



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

*Nos despedimos tristes y llorosas...*  
Sonido, movimiento y emoción en la Danza de Aztecas  
de Santa Ana Tlacotenco

**T E S I S**

que para obtener el título de:

LICENCIADA EN ETNOMUSICOLOGÍA

presenta:

TALY GUTIÉRREZ RÍOS

Director de Tesis: Dr. Gonzalo Camacho Díaz

Ciudad de México, 2016

DIVERSIDAD CULTURAL E INTERCULTURALIDAD  
PROGRAMA UNIVERSITARIO





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 mis padres, Tali y Héctor*  
*A mi querida hermana Zereh*  
*A mi abuelita Herma*

*A Don Susano Leyva  
y la comunidad de Santa Ana Tlacotenco*

## Agradecimientos

A mi padres, por darme la dicha de estar en este mundo. Por su amor y su confianza. Por su guía y sus consejos. Por ayudarme a cumplir mis sueños.

A mi hermana Zereh, por su cariño incondicional. Por su escucha y sus palabras de aliento. Por compartir alegrías y tristezas.

A mi abuelita Herma por su eterna compañía. Por sus palabras sabias que me enseñaron a querer la vida.

A la Universidad Nacional Autónoma de México por abrirme sus puertas y permitirme ser estudiante.

A la Facultad de Música por ser un espacio de encuentro de música, emoción y pensamiento.

Al Programa Universitario Diversidad Cultural e Interculturalidad. En especial al Sistema de Becas para Estudiantes Indígenas por el apoyo brindado a lo largo de mi estudios de licenciatura. A la Maestra Evangelina Mendizábal y a mi tutora Karina Pérez por respaldarme en todo momento.

A Don Susano Leyva Nápoles, mi maestro. Por sus enseñanzas, por compartir conmigo su sabiduría y su amor por la música y la danza.

A Edgar Villagómez y su hermosa familia, por recibirme siempre con los brazos abiertos.

A todos los mayordomos por dejarme entrar en sus hogares, por entrar en mi vida.

A todas mis *compañeras Aztecas* por compartir la emoción de bailar para la Señora Santa Ana.

A Nuestra Madre Señora Santa Ana, por hacer que esto fuera posible.

A toda la comunidad de Santa Ana Tlacotenco, por acoger todos estos años, por enseñarme que podemos vivir de otra manera.

Al área de etnomusicología por abrir mis oídos al mundo.

A mis profesores y compañeros por los fructíferos diálogos y las inagotables discusiones.

Al Dr. Gonzalo Camacho. Por su escucha y su paciencia. Por acompañarme en este proceso.

Al Dr. Fernando Nava, a la Dra. Georgina Flores, al Dr. Jorge David García y al Mtro. Rodrigo Hernández por su valiosa lectura de esta tesis. Por los comentarios y observaciones que enriquecieron este trabajo.

A la Mtra. Rocío Orozco por sus inolvidables clases de violonchelo.

A mis amigos por todos los momentos compartidos, y en especial a Mónica Ramos por no dejarse vencer.

*Nos despedimos tristes y llorosas...*  
Sonido, movimiento y emoción en la Danza de Aztecas de Santa Ana Tlacotenco

**Contenido**

<b>Entrada</b> .....	iii
<b>I. OFRECIMIENTO</b>	
Delimitación del problema de estudio.....	2
Estado de la cuestión.....	10
Referentes conceptuales y metodológicos.....	15
<b>II. INTERMEDIO</b>	
<i>Aztecatzitzin</i> . Venerables Aztecas.....	51
Llegando a Santa Ana Tlacotenco.....	52
La Danza de Aztecas.....	64
El sonido.....	82
El movimiento.....	101
Sonido y movimiento.....	126
<i>Cuicatl</i> .....	144
<i>To tlalnatzin Mexihco</i> . Nuestra patria México.....	161
Una capa de estrellas.....	162
Las danzas.....	185
La mayordomía.....	204
Las fiestas.....	217
La Señora Santa Ana.....	229
<b>III. DESPEDIDA</b>	
La emoción.....	239
La comunidad.....	247
<b>Caminando hacia atrás</b> .....	252
<b>Bibliografía</b> .....	256
<b>Anexos</b> .....	264
Anexo 1. Videos etnográficos.....	265
Anexo 2. Catálogo de patrones rítmicos y secuencias armónicas.....	268
Anexo 3. Catálogo de acciones corporales para el baile. Morfokinemas.....	274
Anexo 4. Videograma <i>Aztecatzitzin I-III</i> .....	279
Anexo 5. Fotografías.....	313

## Entrada

En 2008 llegué a la Ciudad de México con la intención de estudiar violonchelo en la entonces Escuela Nacional de Música (ENM) de la UNAM. Al mismo tiempo pensaba en cursar otra licenciatura, tal vez historia o antropología. Entonces descubrí que la ENM ofrecía la carrera de Etnomusicología. Al principio pensé que debía elegir sólo uno de los caminos. Luego, me di cuenta que mis intereses eran complementarios en el mundo de la etnomusicología y no quise dejar pasar la oportunidad de ingresar a esta licenciatura. Así, comencé la búsqueda de un tema de estudio para elaborar el protocolo de investigación requerido en el proceso de admisión.

Advertí que la investigación sería un largo y complejo proceso de autoconocimiento, porque desde los primeros momentos me reveló inquietudes que han estado latentes a lo largo de mi historia y otras que se agregan con el paso de los días. Reconocí mi interés en torno a espacios donde niños y mujeres se expresan e interactúan desde una dimensión sonora y corporal. Así, me encontré con un fascinante repertorio de arrullos, cantos de nanas, rondas infantiles. Sin embargo, percibí este campo como casi inaccesible por el grado de intimidad que estas actividades requieren. Aún hoy me pregunto: ¿Cómo hablar de estas prácticas musicales que más bien parecen subterfugios que los pequeños encuentran ante el agitado y estresado mundo adulto?

La exploración continuaba. Ante la añoranza del contexto cultural en que crecí, pasé por un momento de conciencia y reivindicación de mi pertenencia al pueblo zapoteca y del compromiso que, como estudiante, como profesionista, tengo con mi pueblo y pueblos indígenas hermanos. Consideré realizar mi proyecto en mis pueblos, Teotitlán del Valle, por parte de mi padre, o Santiago Laollaga por parte de mi madre, pero quizá la distancia me llevó a buscar “algo”, más allá de la escuela, que le diera sentido a mi estancia en la Ciudad de México.

En fin, libros y discos me mostraban ejemplos donde grupos de niñas interpretan cantos, algunos vinculados a prácticas dancísticas. La intersección de aquellas inquietudes me puso

en contacto con una diversidad de expresiones musicales y dancísticas ejecutadas por niñas y adolescentes pertenecientes a distintos pueblos de México.

En este contexto, escuché con algunas dificultades el cassette *Sones de costumbre de los nahuas de Milpa Alta. Cantos y música para la Danza de Aztequitas* (INI 1997). La sonoridad de aquella música me atrapó desde los primeros arpegios. Aún con el “gis” de la grabación, disfruté de las melodías del violín, los cantos en náhuatl de un par de niñas, vihuela, guitarra y un contrabajo acentuando los ritmos que, por supuesto, me llamaban al baile. En los contextos en que crecí, la música para las fiestas y danzas se ejecuta con instrumentos “de viento”, ya sea una banda o un conjunto de chirimía y tambor. Por distintas circunstancias inicié en la música aprendiendo violonchelo, y después otros instrumentos de cuerda. Esta situación en algunos momentos me alejó de las expresiones musicales de mis pueblos. La Danza de Aztequitas, también denominada Danza de Aztecas, además de ser ejecutada por niñas que cantan y bailan, me cautivó porque la instrumentación es integrada en su totalidad por cordófonos.

El material fonográfico antes mencionado se acompaña de un cuadernillo con transcripciones de los cantos, así como información de los músicos y danzantes que participaron en la grabación. Las niñas que cantaron para este fonograma eran parte del grupo de danza de San Antonio Tecómitl. El maestro Susano Leyva Nápoles ejecutó el violín y fungió como director del grupo “Los Tlacualeros”, originarios de Santa Ana Tlacotenco. Luego de varias vueltas al *cassette* decidí ir a buscarlo para saber un poco más de esta práctica. Nunca imaginé que me involucraría de tal forma con la Danza de Aztecas, ahora es parte fundamental de mi vida.

El transcurso del trabajo etnográfico me condujo de manera constante a las altas tierras de Santa Ana Tlacotenco. La presente tesis es producto del trabajo etnográfico que durante mi Licenciatura en Etnomusicología realicé en esta localidad de la Delegación Milpa Alta. Lugar que poco a poco se convirtió en un hogar para mí, tanto, que a veces pienso que quizá fue la Señora Santa Ana quien me llamó a su presencia...

## **De la organización de la tesis**

Tratar de sistematizar los contenidos de esta tesis resultó algo problemático. Quería que el texto reflejara el continuo diálogo entre el trabajo etnográfico, el ámbito académico y mi propia historia. Que de alguna forma pudiera reflejar lo caótico que llegó a ser este proceso y cómo, el caos mismo me permitió entender algunas cosas. Por ello, el lector encontrará un texto escrito con diferentes colores y matices que buscan plasmar parte de mi experiencia como estudiante, como trabajadora de campo/etnógrafa, y como “yo misma”.

