llorona en Xochimilco, por el que también quedo decepcionado, pues pese a su éxito él no recibió recuperación económica.

Agustín: ... los que la patrocinan se llevan su buena tajada pero salen con que no hay presupuesto , si es la delegación claro que hay presupuesto, para todas las festividades hay presupuesto, nada más que todo para acá y dije no pues ya es mucho de hacerle por amor al arte y nada de efectivo en cambio, yo no lo hago por dinero pero si digo: pónganme algo de por medio, un tamborcito, una guitarra y así sí, no pues si nos están dando algo, unas cuerdas, todo es pérdida. A la delegación ya no me presto.

Capítulo 4

DEL CAMINO RECORRIDO A LOS CAMINOS POR RECORRER. LA INTERPRETACIÓN

4. Por una explicación a la problematización.

Hacer una reinterpretación mediada por enfoque hermenéutico con el fin de proyectar significados a veces confrontados con estudios previos y otras tantas ya interpretadas por el mismo sujeto desde su mundo social ha sido por mucho una serie de construcciones que parecían caerse una vez que otra lograba edificarse. Un elemento que no se puede dejar de lado es la transformación que mi objeto-sujeto de estudio logró abarcar y es que es la misma modificación de las prácticas las que la identifican como organismo social vivo, Thompson vincula a la interpretación con esa transformación logrando tomarla como un estímulo.

Este último capítulo tiene como objetivo responder a las preguntas que le iban dando repuesta a la pregunta general, es aquí cuando a través de una disciplina interpretativa como es la hermenéutica se ha intentado poner en su propio contexto a mi forma simbólica y comprenderlo (como objeto entendiéndolo como aquello que se es capaz de ser leído incluyendo expresiones, prácticas, hábitos... etc.) aun con todas las polisemias que se puedan encontrar. Mi objeto de estudio: la danza (capítulo 1) es una forma simbólica con constructos significativos que dan como resultado problemas de comprensión y por lo tanto de interpretación, intentando que ésta reflexión sea la más plausible. Las preguntas de investigación particulares que fueron conduciendo al objetivo general de la investigación. Las preguntas a *investigar fueron: ¿Cuáles son los elementos contextuales históricos y actuales que le dan sentido a la llamada: danza prehispánica?; ¿Cómo se dan las relaciones sociales, familiares e institucionales de los danzantes en torno a la práctica?; ¿Qué concepciones significativas tienen los actores danzantes en torno al espacio y tiempo de la práctica?; ¿Cuáles son los motivos, pensamientos, expresiones, orden social, creencias por la que ejecutan la práctica?* , con el fin de lograr una repuesta a la pregunta inicial de la investigación: *¿Cuál es el uso y significado que tiene la danza prehispánica que se desarrolla en el santuario del Señor de Chalma durante la semana del Pentecostés desde la significación de quien la realiza?* La reflexión del fenómeno cultural que aquí se presenta es a partir del mundo sociohistórico en el que el

danzante se encuentra, mismo donde reciben y construyen todo tipo de expresiones significativas, (Thompson: P 183)

4.1 Elementos contextuales que le dan sentido a la denominada danza prehispánica.

Las danzas que actualmente son ejecutadas en atrios, plazas, santuarios con vestigios de adoración prehispánica, dependen directamente del momento en el que se estén desarrollando. Algunos grupos de danzantes que son vistos en otros sitios que no son los anteriores es porque llegan a ser contratados casi siempre a cambio de algún bien material para el grupo o una comida por parte de algún encargado de promoción cultural gubernamental o privado para algún teatro o muestra cultural en conmemoración de alguna festividad, convención nacional o internacional. Fuera de ese contexto se encuentran los danzantes que acuden al santuario del Señor de Chalma, no significa que se trate de grupos diferentes, simplemente que los motivos por lo que se mueven son distintos, pues el asistir a los santuarios no tiene un patrocinio ni privado, ni eclesiástico ni gubernamental, por lo que los gastos de indumentaria e instrumentos corren por cuenta personal, mientras que la transportación, hospedaje y comida corren a cuenta de algún danzante de alta jerarquía o bien un denominado socio o mayordomo que acostumbre recibirlos, sin ser lo anterior explícito para todos los casos. Las redes de expresiones significativas que tiene el danzante no suelen ser explícitas ante un público espectador, principal diferencia entre un espectáculo y un rito, sin embargo, cuando alguien se muestra interesado en conocer las significaciones formales de la danza, el danzante se muestra abierto a explicarlas desde su propia concepción y enseñanza, sobre todo cuando se tratan de jefes de danza que ya no participan en el movimiento físico de la actividad, pero sí en su coordinación y musicalización. A la danza se le ha utilizado, interpretado y reinterpretado desde tres puntos: desde el que la observa, desde quien la estudia y desde quien la práctica, el común acuerdo consiste en el poder simbolizar a través del cuerpo y a

veces, el mismo danzante se ha involucrado en la profunda significación histórica contextual de su práctica, más allá de lo que pudo heredar.

Las denominadas danzas prehispánicas que el sujeto lleva a cabo están enmarcadas en un contexto en el que los movimientos y quiebres sociales y hasta políticos han transformado a este fenómeno cultural, comenzando con el quiebre más importante, no por lo que la danza tiene de él, sino por la relación más simbólica que comprobable que el danzante relaciona entre su práctica y la idea de la supuesta representación de lo que fue en la época prehispánica. La hibridación de culturas no empieza precisamente en el momento en que los españoles dan con tierras americanas, la hibridación ya se daba, hay que recordar que los imperios más fuertes de aquella época se daba por la conquista de nuevas tierras y culturas, lo sabemos al mismo tiempo que no sabemos si nombrarlos aztecas o mexicas, las mezclas ya se daban, lo que es cierto es que se trataba de mantener una uniformidad en formas y tiempos de ceremonias. La hibridación en la que fueron combinadas estructuras y prácticas,(Canclini; 1989; 111)para dar forma y función a una nueva se dio en todos los aspectos, pero la danza, que para los aztecas se comparaba con la importancia militar y sacerdotal de su gobierno, fue recreada y modificada utilizando semejanzas del culto católico, creándose con ello lo que en la actualidad conocemos como concheros (denominación que en ese entonces no existía),los que lograron escapar a las sierras intentaron mantener la forma ceremonial y festiva de la práctica, pero sin elementos de gobierno y espirituales que celebrar, el rito se ha mantenido sin formas explícitas que la mantengan. Actualmente la danza ya no es un oficio, sin embargo el alto rango que en otros tiempos represento ser danzante hoy en día es un prestigio que sólo alcanza significaciones relevantes para quienes están inmersos en la danza y no necesariamente para quien los observa y su representación se da principalmente por lazos consanguíneos de padre a hijos, e ahí una de las transformaciones más importantes, pues no se daba en el tiempo de los mexicas.

Las danzas prehispánicas pueden ser llamadas así por los elementos que visiblemente están inspirados en esa época, como instrumentos (huéhuetl, teponascle), la vestimenta de los de las danzas aztecas, misma que no remite a

un danzante sino a un guerrero que forma parte de una milicia también sincretizada en la colonia. Aunque esos elementos dejan de lado a los danzantes concheros, quienes tienen todavía menos elementos que remitan a la época, pues lo único que puede remitir a ello de forma más precisa es al igual que los aztecas: la forma coreográfica de la danza. El formar círculos con rangos jerárquicos que los distinguen en posiciones sociales sí provienen de una base histórica lo hace posible, aunque no así los pasos coreográficos que los sujetos manejan, de los cuales se tienen datos poco precisos al igual que de las formas musicales que realmente empleaban Dallal () claro que sin malinche en el centro de la danza, misma que al igual que los cánticos religiosos, las conchas, y cargos militares como sinónimo de responsabilidades fueron incorporados durante la época colonial, sin embargo, no fue el único quiebre que le dio todos los elementos que hoy en día se reflejan en la práctica. La danza prehispánica existe porque en el imaginario colectivo de sus miembros así lo conciben, aunque en el sentido estricto de la investigación son danzas que remiten a un sincretismo con bases más arraigadas en los cambios coloniales y difusión e incremento de las mismas en contextos históricos en las que el nacionalismo comenzó a generar raíces más profundas, como el momento en el que los grupos de danzantes que se desenvolvían durante la intervención de Estados Unidos decidieron hacer de sus grupos corporaciones con un lema y un estandarte que les identificara a donde quiera que fueran además de la revelación con la iglesia católica al prohibirles la ejecución de sus prácticas en terrenos eclesiásticos. Es aquí donde las danzas que se dirigen a los cuatro puntos cardinales de devoción toman su sentido más cercano a lo que actualmente se viene desarrollando, pues se generalizan entre grupos los cargos que deberán existir, las funciones, los pasos y las formas sociales y familiares a las que habrían de acoplarse para que varios grupos formaran hicieran uso de un sólo lema: Unión Conquista y Conformidad. Para que un ritual lo sea, no existen lineamientos específicos inamovibles que lo validen, pero sí algunos elementos que le dan un sentido como el tiempo (generalmente vinculado con momentos importantes en el cosmos y la naturaleza) y el espacio, designado por los líderes que en la mayoría también fueron parte e un sistema

religioso o social político con el poder suficiente de dar a un espacio el poder simbólico de la representación.

El desarrollo más amplio de las danzas se fue dando en contextos de guerrillas e intervenciones, comenzando por la española, la estadounidense, la francesa y la misma Revolución mexicana. Gran parte de los danzantes correspondían a las clases bajas del país, profesiones de oficio, algunos campesinos, albañiles, pero no fue hasta el momento en que a partir de los años veintes hasta los cuarentas del siglo pasado el prestigio del danzante se elevó por aquellos años, pues en la búsqueda para descubrir la imagen que México le habría de exportar al mundo a través de los ya famosos medios de comunicación que no estaban dirigidos precisamente para las clases más bajas. En esa búsqueda la imagen del indígena y de las riquezas rurales se vio utilizada por manos de artistas y medios, fue en ese momento en el que el gobierno dio patrocinio a los danzantes, pagándoles transporte, comida e indumentaria, que hasta en ese momento se comenzó a utilizar con mayor retoque todos los elementos de guerreros y caballeros aztecas a los que hoy en día se le siguen agregando elementos que para cada sujeto considera significativos o que en su concepción hayan sido utilizados por el danzante prehispánico. Entonces los grupos de danzantes aztecas comenzaron a multiplicarse, viendo en la “mexicanización una reivindicación de lo nacional contra la occidentalización del país”. Al pasar de los años el patrocinio gubernamental bajó, pero no el crecimiento de las corporaciones, las cuales llegaron a la última década del siglo XX con un incremento exponencial del cual no se tiene registro específico, pero los danzantes reconocen que su actividad de lo menos que padece es de falta de integrantes. Con este recorrido que a significado mucho para la evidente transformación de las danzas tenemos que los participantes de un ritual comparten experiencias comunicativas “a través de muchos canales sensoriales...representando una serie ordenada de elementos metafóricos” en un espacio y tiempo ordenado para desarrollar una representación (Leach ; 1976; 58).

El mismo actor es un elemento contextual que le da un sentido a la danza, el danzante ha cambiado ,de no haber sido así no habría elementos que rescatar, se vería obligada a desaparecer, porque la danza esta hecha por seres vivos y como tal puede morir. El actor danzante ha evitado que esto se de, la danza ha mutado, ellos mismos han dividido entre aztecas, concheros, chichimecas, todos con las mismas bases coreográficas y religiosas, ellos con sus objetos significativos (indumentaria e instrumentos) de la danza se han denominado; “herederos de la cultura” bajo la afirmación de: “él es dios”.