Por otro lado, la reiteración de la estructura de la Danza de Aztecas durante el trabajo etnográfico fue de gran importancia para entenderla en el contexto de la fiesta y de la comunidad. Así que la presente tesis también sigue, a manera de metáfora, la estructura de la Danza de Aztecas: Entrada, Ofrecimiento, Intermedio y Despedida.

### **Entrada**

La primera pieza de la Danza más que un baile, es un llamado, una forma de convocar a los músicos, a las danzantes, a la comunidad. Anunciar que la Danza está por comenzar. La Entrada es el texto que usted ahora lee, es la señal de que la fiesta va a empezar.

## **I. OFRECIMIENTO**

En este primer bloque se encuentra una síntesis de la formación etnomusicológica que me permitió realizar el presente trabajo. Corresponde a la exposición del protocolo de investigación que guió esta pesquisa. Detallo la *delimitación del problema de estudio*, realizo un recuento de los trabajos académicos que constituyen el *estado de la cuestión*, y presento los *referentes conceptuales y metodológicos* que sustenta la tesis.

## **II. INTERMEDIO**

Este bloque contiene un recuento de las experiencias vividas en campo que hicieron posible la tesis que ahora presento. Es un cuaderno de campo resultado de un ir y venir por los sones de la danza, las casas de los mayordomos, el atrio de la iglesia, los viajes en camiones, las miradas perdidas en clases y seminarios, pero sobre todo, de risas y llantos

adornados “...de lirios y de rosas que jamás se marchitarán en su perfume.” Si bien, la primera salida a campo fue en 2009, esta sección relata sucesos ocurridos en los años de mayor intensidad del trabajo etnográfico con las mayordomías de 2011 a 2015. Los subapartados dan cuenta de las inquietudes predominantes en distintas etapas del proceso. Con esto busco compartir las experiencias que me llevaron de un interés por las estructuras dancísticas, musicales y performáticas, pasando por una necesidad de comprender la organización social de la comunidad, a contactar con mi propia emoción que, sin saber cómo, comenzaba a sentirse interpelada por la emocionalidad vivida en la fiesta de la Señora Santa Ana.

El Intermedio está constituido por dos secciones “*Aztecatzitzin. Venerables Aztecas*” y “*Totlalnatzin Mexihco. Nuestra patria México*”. Cada una corresponde a dos miradas distintas, que al final, encontraron un punto de unión. En la primera realizó una descripción de los elementos que conforman e identifican a la Danza de Aztecas centrándome, sobre todo, a la dimensión sonora, kinética, poética y performática. En la segunda sección, busco describir la forma de organización de la Danza, en contexto en que se realiza, pero en especial, la forma en que se configuran relaciones sociales entre los participantes. Estas miradas, en apariencia distintas, resultaron ser complementarias al considerar un elemento presente en ambas situaciones, la dimensión emotiva. La forma de escritura predominante en ambas secciones trata de plasmar esos momentos en que las personas, a través de la Danza, ríen y lloran juntas.

### **III. DESPEDIDA**

El bloque final de la tesis una reflexión resultado de un esfuerzo por hacer dialogar mi experiencia etnográfica, académica y personal en torno a la Danza de Aztecas y el papel que esta tiene en Santa Ana Tlacotenco. Realizo un análisis de cómo la ejecución de la Danza configura experiencias emotivas en los participantes, cómo ellos construyen relaciones sociales que son permeadas por esta emocionalidad, y cómo dichas relaciones son parte fundamental en el reforzamiento de la vida social de la comunidad. Hacia el final, presento un *modelo estadístico* con el objetivo de sintetizar el diálogo entre los

planteamientos teóricos expuestos durante y primer bloque de la tesis, y la etnografía realizada durante el segundo bloque.

La Danza llega a su fin cuando Aztecas, músicos y mayordomos salen de la iglesia *caminando hacia atrás...* Entonces sólo queda el recuerdo, pensamientos, reflexiones, y la satisfacción de haber dado lo mejor de sí.

# I. OFRECIMIENTO



## Delimitación del problema de estudio

La Danza de Aztecas es una expresión musical, dancística, poética y teatral de algunas comunidades nahuas de la zona sur de la Ciudad de México y sus colindancias con el Estado de Morelos. Todo parece indicar que a mediados del siglo XX la Danza de Aztecas se realizaba en una gran cantidad de localidades de esta zona. Sin embargo, en la actualidad son pocas comunidades las que aún se organizan para llevarla a cabo. La información recogida en campo indica la presencia de la Danza, en la última década, en las siguientes localidades: Santa Ana Tlacotenco, San Antonio Tecómitl, San Bartolomé Xicomulco y San Juan Tepenáhuac de la Delegación Milpa Alta; San Gregorio Atlapulco en la Delegación Xochimilco; San Miguel Topilejo, La Magdalena Petlacalco y San Miguel Ajusco, Delegación Tlalpan; y San Juan Tlacotenco en el Estado de Morelos. En todos los casos, la Danza es una forma de venerar al Santo Patrón del pueblo, es una *plegaria dancística* (Jáuregui, 1997) dirigida a la divinidad durante las fiestas patronales.

En el “baile”, la Danza de Aztecas es interpretada por infantes y jóvenes. En algunas localidades son mujeres y varones. En Santa Ana Tlacotenco, la Danza se integra sólo por mujeres. Las niñas participan de los 3 años de edad en adelante teniendo como condición fundamental que las jovencitas no sean casadas. Las participantes “bailan”, cantan, declaman y actúan desempeñando los distintos tipos de papeles dentro de la danza: delanteras, angelitos o soldados. Las delanteras representan a cuatro personajes: la Reina, el Rey, la Princesa 1ª y la Princesa 2ª<sup>1</sup>. Los angelitos son personificados por dos niñas pequeñas, cuyas edades oscilan entre los 4 o 5 años. El resto de las danzantes son los soldados. Para llevar a cabo la Danza, las participantes se disponen en dos filas frente al altar donde se encuentra la imagen que se está venerando, ya sea durante los ensayos o en la fiesta patronal. A partir de esta disposición espacial se desarrollan las coreografías que conforman la danza.

---

<sup>1</sup> En localidades donde participan varones y mujeres, los personajes reciben los nombres siguientes: Reina, Princesa, Rey y Príncipe.

La ejecución musical-instrumental corre a cargo de un grupo de entre dos y ocho músicos varones. Consta de dos secciones: la ejecución melódica y el “acompañamiento” de esta melodía. La primera es interpretada por un violinista que, a su vez, desempeña la función de maestro de la danza. El “acompañamiento”, como es llamado por los propios músicos, puede ser tocado por uno o más ejecutantes con instrumentos como guitarra, vihuela, guitarrón o contrabajo, marcando las figuras rítmicas que siguen los pasos de las danzantes.

El repertorio de la Danza de Aztecas consta de piezas “bailadas”, de las cuales algunas incluyen canto. También hay fragmentos que son teatralizados, donde los personajes principales dialogan entre sí. Otros textos, sirven para saludar y despedirse de la divinidad. Algunos cantos y *relatos* se interpretan en lengua náhuatl, y otros en español. Entre las diversas temáticas de los textos, una gran parte expresa el carácter devocional de la Danza, mientras otros se relacionan con el carácter “azteca” de la práctica.

De manera general, las características sonoras y kinéticas de la Danza son similares en las diferentes localidades que la realizan. Las diferencias se encuentran, en la indumentaria de las danzantes, los contextos de ejecución y, sobre todo, en la forma de organización de la Danza. Por ahora, me centraré en describir las ocasiones de ejecución y las diversas estrategias de organización.

Hasta el momento, puedo reconocer tres tipos de ocasiones de ejecución. El primero y de mayor frecuencia lo constituyen las fiestas patronales. El segundo corresponde a la participación en peregrinaciones a la Basílica de Guadalupe y al Santuario del Señor de Chalma. El tercero lo conforman eventos convocados por instituciones educativas o instancias gubernamentales de cultura que invitan a los grupos a presentarse en los escenarios dispuestos para el caso.

Los requerimientos principales para preparar y ofrendar la Danza de Aztecas son: alimentación de los participantes durante los ensayos y días en que se presenta; remuneración económica para los músicos y; transporte del lugar de encuentro al lugar del

evento, cuando es necesario. El trabajo etnográfico permite señalar al menos cuatro estrategias empleadas para cubrir dichas condiciones.

1) Por mayordomía. Es un cargo inserto en un complejo organizativo donde las obligaciones se rotan cada determinado tiempo. Por ello, la responsabilidad de la danza se distribuye entre toda la comunidad. Los mayordomos en turno se preparan con anticipación para poder cumplir con esta misión enmarcada en un contexto religioso y ritual. La ocasión de ejecución que predomina en este caso son las fiestas patronales y las peregrinaciones. Santa Ana Tlacotenco es ejemplo de esta forma de organización, donde el performance de la Danza dura hasta seis días.

2) Por “encargo” o “encargados”. Esta forma de organización está presente en comunidades donde la práctica de la Danza de Aztecas se interrumpió algunos años. Las generaciones que en su niñez fueron danzantes, buscan revitalizar la práctica re-conformando una cuadrilla de Aztecas. La comunidad reconoce la iniciativa de este grupo, pero no hay un mecanismo que permita rotar la responsabilidad de la Danza, situación que dificulta su continuidad. Las danzas por “encargo” participan sobre todo en fiestas patronales, peregrinaciones y eventos “culturales”. Ejemplo de este caso es la danza de San Antonio Tecómitl y la extinta cuadrilla de San Gregorio Atlapulco.

3) Por grupo. Este tipo de organización es similar al “encargo”, porque sólo una, o unas cuantas personas asumen la responsabilidad organizativa de la Danza. Sin embargo, los “grupos” suelen estar afiliados a una institución como las Casas de Cultura. Algunos de estos “grupos” interpretan otras danzas además de las Aztecas y se presentan con mayor frecuencia en eventos “culturales”. Un ejemplo de esta forma organizativa es el grupo de danza de San Juan Tepenáhuac.

4) Por invitación. Dentro y fuera de los pueblos es común que las danzas reciban invitaciones para participar en otras fiestas patronales u otras celebraciones religiosas, así como en eventos organizados por instituciones culturales y educativas. El acuerdo con los mayordomos, encargados o responsables de la danza incluye la comida, el pago a los

músicos y el transporte cuando es necesario. En estos casos, la danza sólo se ejecuta un día. Mayordomos de Villa Milpa Alta suelen invitar a danzas de pueblos vecinos para presentarse en sus celebraciones. También es común que las danzas sean invitados para eventos organizados por la Delegación a través de instancias como el Museo Regional *Altepepialcalli*.

La Danza de Aztecas adquiere características particulares de acuerdo al lugar y ocasión de ejecución. En algunos pueblos la Danza que participa no está integrada por los oriundos del lugar, sino que se invita a la cuadrilla de otra comunidad a participar. En otras, existen personas encargadas de organizar al grupo de niñas –de la población- que participarán, pero se invita a músicos de otras localidades porque ahí “no hay quien toque”. Por otro lado, hay comunidades donde la práctica de la Danza es ejecutada en la música y el “baile” por los propios habitantes. Ejemplo de este caso es el que se observa en Santa Ana Tlacotenco, de la Delegación Milpa Alta.

En Santa Ana Tlacotenco la Danza de Aztecas es ejecutada durante las fiestas patronales. La más importante se realiza del 26 de julio al 4 de agosto en honor a la Señora Santa Ana, patrona del pueblo. Una parte fundamental de la celebración es la participación de las distintas danzas que existen en la comunidad: Pastoras, Aztecas, Vaqueros y Santiagueros. En estas danzas participan alrededor de doscientos niños, niñas, jóvenes y jovencitas para venerar a la divinidad.

La organización de cada danza corre a cargo de mayordomías que adquieren el compromiso con un año o más de anticipación y se preparan todo ese tiempo para poder llevar a cabo su misión. Los mayordomos suelen ser una pareja en edad adulta que asumen la responsabilidad de generar las condiciones (espacio, comida, pago de los músicos) para que se realicen los ensayos correspondientes. Durante la fiesta también se hacen cargo de los alimentos para los participantes, el pago de los músicos, la organización y participación en actividades relacionadas con la iglesia, entre otras. Sin embargo, los mayordomos no se encuentran solos frente a todas estas tareas, los familiares y amigos contribuyen de formas diversas a que todo se realice de manera adecuada.

Además de las mayordomías encargadas de las danzas, existen otras que organizan los demás elementos que integran la fiesta. La participación como mayordomo en cualquiera de los ámbitos conduce a la integración de la familia a una red de relaciones integrada por quienes tienen o han tenido esta responsabilidad, de tal manera que casi toda la comunidad se encuentra involucrada en la realización de la fiesta patronal. Es importante resaltar que estudios sobre la zona han identificado que las Mayordomías son parte de una forma de organización social más amplia que han denominado Sistema de Cargos (Medina 2007), estructura que permite la reproducción de una forma de vida comunitaria.

Adquirir el compromiso de una mayordomía es una manera de mostrar la devoción a los santos. En Tlacotenco, las familias buscan, a través de este cargo, ofrendar esfuerzo, trabajo y todo lo posible a la divinidad, a la Señora Santa Ana. Por eso no importa cuánto se invierta, sino la forma en que se ofrece, ya que nada puede ser comparado con las bendiciones y milagros que Santa Ana otorga a diario a los tlacotenses. Este sentimiento es compartido por todos los que de una u otra forma participan en la Danza de Aztecas, en la fiesta.

La Despedida es la parte final de la Danza de Aztecas. En todas las localidades que realizan la Danza durante las fiestas patronales, la Despedida se reconoce como un momento triste. Sin embargo, en Tlacotenco la emoción se expresa entre cantos que son más bien lamentos y las lágrimas que no cesan. Considero que la devoción compartida, aunada a las relaciones sociales que se establecen entre los participantes de la Danza, crea un complejo de emociones que tiene su máxima expresión en los últimos momentos de la fiesta, cuando los mayordomos terminan su cometido, cuando la Danza termina.

Las características sonoras, kinéticas, poéticas y teatrales de la Danza de Aztecas parecen estar vinculadas con dichos estados emocionales. Por otro lado, las relaciones sociales generadas entre los participantes a través de las mayordomías, suelen convertirse en relaciones afectivas. Esto parece generar, más que un compromiso por ayudar a familiares y amigos durante su cargo como mayordomos, la disposición por participar en los trabajos colectivos del pueblo, el deseo de integrarse a la vida social de la comunidad.

Lo apuntado hasta el momento llevó a plantear la siguiente pregunta de investigación:

*¿De qué manera la ejecución de la Danza de Aztecas, en el contexto de la fiesta patronal de la Señora Santa Ana, contribuye a la reproducción de la vida social comunitaria en Santa Ana Tlacotenco?*

### **Hipótesis de trabajo**

La ejecución de la Danza de Aztecas, en el contexto de la fiesta patronal en honor a la Señora Santa Ana, conforma una dimensión emotiva que permea las relaciones interpersonales generadas entre los sujetos sociales que constituyen la base de la vida social comunitaria en Santa Ana Tlacotenco. La dimensión emotiva de la Danza de Aztecas se produce por la relación entre las estructuras sonoras, kinéticas, poéticas y performáticas ejecutadas en el contexto de la fiesta patronal. Las estructuras sonoras, kinéticas y poéticas de la Danza de Aztecas detonan diversos estados emocionales en los participantes. La disposición de esas estructuras sonoras, kinéticas y poéticas en la secuencia performática conforman una *experiencia emotiva* en los participantes que es reconocible de manera general, pero experimentada de forma particular por cada uno de ellos. Las *experiencias emotivas* permean las relaciones interpersonales que los sujetos sociales construyen durante los ensayos y la fiesta. Dichas relaciones interpersonales constituyen la base de la vida social comunitaria en Tlacotenco, que es reconocida por su forma de organización, como sistema de cargos.

### **Objetivo General**

- Explorar la manera en que la ejecución de la Danza de Aztecas, en el contexto de la fiesta patronal en honor a la Señora Santa Ana, contribuye a la forma de vida comunitaria en Santa Ana Tlacotenco a través de la *experiencia emotiva* que produce en los participantes.

## **Objetivos específicos**

- Describir y analizar los elementos estructurales que constituyen el performance de la Danza de Aztecas.
- Describir e interpretar la *experiencia emotiva* generada en los sujetos sociales durante la ejecución de la Danza de Aztecas.
- Describir el sistema dancístico por mayordomías de la fiesta patronal en honor a la Señora Santa Ana.
- Ubicar a la Danza de Aztecas en el contexto de la fiesta patronal en honor a la Señora Santa Ana.
- Describir la manera en que se construyen relaciones interpersonales en el marco de la Danza de Aztecas.
- Describir la manera en que las *experiencias emotivas* permean las relaciones interpersonales entre los participantes.
- Describir las características generales la vida comunitaria de la comunidad bajo estudio.
- Elaborar un *modelo mecánico de hecho dancístico* “Danza de Aztecas de Santa Ana Tlacotenco”.

## **Justificación**

Se espera que el presente estudio contribuya al conocimiento de las culturas musicales de México y en particular de los pueblos originarios del sur de la Ciudad de México. Que estimule la reflexión, en los sujetos sociales, sobre la importancia de la práctica de la Danza de Aztecas y el resto del sistema dancístico por mayordomías como una forma de construir comunidad en el contexto de la fiesta patronal. Reconocer que las relaciones interpersonales construidas en la práctica de sus danzas, son una base de organización para la defensa de sus bienes culturales.

Pretendo que esta tesis contribuya a los esfuerzos por entender como las expresiones musicales y dancísticas se vinculan con otras dimensiones de la cultura. El estudio de la dimensión emotiva vinculada a la música y la danza aporta elementos para su

entendimiento como estrategias para la reproducción de la vida social. De esta manera, se busca complementar las reflexiones sobre la importancia de la dimensión emotiva en formas organizativas como las mayordomías.