4.2 Contexto contemporáneo de la danza. Interpretando

Toda investigación que tenga que ver con prácticas, actores y la lectura hermenéutica de textos debe de tener como base de fondo un contexto histórico y actual que de origen y forma al fenómeno en cuestión. La concepción dualista es un elemento innegable de los danzantes y de esa eterna oposición del bien con el mal, lo masculino y lo femenino, lo prehispánico y la conquista. Esto es como respondiendo a ciertas necesidades de reconocimiento simbólico por parte ya no de una sociedad o de un país, de una familia. Las danzas prehispánicas actuales nacen en realidad en la conquista y con mayor arraigo varios años después del México independiente. En el fondo se esconde un conflicto religioso de resistencia, y de resurgimiento, aunque también en gran medida de sustitución en donde la creencia trata de salir a flote por medio de prácticas culturales principalmente religiosas .Los danzantes que hoy en día encontramos en las plazas tienen un origen formado en comunidades marginadas quienes a manera de “entender su mundo” (Bonfil; 1987; 21) se organizaron , haciendo su punto focal la religiosidad y la naturaleza como modo de transformación y relación simbolizada mediante el rito. Los nuevos personajes que desarrollan las danzas desde un nuevo referente histórico que sí tiene que ver con épocas pasadas pero que se expresan de formas más verbales y no verbales poco significativas para quienes los ven desde la trinchera.

La danza como tal es de por sí una actividad simbólica enmarcada por el ritmo y el cuerpo, en la que la voz a través de las declamaciones y los cantos intenta aterrizar una concepción mental, se trata de una práctica en la que no se deja de expresar, la misma indumentaria y las pintas sobre el cuerpo usado como lienzo refuerza aun más los ya signícos pasos dirigidos a veces a un Dios, a veces a sí mismos para los demás. Está comunicación primero intrapersonal para ponerse de acuerdo consigo mismo sobre el qué va elegir para vestirse, qué se pintará esta vez sobre el cuerpo, por quien pedirá o porqué realizará la danza ese día, se encuentra en directa vinculación con el papel que un capitán de danza ya le ha dicho anticipadamente que deberá representar para poder darle una figura estética a la misma. La parte estética de la coreografía tiene que ver más con el cómo se ven así mismos y cómo se pueden diferenciar de los demás, el elegir para el grupo los tipos de pasos, el usar o no algunos instrumentos etc. Es así como los entables signícos pueden diferenciarse unos de otros, las obligaciones de cada grupo, aunque parecidas no logran ser exactamente iguales de una corporación a otra. Una vez atados todos los eslabones expresivos, en conjunto, ya pueden formar o iniciar el proceso ritual, en cuyo caso, el que este sea el de periodicidad más extensa implica una configuración y desconfiguración de la danza para poder crearse y descomponerse por varios días. El significado es también cultural, aquí tienen un papel importante las metáforas, los mitos, la metonimia (entendida como una parte que representa un todo) pues el proceso mental originado en la mente de lo que puede ser “bueno” o “malo” para mostrar a Dios, puede recaer dentro de las percepciones simbólicas del individuo en bienestar o malestar para él y su familia. Las danzas prehispánicas retoman en su formación social actual los coloquios de la literatura oral (Jáuregui P 24) pero, para su imagen bajo un contexto sagrado de temporalidades cosmologías, naturales y metafísicas al mito de un pasado con dimensiones históricas que no son del todo comprobables y que toman como referente histórico más profundo a la Conquista de México, pero que lejos de representar teatralmente una confrontación contra los españoles, éstos intercalan objetos, personajes y formas provenientes de una época colonial con la que parecen no tener confrontación alguna, pues con ella vino la razón más fuerte

para la mayoría de los danzantes: sus creencias y su religión. La danza comunica a través no solo de un metalenguaje, sino con unidades de significación como son los objetos, las palabras, la música y los mismos gestos (Jáuregui, 25), dando con ello una función significativa de comunicación a veces verbal, a veces no.

El danzante transforma a la danza a partir de lo que primero como individuo decide excluir y posteriormente lo que utilizara, por ello es interesante enfocarse momentáneamente no en lo que el danzante hace, sino en lo que esta dejando de hacer respecto a otros grupos o compañeros, Un ejemplo, en la historia de vida, el danzante Agustín platica sobre todo lo que su grupo de danza azteca no hace en relación con los danzantes concheros, específicamente los del zócalo, partiendo de esas diferencias para poder ubicar a su corporación como los verdaderos herederos de la cultura, específicamente, prehispánica. Éste complejo cultural transforma las representaciones que cada grupo decide entablar, finalmente la obligación del capitán consiste en gran medida en hacer comprender a los integrantes que están en la corporación correcta.

La práctica, a pesar de tener indumentaria de guerreros no se escenifica como tal una confrontación, sino una lucha por lograr el equilibrio y la armonía, el hecho de poder realizar una actividad que parece no interponerse con la religión católica es afirmar y aceptar el sincretismo que entre culturas se fueron interponiendo una sobre otra.

Aunque la danza tenga entre sus integrantes a muchas personas de trabajo de oficio y campesinos no significa que solo ese sector sea el que se encuentra involucrado en la actividad, pues se pueden encontrar danzantes profesionistas, empresarios que pueden llegar a niveles socioeconómicos altos, lo que les da la posibilidad (aunque no necesariamente) de poder ser los encargados de hacer los gastos suntuarios más importantes del grupo, y con ello obtener el respeto de los integrantes, a veces sumado al respeto que una herencia por parte de un familiar o un padrino les ha dejado. La herencia es un punto de vinculación importante pues la aceptación de una identidad transformada no significa que se destruya la anterior, pero sí se le da un uso, en este caso un uso ritual y a veces popular que da como resultado la modificación de una religión (De Certau: 2000:22). La

distinción entre unos y otros la hace lo que consumimos, lo que resistimos y en ello lo popular tiene que ver más con el uso que se le da a algo que con el pueblo en sí, por ello la hegemonía y las clases sociales son también relevantes en conocer quiénes son los que danzan ,pues las generaciones que marcaron las conformaciones de los grupos de danzantes son el mayoría obreros de la construcción, cargadores, plomeros, las generaciones actuales no sólo han heredado la práctica, también el oficio, no así en todos los casos en los que algunos de los danzantes más jóvenes se encuentran en sus licenciaturas.

4.3 Relaciones sociales, familiares e institucionales de los danzantes en torno a la práctica

Bourdier aseguraba que las prácticas culturales son ejecutadas y constituidas por posiciones de clase (1990:29) de igual manera se sostiene que la desigualdad no se debe en sí al consumo ni a lo que se tiene sino a lo que se es, en una articulación de el dinero y lo simbólico, pero en el contexto del danzante las posiciones de clase están aunadas más que a su capital económico en el capital simbólico de una posición dentro del grupo y dentro de su familia, así como entablar relaciones con personas que tengan una postura cultural similar, por ello los espacios también son determinados por los capitales (Goffman; 1994: 13) . Las formas de relacionarse no son esquemáticamente fijas, los danzantes de diversos grupos pueden unirse aun con sus diferencias de llevar a cabo el rito, esto sólo sucede si los jefes de danza originales fueron permitiéndolo, por lo que las actividades, usos y formas que esta en torno al rito de la danza depende de las generaciones anteriores y las modificaciones o restricciones que hayan permitido. “La mesa” es algo que también se hereda además de la tradición y cuyo significado es relevante, pues en “La mesa” se plasma todo lo que para grupo es, allí colocan el santo al que le son devotos, las fotos de los capitanes anteriores, el estandarte que identifica al grupo y hacen de ese espacio un oratorio y punto de encuentro en común, creando con ello un lugar al que califican como santo. En la época prehispánica cuando un bebé nacía los sacerdotes le hacían saber a los

padres la razón y función para la que el niño había nacido, algunos del pueblo podían ascender a la nobleza por ese solo hecho. Los danzantes de mayor jerarquía suelen serlo porque se les ha heredado el cargo (aunque en realidad un capitán de danza no deja de serlo hasta el día de su muerte) .Usualmente lo heredan al hijo mayor o aquel que tenga más conocimientos y liderazgo de un grupo. Como no siempre se cumple de esta manera las familias se ven obligadas a heredar el cargo a un “ahijado” que tenga las habilidades requeridas.

Esta relación familiar de la herencia la observa y explica Turner (1988: 120) en donde muchas sociedades establecen una distinción terminológica entre familiares paternos o maternos, donde se hace una descendencia unilineal, entonces la propiedad y el status pasan de padre a hijo. En un contexto histórico los ritos de celebración y sacrificio se daban en un acuerdo “logístico” de preparación entre el pueblo, gobernantes y sacerdotes, cuando en la conquista se modifican “aparentemente” las significaciones de los pasos de la práctica y con ello sus objetos, la iglesia ordeno las relaciones de grupos de danza con la institución eclesiástica, no de manera general, hubo misioneros que nunca aceptaron en “la casa de dios” manifestaciones “paganas” de los adoradores, aun hoy en día hay sacerdotes que no aceptan la realización de las prácticas dancísticas, pero se han visto rebasados por la voluntad de las personas para llevarlas a cabo, pues finalmente la devoción católica mexicana esta más encaminada a la veneración de las imágenes en lugares liminales que en fungir un respeto hacia la iglesia y sus representantes eclesiásticos, cuando la relación de un sacerdote con los danzantes se torna armoniosa, el danzante es invitado a desenvolverse durante las fiestas patronales que la iglesia propone. El ir a misa, al menos en los días en los que al sujeto le corresponde danzar es una obligación, cosa que puede empatarse al recordar que durante la conquista colonial se les permitían realizar algunas danzas siempre y cuando involucraran temáticas religiosas y asistieran a misa después de hacerlas. En la época prehispánica la relación era obligatoria y adecuada de acuerdo a las temáticas coloniales, no así en todos los casos (cabe mencionar que algunas comunidades mayas fueron rechazadas por la iglesia por seguir utilizando

y haciendo referencia a deidades y costumbres prehispánicas, aun a finales del siglo pasado, pues).

La organización del danzante va de acuerdo a linajes dancísticos que va heredando, pero con ellos también la autonomía de decidir de acuerdo a las necesidades y vidas cotidianas del grupo. A pesar de ser corporaciones que se encuentran dispersas por casi toda la República los danzantes aztecas y concheros se reconocen por mantener formas y coordinaciones más o menos permanentes lo que posibilita que cualquier danzante que decida cambiar de corporación puede integrarse a cualquier otra fácilmente, o bien, danzar varias corporaciones en conjunto, pues los protocolos como el beso en las manos en señal de respeto, las denominaciones de “compadrito” o “comadrita” y las formas elementales de la danza son las mismas. El prestigio del danzante viene desde el tipo de estandarte que carga su grupo, de ésta manera, el estandarte como objeto simbólico de identidad dará a conocer desde que año existe la corporación, quién fue su fundador, a quién veneran y el común denominador de todos: el lema de Unión como elemento integrador de todas las corporaciones, Conformidad asumiendo las obligaciones que les son encomendadas a cada uno respetando la forma de transmisión de la tradición Conquista, aceptando el sincretismo religioso, cultural y religioso que ese quiebre produjo.

Es por medio de la herencia consanguínea que las corporaciones han reiterado sus costumbres, pues es una perpetuidad que dirige uno, pero que sustentan en grupo, aceptando “la palabra” y obligaciones de cada uno.