También espero que los materiales que conforman esta tesis, como los *Videos etnográficos* o el *Catálogo de acciones corporales para el baile*, sirvan a los miembros de la comunidad como referencia sobre cómo se observó la Danza de Aztecas en los años de estudio.

### Milpa Alta y Santa Ana Tlacotenco

Santa Ana Tlacotenco es uno de los once pueblos que conforman la Delegación Milpa Alta, ubicada al sur de la Ciudad de México, formando parte de la Confederación de los Nueve Pueblos de Milpa Alta que se reconocen así mismos como fundadores del antiguo Malacachtepec Momozco<sup>2</sup> (Gomezcésar, 2010, p. 36). A partir de finales del siglo XX, en localidades de la Ciudad, se observa un proceso de reivindicación cultural y lucha por la defensa de sus territorios. En este proceso, estas localidades se identifican como los *pueblos originarios* de la Ciudad de México (Medina, 2007, pp. 31-35)

Existen una gran literatura acerca de los pueblos originarios de la Ciudad de México. Por un lado, Andrés Medina ha coordinado todo un proyecto de investigación etnográfica desde 1998, en el Seminario Permanente “Etnografía de la cuenca de México” que se lleva a cabo en el Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM. Este ha sido un espacio para realización de diversas investigaciones. Medina (1995 y 2007) en particular, ha realizado un importante análisis del *sistema de cargos*, como forma de organización social en los pueblos originarios. Sobre este tema, autoras como María Ana Portal (1995), Teresa Losada (2007), María Teresa Romero (2007 2009) y Mette Marie Wacher (2013) profundizan la relación que esta forma organizativa establece con los ciclos festivos, en especial durante las fiestas patronales y las peregrinaciones.

Por otro lado, las investigaciones de Iván Gomezcésar (2004, 2009 y 2010) han profundizado en los procesos históricos de estos pueblos. El autor estudia cómo se vivió el zapatismo en Milpa Alta. Además realiza un interesante análisis acerca de la construcción de un discurso histórico, fundamentado en los *Títulos primordiales*, que ha permitido a los pueblos originarios la defensa de sus territorios comunales.

---

<sup>2</sup> “...se considera que el nombre más antiguo de Milpa Alta es Malacachtepec Momoxco... traducido como ‘Lugar rodeado de cerros’...” (Wacher, 2006, p. 7)

En la segunda mitad del siglo XX, Fernando Horcasitas produjo numerosos trabajos sobre la historia y cultura de los pueblos de Milpa Alta que, en la actualidad, son referencia importante en las pesquisas sobre fenómenos sociales pasados y presentes de la zona. Entre ellos destacan dos recopilaciones testimoniales: “Los cuentos en náhuatl de doña Luz Jiménez” (1979) y “De Porfirio Díaz a Zapata: memoria náhuatl de Milpa Alta” (1989). Así como sus trabajos sobre “Teatro náhuatl” (1969) y “El náhuatl en el Distrito Federal” (1976).

Todas estas investigaciones muestran la manera en que los pueblos originarios de Milpa Alta se han esforzado por reproducir sus prácticas culturales, reafirmar su identidad y luchar por la pertenencia a los territorios en que han vivido por más de quinientos años. En este contexto, los tlacotenses son reconocidos entre los milpaltenses porque se dice, son quienes más han conservado sus costumbres, tradiciones, así como la lengua náhuatl. Esto parece confirmarse ante la amplia literatura sobre estudios realizados en Santa Ana Tlacotenco por investigadores oriundos y externos a la comunidad.

En 1982, se publicaron cinco volúmenes de la colección *Malacachtepec Momoxco*. Este trabajo fue realizado por Joaquín Galarza en colaboración con Don Carlos López Ávila, tlacontense que hasta ahora es recordado en la localidad por sus esfuerzos en la preservación de su lengua y cultura. El contenido de la colección, dice Galarza, es “producto, directo o indirecto, de mi estancia en Santa Ana Tlacotenco”. Así que el primer volumen titulado *Tlacotenco, Tonantzin Santa Ana* está dedicado a la comunidad describiendo las “tradiciones, toponimias, técnicas masculinas, fiestas, canciones, versos y danzas” (Galarza & López, 1982a). El segundo está enfocado a la lengua *Hablemos náhuatl y español*. (Galarza & López, 1982b). Sigue *Malacachtepec Momoxco. Historia legendaria de Milpa Alta* (López, 1982). El cuarto volumen, es una recopilación de *Dibujos tradicionales: tejidos de Santa Ana Tlacotenco*” (Galarza, 1982). La colección concluye con *Tradiciones, leyendas y canciones de mi pueblo* escrito por Carlos López.

Librado Silva fue otro tlacotense interesado en la lengua y cultura náhuatl. Como ejemplo se encuentra el relato sobre “Cómo se celebra el día de muertos aquí en Tlacotenco” (Silva,

1991). En la actualidad, los tlacotenses continúan realizando trabajos de investigación sobre su propia cultura. Javier Galicia, en su tesis de licenciatura en sociología aborda en tema de la *Lengua, cultura e identidad en Santa Ana Tlacotenco* (1995). Estos trabajos expresan el interés que los habitantes de Tlacotenco tienen y han tenido por generar una reflexión sobre su historia y formas de vida, en la actualidad y en el pasado.

### **Danzas de Milpa Alta**

Las investigaciones que tratan sobre los ciclos festivos de Milpa Alta y toda la zona sur de la Ciudad de México, suelen incluir referencias sobre las prácticas musicales y dancísticas que intervienen en estos contextos. Algunas descripciones, aunque breves y generales, aportan datos etnográficos sobre la presencia de danzas determinadas en algunas localidades. Muestra de ello es el artículo de Rosalba Tadeo (2007) sobre “Memoria y tradición en San Juan Ixtayopan” que menciona la presencia de la *Danza de Chinelos*, la *Danza de Pastoras*, *Danza Gitana* y *Danza de Arrieros*. Por su parte, Mario Ortega (2007) señala que en Tzapotitlan, Tláhuac, durante diversas celebraciones se podían observar danzas como los *Azcachichincales u hormiguitas*, *Danza Azteca*, *Vaqueritos*, *Santiagueros* y *Huehues*. A su vez, Wachter (2006) menciona la presencia de las siguientes danzas en Milpa Alta: *Pastoras*, *Santiaguitos*, *Hormiguitas*, *Vaqueritos*, *Concheros* y *Chinelos*.

Otras etnografías realizan una descripción con mayor detalle de los personajes, indumentaria, dotaciones instrumentales, características coreográficas y formas organizativas. De estas características es el trabajo coordinado por Teresa Mora (2003) sobre *La fiesta patronal de San Bartolo Ameyalco*. En el libro se presenta una descripción de la Danza de Arrieros que se presenta en la fiesta patronal: personajes, indumentaria, música y elementos sonoros, coreografías, relato de la historia contenida en la danza y organización.

Algunas de las danzas mencionadas también se observan en Santa Ana Tlacotenco y otras, se recuerda, eran realizadas tiempo atrás. Al respecto, Galarza y López (1982a, p. 136) señalan que “las danzas de Santa Ana son: Pastoras, Aztecas, Vaqueros y Santiagueros”, así

como “la danza de las Hormigas, ahora desaparecida, por falta de Mayordomo, desde hace varios años”. En 1995, Javier Galicia reitera que en Tlacotenco, se realizan estas cuatro danzas. También señala que en otros tiempos, durante el rito matrimonial se realizaba un canto-baile que ha sido conocido como las Tlacualeras (Galicia, 2007).

Respecto a la Danza de Aztecas, existen diversos fonogramas que registran parte del repertorio. La “música” es ejecutada por Susano Leyva y su grupo Los Tlacualeros, oriundos de Tlacotenco. Los cantos son interpretados por niñas de San Antonio Tecómitl (INI, 1997)(CDI, 2012) y San Miguel Topilejo (2007). También se encuentran transcripciones de algunas melodías y letras de los cantos (INI, 1996) aunque que en todos los casos, la descripción de los elementos que conforman la Danza de Aztecas es muy breve.

El trabajo de Galarza y López (1982a) incluye la transcripción de algunos cantos y relatos de la Danza de Aztecas recuperados de cuadernos manuscritos hechos por los habitantes de Tlacotenco. Por su parte, Javier Galicia realiza una descripción de mayor profundidad sobre, cómo se realiza la Danza, la dotación instrumental utilizada, las distintas etapas de la realización de la Danza, la indumentaria, los personajes, quiénes participan, cuáles son los motivos para que las niñas se integran a “bailar”. También realiza la transcripción de algunos cantos en náhuatl traducidos al español, realizando una interpretación del contenido de estos textos y su vínculo con la cultura de la localidad (Galicia, 1995, pp. 163-175).