El poder es expresado a través de la palabra, aquí el que no habla simplemente carece de poder ante sus compañeros, los elementos que la componen finalmente logran crear un sistema de funciones y roles. La palabra más exclamada: ¡ él es dios! , lo importante no es verificar si en efecto fue en la batalla del Sangremal cuando surgió dicha frase, lo importante es ubicarla dentro de un contexto de privilegios en donde el decirla es aceptar una orden y a su vez un “así sea” o “amén” católico. Esta palabra marca los momentos más importantes para los

danzantes, podría decir que es consagrada así como sus objetos cuyo conjunto de signos a veces sin relación entre sí nos brinda una idea de comunión en momentos de obligaciones impuestas (Duvignaud; 1997). Tampoco importa mucho si para 1531 se destruyeron más de quinientos templos y veinte mil ídolos (Bonfil; 1987) si con los mitotes y las representaciones mentales se siguen llevando a cabo las adoraciones en los mismos lugares y temporalidades de siempre, pero con un enfoque más urbano que indígena, pues los actores cuyos descendientes si pertenecían a los pueblos, ahora han quedado absorbidos por la ciudad, por lo que hay tanta variedad de usos y costumbres que se han querido adaptar con calzador a la actualidad.

Los espacios y tiempos de la danza se ven reducidos al momento mismo de la ejecución, y sus fases van sufriendo cambios de ánimo y de vinculación corporal, la fase de marginación es la mayor complejidad ritual y su situación aleja a los agentes de roles ordinarios (Turner 1998, citado en Jáuregui). El espacio es una representación de poderes sociales, (de ahí que a la iglesia puedan entrar “todos”, pero a los espacios reservados o en horarios especiales sólo algunos). El espacio es a veces lo único que liga o une a varios sectores de diferencia en capitales (cualquiera que estos sean). Cada grupo elige su espacio sinónimo de la autosuficiencia que los caracteriza, al menos en Chalma no se puede vivir de la danza aunque es probable que los mismos que viven en las ciudades de ella sean los mismos que acuden pero con otro fin.

Bonfil menciona que los concheros y danzas aztecas son congregaciones que exaltan la identidad india genérica no referidas a ninguna comunidad o región, sin embargo si exaltan y tratan de que sus objetos de identificación regional sean lo más visible posibles (los maderos en Chalma simbolizan una región al mismo tiempo que una serie de promesas o los estandartes, objeto de mayor valor para un danzante cuya identidad esta bordada). Estos lugares santos tienen casi siempre referentes icónicos que dejan ver que ahí a este una divinidad, pero el lugar santo por excelencia es reservado, por ello el atrio es un lugar intermedio

para los danzantes y los sacerdotes cuyas categorías espaciales son diversa (Leach 117). Las jerarquías y relaciones en torno a ellas también tienen un tiempo y un espacio , el tiempo de la danza es para sí mismo, para dios y para aquél en quien este sujeto por la idea de sacrificio.

Relaciones familiares

Una generación tras otra permite que los códigos de comunicación sean interpretables, esto incluye los sentimientos, éstos también son transmitidos de padres a hijos, no de manera irrevocable pero existen. En la época prehispánica cuando un bebé nacía los sacerdotes le hacían saber a los padres la razón y función para la que el niño había nacido, algunos del pueblo podían ascender a la nobleza por ese solo hecho. Los danzantes de mayor jerarquía suelen serlo porque se les ha heredado el cargo (aunque en realidad un capitán de danza no deja de serlo hasta el día de su muerte) .Usualmente lo heredan al hijo mayor o aquel que tenga más conocimientos y liderazgo de un grupo. Como no siempre se cumple de esta manera las familias se ven obligadas a heredar el cargo a un “ahijado” que tenga las habilidades requeridas.

Esta relación familiar de la herencia la observa y explica Turner (1988: 120) en donde muchas sociedades establecen una distinción terminológica entre familiares paternos o maternos, donde se hace una descendencia unilineal, entonces la propiedad y el status pasan de padre a hijo. El prestigio social que envuelve a los actores va ligado a la idea de autoridad el cual se obtiene a través de los años, Bonfil diría que a manera de escalafones mediante un sistema de cargos, de esta manera su prestigio se va aunando poco a poco a su solidaridad “económica” que tenga para su grupo y es que toda participación es condicionada por la participación (1987; 69), de esta manera se puede obtener el poder de decidir.

4.2 Hacia el final del túnel

Las significaciones que tienen los concheros en torno a su práctica tiene que ver directamente con tres elementos, el cuerpo como medio expresivo físico, la mente y los sentimientos como componentes espirituales y el las composiciones sociales que le dan un sentido a la práctica. El cuerpo, como instrumento de oración de sacrificio y otorgador de promesas en una danza circular que corresponde a un orden cosmológico y militar al mismo tiempo, lo que da por hecho una inexistencia de una base sólida, ni prehispánica, ni española ni mexicana, pues las diversa culturas están inmersas una dentro de otra, el no querer desprenderse de los beneficios otorgados en la ciudad pero tampoco de esas raíces que sólo algunos comprenden.

La razón de que éstas danzas existan se llama resistencia, en donde innovan , se apropian (Bonfil; 1987) por una conservación de tradición y que es tan difícil de explicar por ellos mismos, lo que aseveran es que no están por obligación, eso es posible tomando en cuenta la autonomía , pero también hay una presión familiar que suscita el padre cuando a los infantes les hacen saber quién será el heredero, claro esta que la decisión esta latente. Si estas danzas no cambiaran y cada grupo decidiera no cambiarle algo simplemente no existirían, pues se han venido desarrollando desde un México latifundista, pasando por una industrial y uno tecnológico en el que las funciones laborales que cada integrante tiene cuenta en forma sustancial para adaptarlas a sus modos actuales de vida.

Concepciones significativas de los actores danzantes en torno al espacio y tiempo de la práctica.

La elección simbólica, social y cultural de un espacio para el desarrollo de una actividad está determinado en éste caso no sólo por la palabra de los danzantes capitanes, sino por los marcos contextuales más relevantes que no son significativos así por que si, si no en respuesta a la una promesa ancestral de

seguir desarrollando una práctica que a la que le van abriendo espacio cada vez más difícil por las actividades que su vida cotidiana y mayormente urbano les exige. El mantener la práctica en los espacios que por generaciones se han mantenido casi inalterables consiste en la necesidad que los sujetos tienen de saberse congregados en grandes corporaciones a la vez, el poder integrarse y compartir con otros una práctica u un legado cultural que difícilmente pueden explicar con quien no se encuentra inmersos en el mundo circundante del danzante. Los sujetos provienen principalmente de pueblos que ahora han quedado absorbidos por los límites del Distrito Federal, por lo que el acudir al Chalma significa alejarse por una cantidad más amplia de días [con respecto a otros puntos geográficos] de su vida habitual, aunque la idea de Chalma como pueblo y lo que pase en él fuera de esa “festividad solemne” no les es relevante. El segundo espacio es aquél en el que reciben obligaciones, oran, cantan y realizan rituales de presentación y avisos sobre otros grupos: el oratorio. Ese lugar que suele estar en las casas u hospederías de algún en el que los grupos se congregan es también el punto en el que el sujeto genera, o mantiene las relaciones de integración que ha venido sosteniendo por años, siendo un lugar de reencuentro, recepción y juegos para los danzantes más pequeños quienes ven en la danza una oportunidad de salir de casa y una actividad recreativa. Las hospederías son espacios de descanso en el que al despojarse de la indumentaria momentáneamente el sujeto puede desprenderse del acto ritual que le acontece y vestir y hablar como suele hacerlo. Los danzantes que llevan más años viajando van obteniendo reconocimiento por parte de los demás independientemente del lugar jerárquico que ocupe. Otra construcción espacio –temporal en la que el danzante llega al punto de mayor expresividad se encuentra en el atrio o espacios circundantes en las que el tiempo y cantidad de espacio ocupado va a depender de qué tan grande es la corporación, lo que también le da vista al grupo frente a los otros. Todas las construcciones y espacios intentan servir de representación a una idea metafísica que va en comunión con el tiempo también metafísico con una estructuración discontinua en una temporalidad liminal.

Los rituales expresan valores profundos de los hombres, esos valores y sentimientos de orgullo, reconocimiento y devoción han venido sosteniendo el uso ritual, convencional y obligatorio de la asistencia en Chalma. El danzante tiene una visión cosmológica y católica del tiempo en el que le corresponde danzar, a veces utilizando las fechas de cambios físicos de la tierra, como son la entrada de las estaciones o equinoccios y a veces contando los días tomando como punto de referencia al miércoles de ceniza y la semana santa, con lo que se puede dar una idea de la temporalidad exacta en la que caerá el día del Pentecostés. La coincidencia más grande que existe entre el Pentecostés y el proceso ritual del danzante es la celebración de una Asunción a la que la iglesia menciona como la ascensión de Cristo al cielo, y los danzantes con la elevación de los maderos o cruces en los cerros de Chalma. Lo cierto es que el danzante que acude a eventos eclesiásticos como las misas vagamente relaciona el Pentecostés con la práctica por lo que ese día como tal es para el danzante una coincidencia de temporalidades. El ritual en Chalma es una oportunidad para que la transmisión de la práctica, durante ésta se comienzan a interesar posibles nuevos miembros y los más jóvenes practican los pasos y costumbres de los compañeros con los que sólo algunos decidirán pertenecer por períodos prolongados. La danza como parte de una práctica religiosa permite reflexionar sobre las expresiones que los sujetos se comunican entre sí y lo que intentan comunicar incluso con el pensamiento a la deidad escogida. Todas las relaciones socioeconómicas y políticas que se dan en los espacios y tiempos preestablecidos permiten la comprensión de la dinámica, los pensamientos y sentimientos que tiene los danzantes hacia su entorno social y natural (Turner; 1998; 18) en el que Chalma es sólo uno de los cuatro puntos cardinales que cierran un círculo anual en el que también el espacio se convierte en una lucha de poder ser identificado en primer lugar por otros “compadritos” no sólo con la presentación de un estandarte, sino con la misma práctica, el número de integrantes, la vistosidad de la indumentaria, la armonía musical y a través de la práctica y el sacrificio económico y físico para poder ser reconocidos o compensados por Dios. Es el lograr el reconocimiento en un lugar en el que el único y más importante anfitrión es el santuario, pues no hay danzantes que

representes a Chalma. El espacio y el tiempo ritual son dedicados también a formar oraciones expresadas a través del cuerpo y mente, el cuerpo como el instrumento más importante de adoración donde lo ceremonial representa un orden y un equilibrio y la vida habitual un desorden cotidiano, mismo que queda delimitado por el lugar que ocupa una imagen o una cruz , es ir por las calles de Chalma desplazando la cruz es investir el espacio lo que ayuda a que sea la memoria colectiva la que haga posible la inmortalidad de la práctica.

4.4 Motivos, pensamientos, sentimientos, expresiones y creencias por la que se ejecuta la práctica.

El hablar de motivos debe verse como una parte de la razón de ser de ciertos fenómenos y formas simbólicas cuya característica más relevante es lo no homogéneo. El sujeto, cuya vida cotidiana es interrumpida por una obligación simbólica para él y su credo, pero también para sus relaciones sociales y recreativas dentro de un proceso ritual que es denominado como una festividad “solemne”. La motivación es el medio más importante en el que los individuos construyen sus relaciones sociales y lo que le da sentido a la danza, pero también lo más difícil de explicar por el propio danzante. El desprendimiento familiar para quienes no tienen un cargo de alta jerarquía es desbordado en un sentimiento de libertad y renovación, mientras que para los capitanes que usualmente viajan con la familia el reconocimiento de los herederos y el entablar relaciones y encuentros con compañeros de danza de otras corporaciones resulta ser un motivo que le da sentido al gozo y al sacrificio que la danza implica. El sacrificio aunque es individual adquiere fuerza en grupo, sobre todo si consideran como elemento impulsor la obligación de mantener una práctica ancestral en pie y el poder expresar sus necesidades y tributo al santo en devoción construyendo también con las creencias un modelo social que les significa (Geertz,) y donde la cultura forma parte de las construcciones sociales.

Las expresiones que el danzante demuestra con todo su cuerpo va dirigido a un cosmos es en busca de una totalidad [que por cierto, nunca se alcanza] que

a través de la sola práctica católica no encuentra, ampliando sus posibilidades simbólicas para expresar y obtener un beneficio en el que suele estar inmerso algún elemento familiar, de promesas o gratitud por los bienes que recibe y que relaciona con la práctica. La cultura da memoria y se ve al estar inmersa entre todos los tiempos de la danza donde los sujetos se están comunicando cara a cara, al mismo tiempo que comunican al que los observa y simbólicamente a Dios. El compartir sus experiencias a través de la convivencia y la integración o desintegración de los grupos es lo que hace que la cultura sea transmitida en un campo comunicativo sostenido por la tradición y la ideología.

Al ser una práctica que lleva deterioro físico suele utilizarse como zona de escape los pensamientos éstos objetivados como deseos, peticiones o promesas y un constante recordatorio para los que han muerto. Esa característica de “pensar los unos por los otros” no es sustentada como un motivo, por lo que es probable que se encuentre entre las formas superficiales que se suscitan en la práctica. El pensamiento del danzante tiene una variedad de referentes tan heterogénea como cada individuo, donde el deseo, el sufrimiento, el pensamiento religioso, y los elementos que acompañan todo el proceso significan para cada danzante dependiendo de las condiciones emocionales, económicas y sociales en las que se encuentre dentro y fuera del círculo. Los pensamientos van aunados a los estados de ánimo al igual que los sentimientos siendo éstos los acompañantes inseparables de los motivos que hacen de la danza una forma simbólica en la que se están fusionando dos mundos: el que se vive y el que se imagina (Geertz) dando como resultado una idiosincrasia capaz de transformar la realidad, su realidad. El sentir alegría y orgullo esta precedido por pensamientos de preocupación y obligación por hacer una preparación previa en sus lugares de origen, pausando trabajo, familia, escuela para poder desenvolverse en la práctica, pues la danza, a pesar de estar modificándose en tiempos [recordando a los grupos que en han elegido ya no ir durante toda la semana a Chalma, sino sólo un tiempo representativo para hacer presencia en el santuario y tener la tranquilidad de estar cumpliendo con “las palabras”.] no siempre adecuados para todos. Los danzantes encierran el las sensaciones otras formas de devoción no

precisamente orales ni físicas, sino mentales. El danzante cree en un Dios, cree en la existencia de un pasado al que dice abocar y cree representarlo por los objetos que utiliza y las formas dancísticas que recuerdan a las del tiempo prehispánico, cree en los santos católicos y en los poderes metafísicos que el sincretismo cultural religioso dejó. Cree en los favores y gracias que el sacrificio físico y suntuario le deja y confía en su religión aunque no siempre conozca las celebraciones, fechas y razones de los tiempos institucionales de la iglesia, el danzante está conciente de el sincretismo que existe en los lugares que frecuenta en sus procesos rituales y se siente con dualidad de creencia, aunque sea sólo en forma.

La comunicación y las formas en las que se desarrolla son culturales, el sujeto se ha desarrollado en un contexto en el que danzar se ha convertido en una necesidad de comunión y en la que obtiene “algo” a cambio de otro “algo” que sea lo suficientemente significativo para mantener viva una práctica que contrario a otras danzas va en expansión, una danza que corresponde no sólo a danzantes habitantes de la parte central de México, sino también de espacios en los que ni la conquista española ni los sentimientos nacionalistas llegaron tan profundamente, lo que compromete entonces a explicar un comportamiento durante una actividad en el que se expliquen los significados .

4.5 De usos y significados

Los significados que tiene la danza para el actor van de acuerdo a sus propias reflexiones personales de acuerdo a las razones y motivos por la que la lleve a cabo. El significado es un componente interno del comportamiento, el origen de los datos obtenidos está en el significado que los actores le otorguen a su práctica (Pimentel 2002: 77). “Las reglas, los motivos y conceptos afines son los medios principales por los que los miembros de la sociedad construyen su mundo social”

La llamada danza prehispánica remite a se llamada así por los tiempos y espacios en los que se desenvuelve, el danzante está conciente de la dualidad de características que envuelven a su actividad. Las danzas que vemos hoy en día tienen un origen más colonial que prehispánico, pues al no quedar vestigios suficientes para conocer sus formas exactas de desenvolvimiento todo fue quedando a la memoria colectiva, misma que lleva un sincretismo simbólico entre lo sagrado [católico] y lo pagano. Los movimientos que hicieron que la danza fuera expandiéndose y transformándose por las transmisiones orales y del medio ambiente fueron generando poco a poco las corporaciones que hoy en día pueden verse como resultado de un proceso heredado no precisamente étnico, mas bien establecido en el término político de nacionalidad posteriores a la época del México independiente. (Hobswan, 1994).

Durante el periodo prehispánico la danza tenía tres formas de entenderse y de usarse: ceremonial, ritual y festivamente, (Capitulo 2), actualmente, aunque la celebración del levantamiento de los maderos o de la semana del Pentecostés es concebida como una “festividad solemne”, en la que la que no hay un ambiente de alegría o festejo, más bien de devoción.el uso que se le da a los espacios a los que la parte institucional [la iglesia] ha tratado de poden limites es utilizado por los sujetos como espacios con temporalidad y uso ritual, en el que se puede desarrollar la danza en sus espacio hasta iniciar la noche. El espacio va cambiando conforma la danza avanza, en él se pueden encontrar sujetos que tienen la profunda necesidad de llegar en esa área liminal a un clímax ritual que le signifique pureza, transformación y a veces perdón. El uso ritual de la danza se lleva a cabo de una manera ordenada, en efecto, casi militar en la que parecen reflejar una historia que para ellos cobra sentido cada vez que entran y salen de la zona “sagrada”, porque cuando salen de ella, trozos de comportamiento habitual regresan [mejor dicho, nunca se van por completo], al sujeto que se mueve constantemente en dos perspectivas: la religiosa y la del sentido común, (Geertz, 1997). La creencia ritual, puede provenir de una cultura con la que se creció y en la que voluntaria o involuntariamente se participa, por eso en el espacio se

desenvuelve un ánimo y una devoción que sirven de sustento a los otros usos aquí expuestos.

Otra uso de la práctica consiste en el mantenimiento de un proceso cíclico y de linaje simbólico por sostener un prestigio y respeto ya sea propio u otorgado para un danzante de alta jerarquía y el florecimiento de una convivencia que por generaciones se va dando. El uso es también simbólico a través de una cultura en donde se hereda un reconocimiento jerárquico, geográfico, religioso, familiar, por eso la cultura es tan significativa, porque es capaz de definir mundos (González . 1994, 54-97) y en la que la comunicación se generan las redes sociales que mantienen a los danzantes comunicados de acuerdo a sus propios contextos y formas de entender su texto simbólico.

La unidad e integración no sólo se da para saludar a “compadritos” saber cómo está, durante la danza se intercambian unos a otros, ideas, formas de llevar la práctica, indumentaria, estructuras de organización, mismas que los presentes pueden observar y lo que genera en sí , casi sin proponérselo, un seguimiento de adeptos que sin antecedentes familiares de la práctica deciden involucrarse en ella, por lo que la danza también es utilizada como muestra para generar un respeto y un núcleo del que se puede formar parte con el hecho de aceptar las obligaciones que el capitán decida.

La comunicación que se da entre grupos no es homogénea, tampoco todas las normas que existan en procesos internos, aquello en los que no están involucrados más danzantes más que los que el capitán desee coordinar, a veces dirigiendo al grupo a llevar a cabo la actividad en procesos no rituales, es decir, la danza también puede ser utilizada como forma de sustento familiar, en el que la temporalidad y el espacio que caracterizan a un rito se pierde en esencia. En Chalma, por ser unos de los cuatro puntos ceremoniales más importantes, los danzantes independientemente de los usos particulares que le dan a la danza se

congregan sin finalidades de lucro, a veces asistiendo sólo un representante de danzas que nos asistirán completas al proceso.

El desahogarse, salir de las ciudades donde habitan, purificarse y salir a diversos puntos de la Republica, son también formas de concebir a la danza como una oportunidad para dar pausa a la vida cotidiana, a la familia y las instituciones laborales o escolares. El uso de la danza también es recreativo, sobretodo para aquellos que no la ven como reflejo de un sacrificio otorgado a un Dios que recibe y da a cambio. La tradición que aquí se muestra, es una tradición inventada, caracterizada con trozos del mundo prehispánico, con el colonial y con los movimientos de los siglos pasado y ante pasado, los rituales garantizan el orden social y sumando que en una práctica ritual se ve inmiscuida la teatralidad, el escenario, la identidad y la clase social se tendría que hablar también de los espacio mediáticos, aunque en ese sentido, la cultura esta donde la el hombre vaya, claro que en este caso el campo cultural que sostiene los eslabones de la tradición de las danzas en Chalma y su “sustitución” ya mencionada ,son estructural e ideológicamente sostenidos . Los sitios donde la danza es efectuada son considerados como “santos”, pues el hecho de saber que el objeto símbolo de una fe está en ese lugar [Señor de Chalma] el lugar se enviste como marco de la memoria colectiva y la cual es necesaria, pues sin esas investiduras la cultura de la que se forma parte se desintegraría .(Duvignaud 1977 ; 64)

Para las construcciones significativas del danzante, la construcción de una práctica, una obligación que el mismo crea y recrea para saberse merecedor de algo que desea o necesita, sostenido por una o varias creencias que mantienen “fragmentos de representaciones colectivas” (Duch 1997; 96) manteniendo un vinculo con lo social, lo ecológico, con la historia de un grupo en una relación directa e inmediata, sufriendo cambios que las variaciones de la vida cotidiana involucra.

El sostenerse de un símbolo religioso proporciona al danzante de una seguridad cósmica para entender lo que le pasa y los problemas ontológicos que como humano puede tener, entre ellos, los sentimientos, (Turner, 1997, 100) por los que cada danzante acepta las obligaciones y promesas que otros han van dirigiendo, en el caso de los macehuales obedecen las disposiciones del capitán y él a su vez a las de la iglesia en conjunto con las demás corporaciones y “compadritos “ que él respete, y aunque no se le rinda culto a las autoridades, sí a las normas que el culto pareciera para algunos tener por si sólo.

La significación tiene que ver con los elementos personales que sostienen el mantenimiento de la práctica, siempre inmersos unos en otros. Aunque el danzante no menciona ningún interés más que el querer demostrar su fe y su amor por los elementos de su credo y sus familiares éste sí es parte dominante de sus actividades. Salir del a práctica sería para el danzante no ver más en las mismas condiciones, tiempos y espacios a personas que de una manera u otra le asemejan en características simbólicas heredadas o no heredadas, el estar ahí, presentes dando muestras de esfuerzo físico, aun cuando el danzante se encuentre enfermo intentando sentir el cansancio para saber que ha valido la pena, es también una demostración a sí mismo y a los demás que posee la fuerza y la capacidad espiritual, económica y social de estar presente. Aunque a veces se presente por la imitación, traducción e interpretación que el mismo ha hecho de sus actos con elementos comunicativos cara a cara.