### **Estudios de Danzas en México**

En diversas culturas la separación entre música y danza se desdibuja por la cercanía e interacción entre ambas formas de expresión humana. Por ello, en el campo de la etnomusicología se ha integrado el estudio de las prácticas dancísticas porque supone que el entendimiento de éstas implica el entendimiento también de la música. Así se encuentran autores como Curt Sachs con su *Historia Universal de la Danza* (Sachs 1943) o Alan Lomax con “Choreometrics” (Lomax 1968; Lomax, Forrestine and Bishop 2008) quién desarrolló una propuesta de modelo de análisis de la danza, similar al “Cantometrics”

empleado para analizar la relación entre la “estructura de la canción y estructura social” (Lomax, 2008). Estos son algunos de los primeros esfuerzos en el ámbito de la etnomusicología por sistematizar las prácticas dancístico-musicales como expresión humana.

Las prácticas dancísticas de las culturas originarias de México han sido estudiadas por investigadores de diversas formaciones. En 1961, Samuel Martí realiza uno de los primeros trabajos sobre “Canto, danza y música precortesianos”. En 1985, Amparo Sevilla, Hilda Rodríguez y Elizabeth Cámara presentan un panorama de las “danzas y bailes tradicionales del estado de Tlaxcala” que señala la presencia de danzas de *Inditas*, *Monarcas*, *Pastoras* y *Tocotinas*, que se asemejan a las Aztecas porque son interpretadas por niñas.

Existe una amplia producción escrita sobre las danzas-drama en México. Sólo hago mención de aquellos trabajos vinculados a las Danzas de Conquista porque considero que la Danza de Aztecas comparte algunas de sus características. “Las danzas de conquista I. México contemporáneo” coordinado por Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli en 1996 reflexiona sobre un complejo de danzas vinculadas por sus relaciones temáticas y estructurales. De los estudios que componen el libro interesa retomar el de Fernando Nava sobre “Los sonidos de la conquista” donde, a través de una serie de transcripciones, el autor describe y analiza las fuentes y estructuras sonoras que intervienen en la conformación de diversas danzas-drama. Por otro lado, se encuentra el trabajo de Maira Ramírez e Itzel Valle, quienes transcriben las secuencias coreográficas de las danzas analizadas en los otros artículos.

En publicaciones posteriores, Bonfiglioli (2004) realiza un análisis a profundidad de la Danza de Conquista en Tlacoachistlauaca. En este y otros escritos el autor (Bonfiglioli, 1996, 2003 y 2010) realiza una propuesta teórica y metodológica desde una perspectiva estructuralista y sistémica para el análisis de las expresiones dancísticas. Estas reflexiones, así como “El concepto de plegaria musical y dancística” propuesto por Jáuregui (1997) son un referente importante para ubicar el desarrollo de la presente tesis en los estudios sobre danzas en México.

## Referentes conceptuales y metodológicos

### Sistema musical

El desarrollo de la presente tesis tiene como eje teórico fundamental el concepto de *Sistema Musical* propuesto por Gonzalo Camacho:

Por sistema musical, entendemos un conjunto de hechos musicales dentro de una estructura que permite incorporar información codificada, a partir del juego entre la semejanza y la diferencia. El contraste de las características, permite que los rasgos que sobresalen por su disparidad se carguen de significado. Desde este punto de vista, los sonidos, las estructuras musicales, los géneros, las dotaciones instrumentales y las ocasiones *performativas*, están dispuestos de acuerdo con ciertos códigos y formas gramaticales que funcionan como organizadores del fenómeno sonoro, constituyendo vínculos con otras dimensiones sociales. Se funda de esta manera, un gran sistema comunicativo. (Camacho, 2007, p. 169)

Este planteamiento proviene en gran medida de los postulados teórico-metodológicos que Claude Levi-Strauss, siguiendo los fundamentos de la lingüística estructural, establece para el estudio de los hechos sociales. De manera general, el método de análisis estructural desarrollado por el antropólogo francés, involucra al menos tres conceptos: *estructura*, *modelo* y *sistema* (Lévi-Strauss, 1995). Es importante señalar que dichos conceptos no se refieren a la realidad empírica, sino que son abstracciones construidas a partir del análisis de los hechos sociales. Es así que:

En primer lugar, una estructura presenta un carácter de sistema. Consiste en elementos tales que una modificación cualquiera en uno de ellos entraña una modificación en todos los demás.

En segundo lugar, todo modelo pertenece a un grupo de transformaciones, cada una de las cuales corresponde a un modelo de la misma familia, de manera que el conjunto de estas transformaciones constituye un grupo de modelos.

En tercer lugar, las propiedades antes indicadas permiten predecir de qué manera reaccionará el modelo, en caso de que uno de sus elementos se modifique.

Finalmente, el modelo debe ser construido de tal manera que su funcionamiento pueda dar cuenta de todos los hechos observados.” (Lévi-Strauss, 1995, p. 301)

En este punto podré énfasis en la noción de *modelo* que, con base a los planteamientos de Lévi-Strauss, entiendo como una estrategia heurística que permite dar cuenta de las relaciones entre los elementos analizados de un hecho social, configurados como estructuras, que guardan un carácter de sistema. “Una última distinción se refiere a la escala del modelo, en comparación con la escala de los fenómenos. Un modelo cuyos elementos constitutivos se encuentran a la misma escala que los fenómenos será llamado «modelo mecánico», y «modelo estadístico» aquel cuyos elementos se encuentran en una escala diferente” (Lévi-Strauss, 1995, p. 305).

Los estudios de caso realizados por Camacho (1996, 2007) formulan *modelos mecánicos* que dan cuenta de los elementos que constituyen el conjunto de hechos musicales que analiza y la forma en que se relacionan. Trabajos recientes que a partir de la noción de *sistema musical* buscan entender hechos musicales específicos, desde esta perspectiva estarían formulando *modelos mecánicos*.

Teniendo en cuenta que es posible “...la conversión de modelos estadísticos en modelos mecánicos y a la inversa” (Lévi-Strauss, 1995, p. 320), el análisis en conjunto de un corpus de modelos estadísticos que emplean el concepto de *sistema musical*, permitiría plantearlo como un *modelo mecánico*. Este ejercicio de conversión de *modelos mecánicos* en *modelos estadísticos* contribuye a verificar la capacidad de exégesis de dichos modelos. Considero que empleando la noción de *sistema musical* (Camacho 2007) en diversos estudios de caso, llevaría a plantearlo como un *modelo estadístico* permite observar cuáles son los elementos que intervienen en los hechos musicales, cómo funcionan y cómo se relacionan con otras dimensiones de la cultura. La tesis a continuación tiene como objetivo construir un *modelo*

*mecánico* del hecho dancístico “Danza de Aztecas de Santa Ana Tlacotenco” buscando también abonar a la discusión entorno al *sistema musical* como *modelo estadístico*.

En primer lugar, realicé una descripción de cinco dimensiones del hecho dancístico: sonora, kinética, poética, performática y emotiva. Luego, la descripción se torna a la manera en que los participantes establecen relaciones interpersonales que trascienden el espacio-tiempo de la fiesta. Estas relaciones se enmarcan en las mayordomías, instancias organizativas de la comunidad. Las dimensiones del hecho dancístico mantienen una relación dialógica con los vínculos sociales construidos en su práctica. De esta manera se configuraron cuatro niveles de estudio: 1) hecho dancístico “Danza de Aztecas”, 2) sistema dancístico por mayordomías, 3) sistema de mayordomías de la fiesta patronal de la Señora Santa Ana y 4) Sistema de cargos de la comunidad. El desarrollo de cada uno de los niveles implicó el contraste del trabajo etnográfico con ciertos postulados teóricos, conceptuales y metodológicos. En el cuadro a continuación se muestra el referente conceptual-metodológico empleado para cada uno de los niveles de estudio. En seguida se exponen los detalles de cada rubro.

<b>Nivel de estudio</b> <b>Referente conceptual-metodológico</b>	1) Hecho dancístico “Danza de Aztecas”	2) Sistema dancístico por mayordomías	3) Sistema de mayordomías de la fiesta patronal de la Señora Santa Ana	4) Sistema de cargos de la comunidad
Sonido	♦			
Movimiento	♦			
Hecho dancístico	♦	♦		
Performance	♦	♦		
Emoción	♦	♦	♦	
Comunidad	♦	♦	♦	♦
Etnografía	♦	♦	♦	♦
Transcripción	♦	♦	♦	♦

Cuadro 1. Referentes conceptuales-metodológicos y niveles de estudio

## **Sonido**

La diversidad de elementos sonoros presentes en el performance de la Danza de Aztecas me llevó a repensar los conceptos que había previsto utilizar para dar cuenta de la dimensión sonora de la misma. Si uno de los objetivos del trabajo etnomusicológico es dar cuenta de ¿dónde empieza y dónde termina la música para una cultura? entonces sería importante, antes de avocarnos a esta tarea, tener las herramientas-conceptos que permitan ubicar, dentro de una totalidad, “lo que es música” y “lo que no es música”.