La desposesión de un rol para involucrarse en otro en ocasiones totémico adoptando para sí la protección y fuerza simbólica de un animal que le inviste termina con los estados de indeterminación, escapando de las organizaciones habituales para entrar en otras que también significan la nostalgia de un pasado no siempre nacional, más bien ancestral. La concepción mental del ofrecer un pensamiento, una oración, un canto a Dios es para el danzante en Don (Capítulo 3) en el que una ” fuerza contenida” (Marcel Gauss, citado en Duvignaud 1977) sale como obligación para pagar de alguna manera lo recibido en un contexto

material, por lo que el danzante ve en la obligación física y económica el pago por mantenerse “ante los ojos de Dios” y ser bendecido. El pago es llamado gasto suntuario, pago altamente significativo, pues cuando una celebración está por terminarse inmediatamente el danzante piensa en la que sigue y su año se divide en referencia a los números y estadios de las obligaciones que tendrá que realizar, por lo que su concepción temporal para el marco de la danza no es el mismo que el de un observante no participe de la acción.

La danza es importante como rituales bivalentes y parecieran opuestos de humildad y jerarquía, significa despojarse a través de la penitencia y esfuerzos físicos y monetarios de un peso mental y espiritual con actividades expresivas en la que los actores tienen en común un pasado y una experiencia comunicativa no sólo entre sí, sino con la otredad más importante y significativamente indispensable para el actor: Dios, su mejor espectador.

El actor necesita de un espacio y de una imagen a la cual referirse, el uso de altares dentro de las casa era algo que se usaba desde la época prehispánica, costumbre a la que sólo los nobles podían tener acceso, más adelante con la conquista espiritual, el levantamiento de altares en los hogares fue una obligación. Esos alteres a los que los danzantes hay llamado “Mesa” es un punto de encuentro, donde se puede orar, cantar, dar noticias o avisos importantes para toda la corporación, al igual que remite a la hora de descanso y regocijo del danzante.

A través de las significaciones el sujeto le dan un sentido a la realidad, el sentido de pertenencia, de mantenimiento y reconocimiento social entre danzantes y la comunidad donde habite, el establecer puntos espacio-temporales con bases históricas contextuales simbólicas y en constante transformación por los sujetos quienes transmiten de manera oral lo que saben y lo que hacen , el desarrollar una práctica que no se contraponga a su religiosidad católica, aunque desconozca las

celebraciones específicas de la iglesia como institución, no como culto; el ver en la danza y su creencia algo más que reflexiones económicas y sociales (Turner, 1998, 18) integrándola en su entorno como algo socialmente natural en el que involucran a un Dios que perdona, pero que también castiga en un contexto en el que mientras más esfuerzo, mejor. Con la cultura se heredan ciertas actitudes, pero también poder, el danzante también le otorga a la práctica una relación de poder para con los demás, y se sabe de poder perder el papel que el capitán le ofrezca. El danzante busca el ser escuchado y ser favorecido o bendecido, busca la “comunicación” con dios que esto en realidad podría traducirse en que busca que dios lo vea. La comunicación es en realidad con el mismo y su entorno, esa comunicación al no tener una respuesta tangible sino imaginaria es preciso expresarla con todos los recursos humanos posibles: el cuerpo, la voz, las extensiones de las expresiones corporales.

Conclusiones

De entre todos los ritos que Víctor Turner clasifica podemos identificar el presente con ritos cíclicos y de herencia lineal, al mismo tiempo que de intensificación por congregación de colectividades humanas (Jáuregui; 1996; 19) regido por el movimiento del cosmos entorno al tiempo y ciclos, este rito se aproxima a la cuarta luna nueva del año y el día culminante es el octavo jueves después del jueves santo. Históricamente Chalma es uno de los lugares de adoración de los antepasados a un dios negro, actualmente Chalma tiene fama por su "Cristo negro", en África ocurre algo parecido pues Jesús es para ellos una deidad para el hombre blanco, en revancha han creado a un Cristo negro que se encargue de protegerlos (Turner, 1998, 193). El establecer elementos que se relacionen de dos o más culturas que en su momento fueron independientes unas de otras tiene que ver con la hibridación (Canclini; 1989), cabe mencionar que la hibridación al abarcar prácticas y objetos también hay dualidades espirituales e ideológicas, lo que desemboca en los fenómenos sociales y culturales de los que somos parte ya sea como miembros, observadores o investigadores.

Al hablar de espacio no sólo se hacen referencia al santuario, sino al lugar como tal, el cual asocian con paz, aire, agradable, bonito, y finalmente, un escape para los que viven en la ciudad. Chalma es identificado como un espacio donde las danzas se han mantenido y seguirán desarrollándose. Para quien ha vivido ahí cuenta el crecimiento poblacional y de comercio que a raíz de la llegada de peregrinos se ha desencadenando.

Algunos que profesan la religión católica ubican esta fecha con las imágenes de santos o personas con una llama por encima de la cabeza. Pocos conocen como tal la celebración del Pentecostés, a pesar de ser en ésta celebración católica cuando inicia la semana de danzas prehispánicas en Chalma. El Pentecostés tiene sus raíces en la religión judía, la iglesia católica la retoma, la transforma, pues consideraron que de la pascua a diciembre había una brecha amplia de tiempo y deciden implantar una fecha intermedia cincuenta días

después de la resurrección de cristo para celebrar y recordar el hecho. Los actores danzantes tienen entre sus creencias una dualidad marcada en todas sus actividades rituales, cuando menos en la vestimenta que nos remite a épocas prehispánicas y una adoración católica, pero el ser católico no significa que se lleven las festividades y elementos al pie de la letra. Algunos simplemente hacen una separación entre la iglesia y las danzas y viceversa.

Cuando se menciona una práctica que se desarrolló, mutó o culminó en un contexto de conflicto de poderes fundamentalmente religioso estamos hablando de una actividad que debe haber sufrido innumerables interpretaciones de los propios y los “forasteros”. La danza es algo que ha acompañado al hombre como parte de una imitación a la naturaleza, al igual que la música. No se sabe cual fue primero lo que si es un hecho es que una esta ligada a la otra. La danza ritual estaba igualmente ofrecida a los beneficios y temores de la naturaleza. El dominio, es el elemento por el cual se fue desarrollando, al menos esa es la hipótesis de historiadores y antropólogos. Hoy en día de las danzas prehispánicas sólo quedan descripciones. Las danzas efectuadas en atrios y plazas tienen una principal función ritual, no así en el pasado en el que se sabe había incluso danzas festivas. Los danzantes en Chalma acompañan sus danzas con cantos acompañados de conchas y tambores llamados huehuetls. Los procesos dancísticos son hechos simbólicos complejos, constituidos de movimientos rítmicos corporales interrelacionados con dimensiones incluso semióticas. Los danzantes se desplazan comunicando con su cuerpo, sólo que el receptor capaz de darle sentido a esta práctica se le denomina: Dios. Los danzantes comunican no sólo con su cuerpo, sino sobre su cuerpo, pintándose elementos inspirados en detalles prehispánicos, entre ellos los cuatro vientos y la cruz que con ello se forma fueron conceptos que tienen cierto grado de vigencia cultural haciendo de esto un legado que se tiene presente en la actividad contemporánea. Los momentos para danzar cada grupo los escoge, sin embargo hay elementos que coinciden entre sí: todos madrugan como parte de un sacrificio para otorgar (revisar tablas de pensamientos) danzan mínimo ocho horas al día, cuatro por la mañana, cuatro por la noche, algunas corporaciones deciden hacerlo por la

noche. Durante esta celebración se hace una sola velación (velar maderos en forma de cruces en el atrio de la iglesia atribuyéndolos a un Estado, región o grupo para su protección durante un año) es ahí donde pueden danzar intercalándose para descansar los que lo crean necesario (revisar cuadros de comparación del marco contextual)

Los instrumentos que ellos utilizan son nombrados como en su forma original, aunque los más jóvenes no los conocen como tal. Los grupos de concheros se consideran herederos culturales de los antepasados prehispánicos, se recuerda a la conquista no solo por sus cantos sino por el orden de sus miembros:

Es una pirámide de responsabilidades encabezadas por un capitán, una malinche (encargada de cuidar el fuego); sargentos (vigilantes de las danzas); alférez (porta el estandarte de identificación y Novicios. Los grupos aztecas y concheros llevan su danza encabezada por dos capitanes representando dos serpientes (ciclo de la naturaleza que es igual que los cuatro vientos).La cabeza izquierda representa lo femenino ,la fuerza del universo; la derecha tiene la palabra y es en el que recae las responsabilidades de todo el grupo; Los sargentos ejercen lo que denominan: la palabra, significa que son capaces de dar ordenes; el regidor dice quién se encargara de cantar; el general ,organiza al grupo, las sahumadoras son para otorgar dones a los natural pero no tienen palabra. Esto nos da una idea de que se tiene un orden social hegemónico de puestos y lugares no solo heredados, también ganados por meritos personales donde las mujeres cumplen la función de ser quienes “cuidan” de extraños espíritus al grupo y los hombres organizan, vigilan y otorgan o quitan poder dentro del círculo.

Los usos que la danza tiene son de configuración ritual, en la que dentro de un proceso ya configurado por generaciones pasadas, así como también un uso para transmitir la actividad, hacer presencia espacial para ser reconocidos unos a otros, lugar de culto y oración corpórea, pero principalmente el uso para poder

sostener un prestigio que no sólo es con el grupo y otras corporaciones, si no con las mismas relaciones familiares, pues el tener una posición de alta jerarquía también modifica las relaciones intrafamiliares, en las que el capitán del grupo también o es el de la casa. El uso que aquí predomina es el de la interacción social, es encontrarse unos a otros y ser invitados a bailar a celebraciones que salen del contexto de Chalma, además, el dejar de asistir significaría no poder conocer los sucesos que hayan acontecido a otras corporaciones.

Dentro de sus significaciones, se encuentra el poder sostener con orgullo el mantenimiento de una práctica que posee elementos enmarcados y dirigidos por una memoria colectiva, en la que la tradición oral y el otorgamiento del poder a través de la palabra para que la tradición cultural siga fluyendo a las siguientes generaciones sea efectuada. El poder asistir significa para el danzante sobrepasar las limitaciones que la vida habitual le puede llegar a obstaculizar la práctica tales como el trabajo o la escuela, razones por las que muchos jóvenes no asisten a “obligaciones” tan largas como ésta. Los que sí, se mantienen con alegría viendo en la danza una forma de obtener a veces un favor, a veces el perdón. La herencia que aquí se involucra es una herencia simbólica, pero que implica sacrificios físicos, económicos y convicción personal, razones por la que no todos asumen su permanencia.

Después de estar inmersa en un campo simbólico de actores (que a manera personal eran ajenos a mi vida cotidiana)danzantes con actividades, creencias y significaciones a veces tan dispares unas de otras queda la sensación de haber abierto una puerta para responder algunas preguntas y en ese mismo momento se han abierto más interrogantes, por ejemplo, conocer sus procesos de identidad individual y grupal, porque queda claro que en su grupo de danza no se puede ser el mismo que en el equipo de fútbol o en el equipo de trabajo, también sería interesante investigar a mayor profundidad sus procesos hegemónicos de pertenencia a una clase que se identifica como “heredera” de una cultura y una

tradición, como un grupo que parece defender lo que quizá ya no es atacado, pero lo que más me ha dejado con sed de conocer a fondo son los procesos familiares como sistemas estructurados pues al tratarse de ser una práctica en la que el principal elemento de su permanencia y orgullo personal es la herencia unilineal de padre a hijos una historia de familia sería a mi punto de vista muy enriquecedor, pues en una sola familia se pueden encontrar hasta cincuenta integrantes que tienen que ver directa o indirectamente .Lo importante sería rescatar los cambios económicos y sociales que en los actores se han dado, como el hecho de que los nuevos herederos de la práctica ya no son en totalidad obreros albañiles o de oficio, dentro de algunos años tendremos que los nuevos capitanes de danza son profesionistas. En mi investigación no abarque análisis semióticos de las formas específicas de la danza (en realidad, aunque las formas y significados sean dispares entre los miembros de los diversos grupos de danza sí hay trabajos en torno a las “supuestas formas de danza prehispánica),lo que habría que rescatar es la hipótesis sobre aquello del rito como escenificación del mito (Duch; 2004), es decir, introducirse profundamente en los mitos que hay detrás de las formas y tiempos de las danzas, con ello se manejarían metáforas, símbolos y ritos que tienen que ver con magias y energías que algunos de los danzantes sí llegan a manejar. De eso no hay nada, podría ser de un rico contenido simbólico para interpretar y describir, como diría Geertz, con densidad.

ANEXOS

ANEXO A

La estructura que dio forma las técnicas

Hacia la operacionalización

Para la construcción de los indicadores fue necesario desglosar profundamente el tema y la hipótesis de la investigación, pues el proceso de operacionalización y la sistematización de conceptos lleva como base los anteriores, tomando en cuenta siempre nuestra delimitación y los alcances de nuestro objetivo.

Existen investigaciones en las que sus variables, índices e indicadores se derivan de una cantidad considerable de conceptos y de igual manera el tiempo en que se solucionan los problemas a investigar. Al introducirse a un concepto podemos darnos cuenta de las ramificaciones tan extensas que uno sólo nos puede llevar. En la presente investigación se tiene como único concepto: forma simbólica, desde la conceptualización de Thompson definida como: *construcciones significativas que requieren una interpretación (acciones, expresiones, y textos que se pueden comprender en tanto construcciones significativas)*.

Como categorías se encuentran : Práctica y Significado, de la práctica (la danza) surgen indicadores que serán parte importante al llegar a la técnica de observación participante pues da cualidades de los tipos de danza, los danzantes (actores), el espacio y el tiempo en el que se la práctica se desarrolla, así como el uso que se le da. Los indicadores fueron utilizados primordialmente para sacar los tópicos correspondientes a la observación participante y algunos para las entrevistas temáticas.

De la categoría de significado se despliegan los motivos, los pensamientos las relaciones interactivas de los actores y los sentimientos que al ejecutar la danza experimentan. De los indicadores resultantes se obtuvieron los tópicos para la historia de vida, las entrevistas temáticas. Indicadores como ritual,

espiritualidad, sacrificio, alegría, devoción compromiso y sufrimiento fueron obtenidos de los índices

De esta manera, la relación que se obtuvo de los conceptos dentro de la pregunta de investigación y sus variables es lo que le da sentido y rumbo a la metodología encargada de dar una respuesta a la pregunta de investigación.

Una vez recuperado el objetivo central que es investigar el uso y significado de una práctica desde el actor que la realiza y que posee un contexto histórico no solo muy amplio sino inconcluso respecto a su forma actual (no hay que olvidar que no existe una forma de corroborar que las danzas prehispánicas que hoy se llevan a cabo son las mismas que se ejecutaban antes de la conquista) entonces sus categorías son: Práctica y significado pues este último varía de danzante en danzante ya que se tiene una idea colectiva y una personal; para conocer el significado que le otorgan a la práctica es necesario utilizar índices como: Motivos, Sentimientos, pensamientos, relaciones y motivos , de esta manera es posible bajar a manera de indicadores las distintas respuestas (por la individualidad significativa y a veces irreplicable de las respuestas no siempre es posible categorizar rígidamente ,pero si se puede colocar dentro de una categoría). El contexto actual de los actores es indispensible del histórico, pues toda la práctica se encuentra basada en un plano que se niega (a su manera) a eliminar por completo lo que ellos llaman “nuestras raíces, lo prehispánico”.

Para operacionalizar tuve que tomar en cuenta la pregunta de investigación: *¿Cuál es el uso y significado que tiene la danza prehispánica que se realiza durante la semana del Pentecostés en el Santuario del Señor de Chalma ,desde la significación de quien la realiza?*. Lo recalcado son algunos elementos a recalcar en el momento de operacionalizar. Para formar el concepto matriz del cual se desenvuelve todo el problema de investigación recurrir a: FORMA SIMBÓLICA. De aquí se despliega la práctica: danza, en específico danza prehispánica y Significado, conceptualizado desde la antropología. En los índices se observan las áreas a desplegar para la formación de indicadores que serán los que se aplicaran a las entrevistas, observación participante e historia de vida,

aquí se observara el uso, concepto desplegado desde la práctica. A continuación la operacionalización:

Sobre la construcción

Aplicación de las técnicas seleccionadas

Durante la semana del Pentecostés (fecha en la que la práctica de la danza prehispánica es llevada a cabo) se aplico Observación Participante, la cual consta de un Diario, material fotográfico y de video, al mismo tiempo que se aplicaron 18 entrevistas. 8 a danzantes de grupos Aztecas ,8 a integrantes de Grupos de concheros, 1 a un habitante del lugar, 1 la cónyuge de un jefe de danza . Por lo tanto se hizo uso de:

- **Observación participante**
- ***Entrevistas temáticas sobre la práctica realizada***

La técnica con la que se triangula es: historia de vida a un Capitán de danza Azteca considerado eje central de la práctica.

La primera técnica analizada serán las entrevistas temáticas a los integrantes de diferentes grupos de danza. La observación participante se analizará posteriormente y por último la historia de vida.

Según los indicadores de la operacionalización los tópicos a manejar en las entrevistas abiertas son los derivados en su mayoría de la segunda categoría de la operacionalización: Tipo de danza, jerarquía del danzante, indumentaria y diferenciación de ella, el lugar donde se produce el sentido: Chalma, el tiempo de realización de la danza: El Pentecostés, uso directo de la danza, creencia espiritual, relación e interacción entre grupos, lenguaje comunicativo, sentimientos. De los anteriores se arrojaran datos sobre la significación directa del danzante con la práctica que realiza, el tiempo, espacio que ocupa y lo qué eso significa para ellos. Cabe mencionar que el hecho de investigar su significación personal del

tiempo y espacio de la práctica para cada uno de los entrevistados puede contrastar con el significado escrito y descrito por las instituciones, es decir, la iglesia.

ANEXO B

De diseños y protocolos

La observación participante tomó como tópicos relevantes los índices derivados de la primer categoría: la práctica. Los ejecutores de la danza, la danza como tal, el espacio, el tiempo en que se realiza, las relaciones entre grupos, indumentaria.

Protocolo

- Ubicación y descripción del espacio directo (Chalma, calles que conducen al atrio, el atrio, parte posterior de la iglesia, interior de la iglesia, lugar de descanso de los danzantes)
- Ubicación y descripción de los diferente grupos de danza (grupos de danzantes aztecas, grupos de danzantes concheros)
- Descripción y diferenciación de indumentaria entre los grupos y observación de comportamiento de los mismos en interacción.
- Observación y descripción de la danza, pasos, tiempos, actitudes, letras de cánticos, instrumentos.
- Observación y Seguimiento de la dinámica de la celebración (horarios de inicio y término de las danzas, dinámica de los cinco días que lleva la celebración, ubicación de personas que intervienen en la realización de toda la festividad).
- Acompañamiento a los danzantes hasta su lugar de descanso .Observación de posibles “porteros” y danzantes que dieran variedad a las entrevistas
- Presentación con danzantes de edades variadas, y grupos diversos que enriquecieran las entrevistas.

- Redacción diaria del Diario de datos, toma de fotos y video de la práctica
- Recolección de datos contextuales del lugar donde se da la práctica y alrededores (personas que acuden, descripción del lugar geográfico, ubicación y entrevista a un sujeto nativo testigo de los cambios y desenvolvimiento de la festividad en Chalma, etc.)

Actividad	Medio
Exploración del escenario	Observación. Anotaciones
Exploración de la composición social de los danzantes	Observación, cámara fotografica
Identificación de el informante principal de cada grupo de danzantes	Observación participante,
Entrevista con el informante principal ,hijo , nieto y asociado	Entrevista no estructurada con tópicos definidos, abierta
Apuntes importantes de lo observado durante la entrevista	Diario y notas
Exploración de la ruta practica que los danzantes tienen durante su estancia	Grabación y observación participante
Realización de vaciado a cedula de descripción y composición.	Vaciado de información
Revisión constante del diario para anotaciones	Diario y Notas y percepciones añadidas
Recolección de datos audiovisuales de la practica a investigar	Cámara fotográfica y videocámara

Protocolo cronológico de la observación participante.

El siguiente protocolo no es más que un desglose diario de la tabla anterior que me ayudo a mantener el objetivo de la técnica.

Día 1

1. Identificación de actores. Ubicación de danzantes, el espacio donde se realiza el rito, el atrio, lugares de descanso, actividades que realizan antes, durante y después de la práctica.
2. Identificación del espacio circundante. Chalma. Iglesia, nichos de adoración y hospederías.
3. Composición social de los danzantes, lugares de origen, ocupación, jerarquía dentro del grupo y la identificación a través de su indumentaria.

Día 2

1. levantamiento del diario de reporte y descripción
2. Identificación de grupos para entrevistar; seguimiento hasta el lugar de alojamiento.
3. Acuerdo y presentación con “porteros” que otorgaran confianza para moverme con cierta libertad hacia los demás integrantes.
4. Primeras entrevistas
5. Apuntes de lo observado.

Día 3

- Inspección del tiempo y espacio (Chalma y la semana del Pentecostés)
2. Observación para grupos dentro del atrio y actividades dentro y fuera de la institución (iglesia).
 3. Observación en otros espacios en que llevan a cabo la práctica
 4. Entrevistas con danzantes
 5. Anotación de lo observado

Día 4

1. Grabación de danzas efectuadas en el atrio y plaza del danzante.
2. Observación de comportamientos
- 3 Entrevistas a danzantes concheros
6. Observación de la velación de maderos (las cuales bajan y se encargan de subir de nuevo a los cerros).

Día 5

1. Grabación de la danza ritual para el levantamiento de maderos, entrevistas restantes.
2. recolección de datos faltantes.

El diario llevó hora, fecha y tiempo de duración de la observación, así como una redacción descriptiva procurando no adjetivizar lo observado

ANEXO C

Entrevistas

Las preguntas que se formularon fueron bajo los indicadores resultados de la segunda categoría de forma simbólica, es decir, desde la significación de quien hace la práctica. Al tratarse de entrevistas temáticas se procuro mantener los mismos tópicos para casi todos los entrevistados, sin embargo, no a todos se les formularon exactamente las mismas preguntas, pues al tratarse de preguntas abiertas y semiprofundas cada quien iba desarrollando la plática hacia puntos de mayor significado para el danzante. Las preguntas que fueron un denominador común para todos los danzantes fueron:

1. Datos personales (Nombre, edad, corporación a la que pertenece, tiempo que lleva danzando, lugar de origen)
2. ¿Cómo es que inicia en la práctica, en la danza prehispánica
3. ¿Qué lo motiva a llevar a cabo esta práctica?
4. ¿Qué piensa a la hora de danzar?
5. ¿Que siente cuando esta danzando?
6. ¿Qué es para usted danzar en Chalma
7. ¿Qué es para el danzante el Pentecostés?
8. ¿Piensa en heredar esta práctica a su hijos (en caso de que los tenga o piense en ello)
9. ¿Trata de comunicar o expresar algo con el movimiento corpóreo?
10. ¿Cómo y porqué de la indumentaria?

Las entrevistas fueron grabadas, así como el contexto en el que estaban participando.