En 1972, John Blacking escribió que:

La música es un producto del comportamiento de los grupos humanos, ya sea formal o informal: es sonido humanamente organizado. Y aunque diferentes sociedades tienden a tener ideas diferentes sobre lo que puede considerarse música, todas las definiciones se basan en algún consenso de opinión en torno a los principios sobre los cuales deben organizarse los sonidos. (Blacking, 2015, p. 43)

Este planteamiento desdibuja, hasta cierto punto, los límites de lo que “es música”, ya que desde la perspectiva del autor, cualquier sonido podría ser “música”. Tal es el punto que interesa resaltar, la música está definida no de manera general, sino de forma específica en cada sociedad, momento histórico y hecho social particular. Con esta definición, Blacking expande el campo de reflexión de la etnomusicología, de la “música” hacia el sonido.

Autores como Murray Schafer (1969) con el concepto de *paisaje sonoro* y Pierre Schaeffer (2003) con la idea de los *objetos sonoros*, reflexionan sobre la dimensión sonora como materia en la configuración de la música y la vida social. Siguiendo algunos de estos planteamientos, Steven Feld considera que:

Los paisajes sonoros son percibidos e interpretados por actores humanos que les prestan atención para forjar su lugar en el mundo y a través de este. Los paisajes sonoros revisten importancia para aquellos cuyos cuerpos y vidas resuenan en el tiempo y en el espacio social (...) se trata de fenómenos tanto psíquicos como físicos, de construcciones culturales y materiales. (2013, p. 221)

Es decir, el sonido, y por lo tanto la música, existen más que por sus propiedades físicas, por la percepción e interpretación que una cultura determinada hace de ellos. Y no sólo eso, es posible considerar el sonido “una modalidad de conocimiento y de existencia en el mundo” (*Ibid*, p. 222) que es a lo que Feld llama *acustemología*.

En esta misma línea de reflexión, Camacho propone hablar de *universos sónicos* o *universos sonoros* como “una forma de conocer el mundo a través de la dimensión auditiva” (2011, p. 15). El autor señala que:

Los universos sónicos conforman redes de significados que funcionan como soporte de la cultura y memoria sonora de los pueblos, coadyuvando a su reproducción social. Los sonidos se cargan de conceptos, de imágenes, de emociones que al ponerse en acción en un contexto determinado convocan a un diálogo entre el pasado y presente. (...) Dichos universos sónicos adquieren relevancia en las culturas que utilizan la oralidad como principal estrategia para la transmisión de los saberes. Por consiguiente, el estudio de los objetos sonoros desde una perspectiva epistemológica es pertinente para estas culturas, ya que nos permite adentrarnos en otras formas de construir y conocer el mundo. (*Idib*, 2011, p. 19)

Las reflexiones de estos investigadores me llevaron a entender que el trabajo etnomusicológico no puede reducirse a saber qué es la *música*, sino que es necesario ampliar nuestros horizontes de escucha. Así que mi interés por entender ¿qué es la música? en el contexto de la Danza de Aztecas se transformó en un interés por la dimensión sonora de la Danza. Para esta exploración propongo una serie de conceptos, basados en las reflexiones etnomusicológicas antes citadas, que me permitieron ubicar la “música” en la totalidad de sonidos percibidos e interpretados por los habitantes de Tlacotenco. Si bien, el

resultado de esta tesis no logra construir un análisis en general sobre el *sonido* en la Danza, constituye un punto de partida para futuros trabajos sobre el tema.

Este ejercicio, también contribuyó a comprender que la dimensión sonora se vincula con el resto de dimensiones que intervienen en la Danza, de manera más cercana con la dimensión kinética. De hecho, los postulados de Kaeppler (2003) sobre los *sistemas de movimiento estructurado*, también fueron un referente fundamental en la construcción de esta serie de conceptos. Debido a que los conceptos se basan en propuestas provenientes de estudios tanto de sonido como de movimiento, traté de construirlos de modo que los conceptos sobre la dimensión sonora, pudieran ser equiparables con los conceptos que más adelante se proponen sobre la dimensión kinética..

- Universo sonoro. Es la totalidad de sonidos que una sociedad organiza de acuerdo a parámetros específicos en un momento histórico determinado. En relación con estos parámetros, el Universo sonoro se segmenta en sistemas de sonidos correspondientes a un hecho social específico.
- Los sistemas de sonidos. Son conjuntos de sonidos que una sociedad utiliza en el marco de un hecho social específico, por ejemplo en un hecho sonoro-musical.
- Sistema de sonidos de un hecho sonoro-musical. Es el conjunto de sonidos que una sociedad utiliza en el marco de un hecho sonoro-musical determinado. El sistema de sonidos de un hecho sonoro-musical puede dividirse en dos: sistema de sonidos estructurados-estructurantes y; sistema de sonidos no estructurados-estructurantes. En algunos casos, el sistema de sonidos de un hecho sonoro-musical podría estar integrado sólo de un sistema de sonidos estructurados-estructurantes.
- Sistema de sonidos estructurados-estructurantes. Es el conjunto de sonidos que una sociedad utiliza y reconoce como elementos estructurados y estructurantes de un hecho sonoro-musical. Aquí se incluyen los sonidos que una sociedad reconoce como “música”, pero también otros sonidos que sin ser reconocidos como música están

estructurados y estructuran el hecho sonoro-musical. En algunos casos, el sistema de sonidos estructurados puede estar integrado sólo de aquellos sonidos reconocidos como “música”.

- Unidad sonora. Es una secuencia de sonidos estructurados-estructurantes con duración delimitada.
- “Música”. De la totalidad de sonidos presentes en el sistema de sonidos estructurados-estructurantes del hecho sonoro-musical, la “música” es el conjunto de unidades sonoras que una sociedad determina como tal. Esta sociedad delimita qué es y qué no es música, no de manera general, sino de forma específica en cada uno de sus hecho sonoro-musicales. Elementos que en un hecho sonoro-musical pueden formar parte de la “música” en otro pueden no serlo, incluso pueden no estar presentes en el sistema de sonidos de ese hecho sonoro-musical.
- Sistema de sonidos no estructurados-estructurantes. Es el conjunto de sonidos que una sociedad utiliza en un hecho sonoro-musical pero que no están estructurados y no intervienen en la estructuración del mismo.
- Hecho sonoro-musical. Es el hecho social en el que los actores sociales interactúan a través de las herramientas de confección de los sonidos, el sistema de sonidos estructurados-estructurantes, el sistema de sonidos no estructurados-estructurantes, las ocasiones performativas, donde lo reconocido como “música” constituye un elemento distintivo frente a otros hechos sonoros.
- Por sistema musical, entendemos un conjunto de hechos sonoro-musicales dentro de una estructura que permite incorporar información codificada, a partir del juego entre la semejanza y la diferencia. El contraste de las características, permite que los rasgos que sobresalen por su disparidad se carguen de significado. Desde este punto de vista los sistemas de sonidos, las herramientas de confección de los sonidos y las ocasiones *performativas*, están dispuestos de acuerdo con ciertos códigos y formas gramaticales que funcionan como

organizadores del fenómeno sonoro, constituyendo vínculos con otras dimensiones sociales. Se funda de esta manera, un gran sistema comunicativo. (Re-escritura del concepto de *sistema musical* propuesto por Camacho, 2007, p. 169)

## **Movimiento**

El diálogo entre estos datos etnográficos y la lectura de trabajos vinculados a la antropología de la danza me permitió re-conocer que así como en las expresiones sonoras las categorías usadas en una cultura no siempre funcionan para entender otra, “El concepto cultural que nosotros denominamos como “danza” está muy lejos de ser un concepto universal. Los sistemas de movimiento estructurado sólo pueden comunicar algo a quienes cuenten con la “competencia comunicativa” de esta forma social específica de una sociedad o grupo” (Kaepler 2003, 95).

Para ubicar estos conceptos dentro de una totalidad, propongo otra serie de conceptos semejantes a los utilizados para segmentar la dimensión sonora.

- **Universo kinético.** Es la totalidad de acciones corporales que una sociedad utiliza (y organiza) de acuerdo a parámetros específicos en un momento histórico determinado. En relación con estos parámetros, el Universo kinético se segmenta en sistemas de movimiento correspondientes a hechos sociales específicos.
- **Sistemas de movimiento.** Son conjunto de acciones corporales que una sociedad utiliza en el marco de un hecho social específico, por ejemplo en un hecho dancístico o hecho dancístico-musical.
- **Sistema de movimiento de un hecho dancístico.** Es el conjunto de acciones corporales que una sociedad utiliza en el marco de un hecho dancístico determinado. El sistema de

movimiento de un hecho dancístico puede dividirse en dos: sistema de movimiento estructurado-estructurante y sistema de movimiento no estructurado-estructurante. (Considero que en el caso de los sistemas de movimiento no existirían ejemplos de hechos dancísticos con sólo movimientos estructurados-estructurantes.)