Dentro del grupo de entrevistas se aplicaron una a un danzante de alta jerarquía (así lo denominan ellos) un Capitán de danza azteca y otro de

concheros, así como a un habitante nativo de Chalma . De igual manera se platico con algunos “habitantes de medio tiempo” (así se auto catalogan porque no viven todo el año en Chalma ni son nativos del lugar) a los que no se les aplico entrevista, pero si referencias que fueron grabadas sobre su propia interpretación y conocimiento de la fiesta, las danza y el lugar. Estas últimas no serán analizadas por ser extrainformativas, pero si se incluirán en los anexos y en el contexto actual, pues enriquecen las diversas miradas desde las que se puede mirar y observar a Chalma y sus actores.

La historia de Vida.

La historia de vida fue programada con el Señor Agustín Jiménez Gómez, Capitán de danzas tradicionales en México, nativo de Zapotitlan, en la delegación Tlahuac. Ésta consta de dos columnas divididas en los tópicos obtenidos y la interpretación personal de lo expuesto.

ANEXO D

.La sistematización

Para la sistematización de la información se utilizó como referencia para la elaboración de análisis la sistematización y análisis de los datos cualitativos de Luis González Martínez .Tomando en cuenta que se trata de un método inductivo en el que se parte de lo particular a lo general se empezará por:

Conceptuar de acuerdo a las ideas para cada pregunta; categorizar las ideas, organizar las categorías de acuerdo a cada pregunta, y finalmente estructurar las acciones realizando un esquema.

Sistematización de entrevistas

Como se trato de varias preguntas sin cortes de género ni edad el análisis que se llevará a cabo será el horizontal, marcando una relación entre las preguntas y recabando en una matriz de doble entrada. Se realizará un esquema para cada tópico y su lectura horizontal tratara de encontrar las relaciones.

Para realizar la primera parte de la sistematización de las entrevistas se categorizaron las preguntas de la siguiente manera.

Concepto	Pregunta
1.Practica. Danza	1¿Cómo es que inicia en la práctica, en la danza prehispánica 2¿Piensa en heredar esta práctica a su hijos (en caso de que los tenga o piense en ello)
2.Significado	3¿Qué lo motiva a llevar a cabo esta práctica 4¿Qué piensa a la hora de danzar? 5¿Que siente cuando esta danzando
3.Tiempo espacio	6¿Qué es para el danzante el Pentecostés? 7¿Piensa en heredar esta práctica a su hijos (en caso de que los tenga o piense en ello)
4.Uso	8¿Trata de comunicar o expresar algo con el movimiento 9¿Cómo y porqué de la indumentaria?

Posteriormente se estructurara una matriz para colocar cada pregunta a un tópico. Para agilizar la información se le asignara una ficha a los datos de cada danzante donde se observe su edad, lugar de procedencia, tipo de danzante, años en la práctica. Se le asignara una letra y número para identificarlo en la matriz

Los Tópicos de la sistematización de las entrevistas temáticas son los siguientes:

Motivos

Espacio (Santuario de Chalma)

Tiempo (semana del Pentecostés)

Pensamientos

Sentimientos

Expresión

ANEXO F

Sistematización de Observación Participante

La observación participante se sustenta en la primera categoría resultado de la operacionalización, en la que la Práctica tiene índices relacionados con los tipos de danza, los actores el tiempo, en espacio y las relaciones interactivas entre actores. Al igual que las entrevistas los cuadros poseen tópicos que fueron evolucionando al paso de los días, pues se iba obteniendo el sentido y la comprensión de la actividad.

Los tópicos obtenidos para la sistematización de observación participante son:

Espacio: Chalma y el entorno; el atrio; la plaza del danzante; hospederías y oratorios.

Actores: Danzantes; Indumentaria; Relaciones interactivas

Práctica: Tipos de danza; forma de danza; tiempos de danza

OPERACIONALIZACIÓN DEL PROBLEMA

Concepto	Categoría	Índice	indicadores
<p>Forma simbólica.</p> <p><i>Construcciones significativas que requieren una interpretación, son acciones, expresiones y textos que se pueden comprender en tanto construcciones significativas</i></p>	1.Práctica	1.1 Danza prehispánica	1.1.1 tipos de danza 1.1.2 danza de concheros 1.1.3 danza azteca
		1.2 Danzantes/ sujeto	1.2.1 tipo de danzante 1.2.3 jerarquía del danzante 1.2.4 trascendencia del danzante en la práctica 1.2.5 diferenciación de los tipos de grupos prehispánicos y sus danzas. 1.2.6 significado personal de la estética (indumentaria)
		1.3 Espacio / escenario	1.3.1 Chalma, punto de encuentro 1.3.2 Iglesia, institución en común 1.3.3 Significación personal del atrio de la iglesia y ermitas circundantes. 1.3.4 Otros espacios de significativos para bailar en el mismo espacio geográfico
		1.4 Tiempo / temporalidad de la práctica	1.4.1 semana del Pentecostés 1.4.2 qué significa para el danzante 1.4.3 qué significa para la iglesia
		1.5.Relaciones, interacción	1.5.1 Interacción con otros grupos 1.5.2 Comunicación entre grupos danzantes 1.5.3 la danza como portadora de un lenguaje que comunica 1.5.4 conflictos por la práctica entre sujetos y grupos
			2.1.1 apropiación de la práctica personal

	<p>2. Significado</p>	<p>2.1 Motivos</p>	<p>2.1.2 apropiación de la práctica heredada 2.1.3 propagación y difusión de la danza prehispánica 2.1.4 creencia espiritual (católica, prehispánica u otras)</p>
<p>2.2 Pensamientos</p>		<p>2.2.1 religioso 2.2.2 ideológico 2.2.3 ritual / espiritual 2.2.4 comunicación con dios</p>	
<p>2.3 Sentimientos</p>		<p>2.3.1. gratitud 2.3.2 felicidad 2.3.3 orgullo 2.3.5 infelicidad 2,3,6 necesidad 2.3.7 compromiso 2.3.8 sufrimiento</p>	
<p>2.4 Uso</p>		<p>2.4.1 ritual 2.5.2 propagación de tradiciones 2.5.3 oración corporal 2.5.4 sacrificio 2.5.5 compensación, petición, promesa...</p>	

Cédulas de identificación de danzantes entrevistados. Grupo Azteca

		Edad	Sexo	* No. Identificación
Nombre:	Don Mario. (así se hace llamar por todos)	64 años	Masculino	1
Ocupación	Costurero. Antes albañil e integrante de grupo norteño			
Antigüedad en la práctica	45 años			
Corporación	Danza azteca			
Lugar familiar	Padre de familia			
Inicia por:	Gusto. Vio la práctica en su pueblo y se involucro			
Lugar de origen	Tula, Hidalgo			
Lugar en la danza	Capitán de danza azteca			

		Edad	Sexo	* No. Identificación
Nombre:	Julio César Tovar	28 años	masculino	2
Ocupación	Estudia			
Antigüedad en la práctica	20 años			
Corporación	Danza azteca			
Lugar familiar	Hijo			
Inicia por:	Convicción, devoción.			
Lugar de origen	Veracruz			
Lugar en la danza	General			

		Edad	Sexo	* No. Identificación
Nombre:	Miguel Ángel Álvarez	21 años	masculino	3
Ocupación	Costura. Confecciona indumentaria prehispánica			
Antigüedad en la práctica	15 años			
Corporación	Danza azteca			
Lugar familiar	hijo			
Inicia por:	Devoción. Vio la práctica			
Lugar de origen	Distrito Federal			
Lugar en la danza	Sahumadora			

		Edad	Sexo	* No. Identificación
Nombre:	Victorina Sánchez	18 años	femenino	4
Ocupación	Danza			
Antigüedad en la práctica	13 años			
Corporación	Danza concheros			
Lugar familiar	Nieta			
Inicia por:	Abuelos. Herencia			
Lugar de origen	San Vicente Chicoloapan. Edo. de México			
Lugar en la danza	Soldado			

*Los numeros no corresponden al número que tienen en la entrevista. Sí en tabla de análisis

		Edad	Sexo	* No. Identificación
Nombre:	Antonio Méndez Ortega	20 años	masculino	5
Ocupación	Albañil			
Antigüedad en la práctica	14 años			
Corporación	Danza azteca			
Lugar familiar				
Inicia por:	Voluntan. Vio la práctica en su pueblo			
Lugar de origen	Hidalgo			
Lugar en la danza	Soldado			

		Edad	Sexo	* No. Identificación
Nombre:	Magdalena Quiroz	65 años	femenino	6
Ocupación	Hogar			
Antigüedad en la práctica	7 años			
Corporación	Danza azteca			
Lugar familiar	Abuela			
Inicia por:	Gusto. Vio la práctica			
Lugar de origen	Edo. De México. San Vicente Chicoloapan			
Lugar en la danza	sahumadora			

		Edad	Sexo	* No. Identificación
Nombre:	Norma Hernández	18 años	femenino	7
Ocupación	Danza			
Antigüedad en la práctica	11 años			
Corporación	Danza azteca			
Lugar familiar	Nieta			
Inicia por:	Voluntad. Vio la práctica			
Lugar de origen	San Vicente Chicoloapan			
Lugar en la danza	Estandarte			

		Edad	Sexo	* No. Identificación
Nombre:	Sofía Bernal	20 años	femenino	8
Ocupación	Hogar			
Antigüedad en la práctica	4 años			
Corporación	Danza azteca			
Lugar familiar	Hija			
Inicia por:	Por su hermano. Ella lo acompañaba			
Lugar de origen	Hidalgo			
Lugar en la danza	Sahumadora			

*Los numeros no corresponden al número que tienen en la entrevista. Sí en tabla de análisis

Cédulas de identificación de danzantes entrevistados. Grupo Concheros

		Edad	Sexo	* No.Identificación
Nombre:	Miguel Águila Pacheco	55 años	masculino	1
Ocupación	Albañilería y trabajo con mármol			
Antigüedad en la práctica	52 años			
Corporación	Danza azteca			
Lugar familiar	Abuelo			
Inicia por:	Su padre. Herencia			
Lugar de origen	Distrito Federal			
Lugar en la danza	Jefe de danza. (su hermano ausente es el capitán)			

		Edad	Sexo	* No.Identificación
Nombre:	Juan Espinosa	28 años	Masculino	2
Ocupación	Albañilería. Trabajos de construcción			
Antigüedad en la práctica	24 años			
Corporación	danza concheros			
Lugar familiar	Hijo			
Inicia por:	Herencia			
Lugar de origen	Distrito Federal			
Lugar en la danza	soldado			

		Edad	Sexo	* No.Identificación
Nombre:	Mauricio Castro	55 años	Masculino	3
Ocupación	Campo			
Antigüedad en la práctica	50 años			
Corporación	Danza concheros			
Lugar familiar	abuelo			
Inicia por:	Voluntad propia			
Lugar de origen	Puebla			
Lugar en la danza	General			

		Edad	Sexo	* No.Identificación
Nombre:	Georgina Muñoz	57 años	femenino	4
Ocupación	Hogar			
Antigüedad en la práctica	49 años			
Corporación	Danza concheros			
Lugar familiar	Madre			
Inicia por:	Gusto. Ella y sus hermanos			
Lugar de origen	Distrito Federal			
Lugar en la danza	Malinche			

		Edad	Sexo	* No.Identificación
Nombre:	Miguel Águila Armenta	28 años	masculino	5

Ocupación	Trabajo en mármol			
Antigüedad en la práctica	20 años			
Corporación	Danza concheros			
Lugar familiar	hijo			
Inicia por:	Herencia de su abuelo			
Lugar de origen	Distrito Federal			
Lugar en la danza	Jefe de danza			

		Edad	Sexo	* No. Identificación
Nombre:	Margarita de Hernández	63 años	femenino	6
Ocupación	Hogar, Danza			
Antigüedad en la práctica	48 años			
Corporación	Danza concheros			
Lugar familiar	Abuela			
Inicia por:	Su esposo era capitán de danza.			
Lugar de origen	Distrito Federal			
Lugar en la danza	Jefa			

		Edad	Sexo	* No. Identificación
Nombre:	Mario Martínez	49	masculino	7
Ocupación	Programador televisivo de canal once			
Antigüedad en la práctica	46 años			
Corporación	Danza Concheros			
Lugar familiar	Padre			
Inicia por:	Herencia de su padre			
Lugar de origen	Distrito Federal			
Lugar en la danza	General			

		Edad	Sexo	* No. Identificación
Nombre:	Bernardo Águila	23 años	masculino	8
Ocupación	Estudiante de administración/ trabaja			
Antigüedad en la práctica	20 años			
Corporación	Danza concheros			
Lugar familiar	Nieto			
Inicia por:	Herencia de su abuelo			
Lugar de origen	Distrito Federal			
Lugar en la danza	General			

*Los numeros no corresponden al número que tienen en la entrevista. Sí en tabla de análisis

Cédulas de entrevistas con no danzantes

		Edad	Sexo	* No. Identificación
Nombre:	Benita de Águila	60 años	femenino	9
Relación	Esposa de jefe de danza y anfitrión de danzantes			
Antigüedad en la práctica	28 años apoyando a danzantes			
Corporación	Danza de Felipe Ortega			
Lugar familiar	Abuela			
Inicia por:	Se casa con un danzante			
Lugar de origen	Distrito Federal			
Ocupación	Hogar			

		Edad	Sexo	* No. Identificación
Nombre:	Francisco Villegas Cármona	53 años	masculino	10
relación	nativo de Chalma			
Antigüedad en la práctica	Observante de todas las actividades			
Lugar familiar	Padre de familia			
Lugar de origen	Chalma			
Ocupación	Comerciante.			

*Los numeros no corresponden al número que tienen en la entrevista. Sí en tabla de análisis

BALAZOS CONCLUSIVOS DE ENTREVISTAS A GRUPOS AZTECAS

Motivos. Los motivos no coinciden entre sí. Para 2 orar y afrezer es un aobligación, mientras que para 3 es una forma de orar con el cuerpo, de unirse. Para una de las de menor edad representa libertad, gusto , tranquilidad. Otro elemento es el amor, la fe, así como el tener algún tipo de fortalecimiento y alivio.

Espacio. Coinciden 1 y 4 en que es un lugar bendecido, para orar a quien se disponga la persona. 1 hace referencia sobre un lugar pre-dijo por un ser superior, para otro (3) el ir al santuario es demostración de fuerza. 2 y 5 coinciden en que el santuario es un "viento", el primero con razones espirituales que lo mantienen. 6 y 7 lo hubican "Santuario de Chalma" como la región geografica en la que están y lo explican como un lugar bonito, agrdable por el aire (haciendo alusión al aire puro).

Tiempo. 5, 7, 8 y 3 no saben sobre el tiempo (pentecostes) en el que se desarrolla la celebración en la que se desenvuelven. 2 separa su visión como católico y como danzante, la primera refiriendose a la semana del levantamiento de mederos como la celebración del espíritu santo, como danzante habla de u a relación con dios, su danza es la oración. 4 la define como celebraciónde la ascunción del selor de Chalma, recuerda a la no soledad. Un danzante la identifica como 40 día después de la crucifacion de cristo

BALAZOS CONCLUSIVOS. Grupo azteca

PENSAMIENTOS. 1y7 piensan en los presentes, los "compadritos" como se hacen llamar, 1,3, y 8 piensan en dios, 1 en sus representaciones; 3 piensa en la energía física y mental hacia él, 8 en servir a dios y olvidar todo lo demás. 2 en unidad espiritual, 4 devoción, felicidad, 6 gusto por tradición. 5 es el único que piensa en las personas fallecidas y enfermos.

Sentimientos. 1 y 6 sienten gratitud, 1 por vivir, trabajar y bailar, 6 siente devoción a la virgen y al señor de Chalma, pide por familia; 2 siente no poder vivir sin la danza; 3 energía, fe, magia, 4 felicidad, 5 gusto, orgullo, tranquilidad; 8 vuelve hacer alusión a olvidar todo. 7 se refiere al sentir físico y dice: calor, cansancio no si se hace con el alma.

Expresión. Seis de los entrevistados siente expresar algo a dios, 4 dice: dios esta en todas partes, 5 le da gracias; 6 dice tratar de comunicarse con él, si le presta vida y deja vivir; 3 dice que el cuerpo expresa, ideas que llegan por cosmos, la energía. Involucra la expresión de su danza con su vida habitual como algo inseparable.

BALAZOS CONCLUSIVOS. Grupo azteca

Relaciones. Las relaciones suelen ser familiares y de allegados. El grupo azteca convive con los concheros para propagar y seguir con la tradición, dice 1. 3 menciona que los grupos se conducen de acuerdo a cómo hayan sido acostumbrados por jefes. 4 viaja con papas y hermanos. Algunos integrantes como 7 se unen por voluntad y no por herencia. 8 explica que los grupos están divididos en cuarteles con sargentos, capitanes, soldados, el lugar de la malinche es fijo.

Indumentaria. 1 y 8 se refieren a la danza azteca como la madre de las danzas. 1 dice que a partir de la aparición de la virgen de Guadalupe en 1531 se hizo la conversión de vestimenta, se contradice al mencionar más adelante que el cambio lo hizo Felipe (fundador del grupo donde él comenzó). Coinciden en la descripción de la indumentaria: concheros visten más largo, con penachos con plumas de aveztruz, la utilización de instrumentos como mandolinas, conchas, sonajs, mientras que los de danza azteca utilizan taparabos, plumas de faisán en los penachos. 2, la diferencia es la ropa, 3 tiene una idea más involucrada en los conceptos de energía y vivras "las cosas de la danza recogen todo...no sabes que te estas llevando...te puede ir bien o de la patada...es mágico. místico...no dejamos que la gente entre porque rompe el círculo de energía"; 5 y 6 se refieren a que las danzas son las mismas solo cambia la indumentaria. 7 y 8 hablan de la música, / dice ser más fuerte la azteca por usar tambor, 8 tiene la creencia de que "las danzas se han modificado, pero la intención es lo que cuenta", expresa su orgullo.

BALAZOS CONCLUSIVOS. Grupo azteca

inicio en la práctica. Seis de los entrevistados se involucro en la práctica de la danza por voluntad y devoción , 8 se unio porque acompañaba a su hermano. 6 y 8 dan referencia y gusto a las muchas salidads que realizan. Sólo 4 se involucró por herencia de sus abuelos. 2 se involucra por voluntad, sin embargo, es el unico de los danzantes que dice creer en sólo dios: ometeotl y hace división entre lo católico y lo prehispánico: "hay un solo dios Ometeotl, principio generador...mezcla de rito prehispánico y culto católico.

Herencia .2 corrige y dice no heredar ,sino axplicar, que no se averguence , es para dios nada más, 3 será hasta "que dios lo permita" ,dice que no hace falta heredarlo,5 no esta segura, 6 piensa heredarlo a sus nietos, 8 opina que se debe conservar. 4 dice que aveces no se puede seguir al casarse. lo deja como voluntad de dios.

FUENTES DOCUMENTALES

- Aguirre Baztán Ángel (1995), Etnografía, Metodología cualitativa en la investigación sociocultural, España ,Alfa Omega
- Bonfil Batalla, (2005) *México Profundo*. México 1987. Ed. Debolsillo. ed
- Boudon Raymond(1978), Los métodos en sociología, Argentina, El Ateneo
- Beuchot Mauricio, (1997) Perfiles esenciales de la hermenéutica. UNAM. pp 5-21
- Cruz Rodríguez. (2004). La misión del espinal. Ed. Ce- Acatl. México
- García, Canclini Néstor. (1993) *El consumo cultural en México*. CNCA. México, *capítulo 1*,El consumo cultural y su estudio en México: una propuesta teórica. México, pp31-32.
- Dallal, Alberto. *La danza en México* (segunda parte).UNAM. Instituto de investigaciones estéticas.
- Dallal , Alberto. (1990) *El aura del cuerpo*. UNAM 1990
- De Certau Michel.(2000) *La invención de lo cotidiano*. pp 5-52
- De Garay Graciela (1997)Cuéntame tu vida. Historia oral: historias de vida, México, Instituto Mora
- Duch, Lluís(2004).Estaciones de laberinto .*Ensayos de Antropología* .Herder .Barcelona.(pp. 89-127).
- Duvignaud Jean ,(1997,) El sacrificio inútil. F.C.E p 229
- Galindo Jesús, (1999) Sabor a ti. Universidad veracruzana. México

- García Canclini Néstor,(1990) *Culturas Híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ed. Grijalva, 1990, México.
- Giménez ,Guillermo. (1997)*Materiales para una teoría de las identidades sociales*. México.Ed. Frontera Norte, vol 9,Núm. 18. julio- diciembre.
- Geertz, Clifford.(1997) La interpretación de las culturas. “*descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura, la interpretación de las culturas*”.Gedisa.Barcelona (pp. 19-40).
- Goffman, Erwing. (1994)*La representación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu editores. Buenos Aires .*Introducción .Capítulo 1.Actuaciones*. (pp.13-87).
- González, Jorge. Más culturas. Ensayos sobre realidades plurales. CNCA, México 1994. Construcción de hegemonía en la ciudad. Pp54-96
- González Leyva, 1991.Chalma: una devoción agustina. Universidad Autónoma del Estado de México
- Hobsbawn, Eric(1994).”identidad”.Revista internacional de filosofía política, mayo, no.3, UAM I/UNED. Madrid.
- Jáuregui Jesús, (1996)*las danza de la conquista*. CONACULTA.
- Jiménez, Gilberto. Teoría y análisis de la cultura. Volumen 1. Ed. CONACULTA
- Leach Edmund, 1976 *Cultura y Comunicación.*, Ed. Siglo XXI p 142
- Luengo Enrique, Problemas metodológicos de sociología contemporánea.(No se tienen los datos completos)

- Martínez Peñalosa, 1986. Porfirio. *Sagrado y profano en la danza tradicional de México*. Ed. Porrúa. México pp15-137
- Pimentel Bautista Enrique (2002), *Trazos llenos de sentido*, Tesis de licenciatura de Periodismo y Comunicación Colectiva, ENEP Acatlán, UNAM, México.
- Ramos Smith Maya. (1987)*La danza en México durante la época colonial. El siglo de la conquista,*.
- Robert Ricard, La conquista espiritual de México. Capitulo IV “El esplendor del culto y la devoción”.F.C.E pp 282-303
- Santiago, T.(2005). *La danza de los concheros en el zócalo de la ciudad de México. ¿Rito ,representación folklórica o farsa*. Reportaje para optar el Título de Licenciada en Comunicación, Universidad Autónoma de México,
- Sevilla, Amparo (1990). “*Culturas populares y subalternas*”en *Danza, cultura y clases sociales*. INBA. México.
- Tamayo y Tamayo , (2004)Mario-El proceso de la investigación científica. Ed. Limusa Noriega. México,
- Thompson,John b.(1998).Ideología y cultura moderna. UAM Xochimilco. México. Capítulo tres, cuatro ,(pp 183-393)
- Turner W Victor. El proceso Ritual. Ed. Taurus. 1988, España
- Zamarripa, Castañeda. 2001.Trajes y danzas mexicanas. Editado por la Universidad de Colima.

INTERNET

<http://www.conaculta.gob.mx/saladepiensa/2003>

<http://www.diversitas.bioetica.org/nota86.htm>

<http://www.cotenndoc.org.mx>