- Sistema de movimiento estructurado-estructurante. Es el conjunto de acciones corporales que una sociedad utiliza y reconoce como elementos estructurados y estructurantes de un hecho dancístico. Aquí se incluyen las acciones corporales que una sociedad reconoce como “baile” o “danza”, así como otras acciones corporales que sin ser reconocidas como “baile” o “danza” están estructuradas y estructuran el hecho dancístico. En algunos casos el sistema de movimiento estructurado-estructurante puede estar integrado sólo de aquellas acciones corporales reconocidas como “baile” o “danza”.
- Unidad kinética. Es una secuencia de movimientos estructurados-estructurantes con duración delimitada.
- “Baile” o “Danza”. De la totalidad de unidades kinéticas presentes en el sistema de movimiento estructurado-estructurante del hecho dancístico, el “baile” o la “danza” es el conjunto de acciones corporales que una sociedad determina como tal. Esta sociedad delimita qué es y qué no es “baile” o “danza”, no de manera general, sino de forma específica en cada uno de sus hechos dancísticos. Acciones corporales que en un hecho dancístico forman parte del “baile” o la “danza”, en otro pueden no serlo, incluso pueden no estar presentes en el sistema de movimiento de ese hecho dancístico.
- Sistema de movimiento no estructurado-estructurante. Es el conjunto de acciones corporales que una sociedad utiliza en un hecho dancístico [en un hecho social] pero que no están estructuradas y no intervienen en la estructuración del mismo.
- Hecho kinético-dancístico. Es el hecho social en el que los actores sociales interactúan a través de acciones corporales enmarcadas en sistemas de movimiento (estructurado-

estructurante y no estructurado-estructurante), ocasiones performativas, donde lo reconocido como “baile” o “danza” constituye un elemento distintivo frente a otros hechos kinéticos.

Siguiendo la línea de Adrienne Kaeppler (2003) que busca entender los *sistemas de movimiento estructurado* desde las categorías *emic*, considero importante respetar la distinción entre *danza* y *baile* usada en Tlacotenco:

- Danza. El conjunto de elementos que constituyen el performance: “música”, “canto”, “baile”, “indumentaria”.
- Baile. El conjunto de movimientos estructurados en secuencias reconocidas como “pasos” y “coreografías”.

### **Hecho y sistema dancístico**

En este punto retomo por un lado, el planteamiento de Jean Molino del *hecho musical* (Molino 2011) como hecho social total. Por otro, el sentido que en Tlacotenco se otorga al término *danza* como el conjunto de elementos que constituyen el performance. Así, considero el *hecho dancístico* como un hecho social total en el que los actores sociales interactúan a través de sistemas de sonido y movimiento, herramientas de confección de sonidos, acciones corporales donde lo reconocido como danza/baile y música constituye el elemento distintivo frente a otros hechos sonoro-kinéticos. En este espacio de interacción humana se ponen en acción otras dimensiones sociales.

Por otro lado, presento una segunda re-escritura del concepto de *sistema musical* de Camacho para extender su uso al campo de los hechos dancísticos. Propongo entender el *sistema dancístico* como un conjunto de hechos dancísticos dentro de una estructura que permite incorporar información codificada, a partir del juego entre la semejanza y la diferencia. El contraste de las características, permite que los rasgos que sobresalen por su disparidad se carguen de significado. Desde este punto de vista los sistemas de sonidos, las herramientas de confección de los sonidos, los sistemas de movimiento, las acciones corporales, las estructuras *perforáticas* y las ocasiones *performativas*, están dispuestos de

acuerdo con ciertos códigos y formas gramaticales que funcionan como organizadores del fenómeno sonoro, constituyendo vínculos con otras dimensiones sociales. Se funda de esta manera, un gran sistema comunicativo. (Re-escritura del concepto de *sistema musical* propuesto por Camacho, 2007, p. 169)

## **Performance**

Diana Taylor (2011) plantea que *performance* puede entenderse desde dos perspectivas: como objeto de análisis y como lente metodológico. Los “actos y comportamientos *en vivo*” -como una danza, un deporte o un ritual- son *performances*, prácticas que implican comportamientos predeterminados. Actos donde “la participación de los actores sociales se ensaya, es reiterada, y convencional o normativa”. Por otro lado, de acuerdo con la autora, los *estudios del performance* plantean un enfoque metodológico que parte de considerar los fenómenos sociales como *performance*, es decir, considerar que “un fenómeno (...) es a la vez ‘real’ y ‘construido’”. De esta manera, se pretende analizar la complejidad de los fenómenos sociales a través de estrategias metodológicas provenientes de diversos campos como las artes, humanidades y ciencias sociales. Así, los *estudios del performance* trascienden fronteras disciplinarias conformándose, más bien, “como campo post o antidisciplinario” (Taylor, 2011, pp. 13, 15, 16, 20).

Debido a la dificultad por “traducir” a otras lenguas el término *performance*, en Latinoamérica, los investigadores han optado por incorporar el vocablo que permite referirse a cuestiones que van más allá de términos como “ejecución”, “interpretación”, “representación” o “puesta en escena”. Sin embargo, además de *performance*<sup>3</sup>, existen otros términos como *performativo* o *performatividad* que refieren a diversas particularidades de los fenómenos sociales. Al respecto la autora indica que:

...las palabras *performance*, *performativo* y *performatividad* también cuentan con largas historias y no son términos intercambiables. A pesar de que tal vez ya sea

---

<sup>3</sup> Debido a la incorporación del término *performance* a vocabulario de los investigadores en Latinoamérica, de aquí en adelante se encuentra escrito sin “cursivas”, como se estiliza en diversos textos académicos en español que retoman estos planteamientos.

demasiado tarde para recuperar el uso del término *performativo* dentro del terreno no discursivo de performance (es decir, para referir a acciones más que a efectos de discurso), deseo proponer que recurramos a una palabra del uso contemporáneo de *performance* en español, *performático*, para denotar la forma adjetivada del aspecto no discursivo de performance. De este modo, para referir a las características espectaculares o teatrales de un determinado suceso diríamos que se trató de algo performático y no performativo. (Taylor, 2011, p. 24)

De acuerdo con Alejandro Madrid (2009), en el campo de los estudios sobre música, *performance* se había entendido sólo como la “ejecución musical”. Con el objetivo de utilizar el concepto de *performance* en esa amplia concepción, y para disminuir la posible ambigüedad en el uso de los términos, el autor señala que:

La sugerencia de Diana Taylor de “tomar prestado del uso contemporáneo en castellano de performance -performático o *performatic* en inglés- para denotar el terreno no discursivo del performance”<sup>[6]</sup> (2003: 6) nos pareció la más acertada. (...) seguimos esta convención, utilizando el término “performativo” como un adjetivo o cualidad del discurso, y el término “performático” cuando nos referimos al dominio tradicional del performance, a sus elementos teatrales. (Madrid, 2009)

Para el caso de esta tesis, retomaré también esta acepción de los términos. De modo que entiendo la Danza de Aztecas como un performance en cuanto acto *en vivo*. Hablaré de la *dimensión performática* para referirme a las características “teatrales” de la Danza. De manera específica, entenderé *estructuras performáticas* como aquellos elementos que delimitan, segmentan y estructuran el *acto en vivo*. Y de *cualidad performativa* al analizar las cualidades discursivas –entendidas desde la perspectiva planteada por Austin (1971) – de la Danza de Aztecas.

De esta manera, los postulados de los *estudios de performance* brindan herramientas para entender la música no sólo desde su dimensión sonora, sino considerando el resto de elementos que la hacen posible. Al respecto, en 1997 Gerard Béhague ya señala que:

Aunque sea fácil [en el ámbito de la etnomusicología] la afirmación que los fenómenos sonoros siguen siendo nuestra fuente primaria de estudio y que la práctica sólo pueda ser investigada a través del examen minucioso y la medida del sonido, el estudio de la práctica de la ejecución debe considerar varios niveles de análisis para que se tome en cuenta la multidimensionalidad de la música. (Béhague, 1997, p. 97).

Esta perspectiva concuerda con el concepto retomado para esta tesis del *hecho musical* como hecho social total. Un fenómeno musical no se agota en su dimensión sonora, sino que existen otras dimensiones que lo constituyen y le dan sentido. El estudio de las estructuras sonoras en sí mismas limita la comprensión de la música en su dimensión social. En cambio, un análisis que considera la multidimensionalidad y complejidad de la música permite una comprensión más amplia de estos fenómenos. Sin embargo, para lograrlo es necesario recurrir a estrategias y metodologías diversas que permitan entender la especificidad de cada una de las dimensiones. Los *estudios del performance* aportan una mirada pertinente para un proceso investigativo de este tipo y de acuerdo con Madrid, también plantean otro tipo de interrogantes:

Me atrevería a decir que lo que define a los estudios de performance en la música no es su objeto de estudio, ni su metodología, ni sus resultados sino su interés en una cuestión simple y básica: qué es lo que la música hace en lugar de qué es la música. En otras palabras, una perspectiva desde los estudios de performance a la música se interesaría en lo que la música es sólo en tanto le ayudara a responder qué es lo que hace, mas nunca como el objetivo final de la investigación.

El estudio de un hecho musical desde la perspectiva del *performance*, tendría como objetivo entender la *cualidad performativa* de la Danza y no sólo las *estructuras performáticas*. Dicho de otra forma, entender “¿qué es lo que la música hace en un contexto social determinado?” (Moore citado por Madrid, 2009). En la presente tesis, se retoma la perspectiva de los *estudios del performance* para tratar de entender qué pasa en la comunidad cuando la Danza de Aztecas sucede.

## Emoción

La *dimensión afectiva* atraviesa todos los ámbitos de la vida social, y por tanto, los hechos musicales y dancísticos. Emoción, sentimiento, pasión o afecto son experiencias que conforman la dimensión afectiva y caracterizan momentos particulares de ésta. La delimitación de cada uno de estos elementos y su identificación en la vida social de Tlacotenco implicaría una investigación independiente. Así que en este trabajo sólo se abordarán las *emociones* producidas en el marco del performance de la Danza de Aztecas para reconocer cómo se conforma *experiencias emotivas* en los participantes y la manera en que dichas experiencias permean las relaciones interpersonales que ellos establecen. Para tal efecto, será necesario distinguir cada uno de estos elementos y en especial la *emoción* como un concepto central para esta tesis.

En este sentido, Edith Calderón retoma la definición de dichos elementos a partir de la etimología de las palabras:

...el término “emoción” viene del latín, *emotio*, *-ōnis*, y es definido como “alteración del ánimo intensa y pasajera, agradable o penosa, que va acompañada de cierta conmoción somática”. La palabra “pasión” viene del latín, *passio*, *-ōnis*, y del griego, *πάθος*, y significa “acción de padecer”; también es vista como estado pasivo en el sujeto, como lo contrario a la acción, o bien, como perturbación o afecto desordenado del ánimo. El vocablo “sentimiento” viene del latín, *sentire*. Originalmente significó “oír”, pero posteriormente incluyó otras percepciones, como la táctil y la gustativa; es definido también como un estado afectivo del ánimo producido por causas que lo impresionan vivamente. Finalmente, “afecto” viene del latín, *affectus*, y tiene que ver con cada una de las pasiones del ánimo, como la ira, el odio y, especialmente, el amor o el cariño (DRAE, 2001). (Calderón , 2012, p. 19)

David Le Breton, por otro lado, propone otra serie de características que permiten distinguir entre *emoción* y *sentimiento*, y al mismo tiempo observar la manera en que se relacionan ambos elementos:

La emoción es la resonancia propia de un acontecimiento pasado, presente o futuro, real o imaginario, en la relación del individuo con el mundo; es un momento provisorio nacido de una causa precisa en la que el sentimiento se cristaliza con una intensidad particular: alegría, ira, deseo, sorpresa, miedo, allí donde el sentimiento, como el odio o el amor, por ejemplo, está más arraigado en el tiempo, más integrado a la organización corriente de la vida, más accesible, también, a la posibilidad de un discurso. La emoción llena el horizonte, es breve, explícita en términos gestuales, mímicos, posturales, e incluso de modificaciones fisiológicas. El sentimiento instala la emoción en el tiempo, la diluye en una sucesión de momentos que están vinculados con él, implica una variación de intensidad, pero en una misma línea significativa. Se envuelve en un discurso susceptible de explicitarse a partir de valores comunes, nombra su objeto y su razón de ser, precisa su significación, es un motivo de intercambio dentro del grupo. (Le Breton, 1999, p. 105)

De acuerdo con estas perspectivas, las *emociones* son respuestas a una situación específica expresadas a nivel corporal por medio de acciones reconocibles por una sociedad determinada. Las *emociones* son hasta cierto punto efímeras, mientras que los *sentimientos* tienen una trascendencia temporal. Más los *sentimientos* serían una forma de continuidad de las *emociones*. La *afectividad*, por otro lado, tiene que ver con la manera en que un conjunto de emociones y sentimientos son interpretados. Al respecto, Le Breton señala que:

La emoción no se coagula: se diluye en las redes del tiempo que la acentúan o la disminuyen, y cambian su significación según las vicisitudes de la vida personal. La afectividad es una relación con el sentido, no hunde sus raíces únicamente en el carácter concreto actual de una situación sino que puede prever un acontecimiento futuro y estar así penetrada de imaginarios y fantasmas que no por ello dejan de producir emociones bien reales. [...] La proyección en el tiempo es para bien o para mal un laboratorio de emociones. El imaginario proyecta sentido en el acontecimiento venidero y fabrica por anticipado una emoción que repercute con fuerza en el momento presente. La afectividad no es la medida objetiva de un hecho sino un tejido de interpretación, una significación vivida. (Le Breton, 1999, pp. 109-110)

De este modo, se reconocen al menos tres elementos que conforman la *dimensión afectiva*: las *emociones*, los *sentimientos* y la *afectividad* como tal. Estos elementos tienen características particulares en cada sociedad: “Para que una emoción sea sentida, percibida y expresada por el individuo, deber pertenecer a una u otra forma del repertorio cultural del grupo al que pertenece” (Le Breton, 2012, p. 71). Es decir, cada sociedad construye una *dimensión afectiva* distinta, con sus propios códigos de expresión e interpretación de las *emociones* y los *sentimientos*. De esta manera, se configura lo que Le Breton llama, *culturas afectivas*. Esto quiere decir que si bien, *emociones* y *sentimientos* son experiencias propias de los individuos, “no son espontáneas, están ritualmente organizadas, se reconocen en uno mismo y se dan a señalar a los otros, movilizan un vocabulario, discursos. Competen a la comunicación social” (Le Breton, 1999, p. 111). La *dimensión afectiva* es construida e interpretada por una cultura determinada.

En el ámbito de la etnomusicología, autores como Steven Feld (2008) y John Blacking (2003) han reflexionado en torno a la importancia de la *dimensión afectiva* en la conformación del *hecho musical* y su impacto en la vida social en general. Esto se vincula con uno de los planteamientos fundamentales del concepto de *sistema musical* propuesto por Camacho (2007) que busca entender la relación que los *hechos musicales* establecen con otras dimensiones de la cultura, en este caso, a través de una *dimensión afectiva*.

Respecto a la forma en que la música produce emociones en los sujetos sociales, Blacking señala que:

Si una pieza musical mueve las emociones de una variedad de escuchas, probablemente esto no se deba a su forma exterior sino a lo que esta forma significa para cada escucha en términos de la experiencia humana. La misma pieza musical puede conmover a diferentes personas más o menos de la misma forma pero por razones diferentes. (Blacking, 2003, p. 161)

En el mismo sentido, Feld plantea que el sonido por sí mismo no determina la *dimensión afectiva* del un hecho musical, sino la forma en que una cultura interpreta dichos sonidos. En palabras del autor:

Estas dimensiones performativas del movimiento, el vestido y el sonido no constituyen simplemente rasgos de una estética abstracta; buscan contribuir al objetivo último del toque de tambor: arrastrar a la audiencia a un estado de ánimo nostálgico, sentimental y reflexivo al llenar el recinto de un sonido continuo e intenso. (Feld, 2008, p. 346)

Para el presente estudio, retomo el nivel/concepto de emoción por dos razones. La primera, porque el término de *emoción* aparece en el discurso de los sujetos sociales involucrados en la Danza de Aztecas, para referirse a cómo ellos experimentan determinadas situaciones vinculadas al performance de la Danza. La segunda razón tiene que ver con los límites del trabajo mismo, enfocado a la observación del performance de la Danza de Aztecas. Lo que las estructuras sonoras, kinéticas, líricas y performativas generan y dirigen son *emociones*. De esta manera se construyen *experiencias emotivas* entorno al performance de la Danza. Estas *experiencias emotivas* suelen trascender el espacio-tiempo de la Danza, construyendo *sentimientos* y *afectividades* que permean otras dimensiones de la cultura, por ejemplo, las formas de organización social. Como parte de la especificidad etnomusicológica de este trabajo, la tesis se enfocará a describir la manera en que dichas *emociones* son construidas, dirigidas e interpretadas en el performance de la Danza de Aztecas.

No obstante, es importante tomar en cuenta que:

Las emociones son modos de afiliación a una comunidad social, una forma de reconocerse y de poder comunicar juntos, bajo un fondo emocional próximo. A través de los signos que traducen a los demás, las emociones informarán mutuamente a los actores en presencia sobre sus sentimientos mutuos (o lo que dan a ver) y son así vectores esenciales de la interacción. (Le Breton, 2012, p. 71)

A través de esta interacción señalada por Le Breton, las *experiencias emotivas* permean las relaciones interpersonales establecidas entre los participantes. De esta manera se reforzarían el tejido social de la comunidad. Así, será posible comprender la manera en que la ejecución de la Danza de Aztecas, contribuye a la reproducción de la vida social

comunitaria en Tlacotenco a través de la *experiencia emotiva* que produce en los participantes.

## **Comunidad**

Cada grupo social establece sus normas de comportamiento que permiten, por un lado, el desarrollo individual y por otro, la interacción entre los sujetos configurando una forma de vida social.

...si el desarrollo individual depende de la interacción social, la propia formación, el propio mundo de significados en que se existe, es función del vivir con los demás. **La aceptación del otro es entonces el fundamento para que el ser observador o auto-consciente pueda aceptarse plenamente a sí mismo.**<sup>4</sup> Sólo entonces se redescubre y puede revelarse el propio ser en toda la inmensa extensión de esta interdependiente malla de relaciones que conforma nuestra naturaleza existencial de seres sociales, puestos que, al reconocer en los demás la legitimidad de su existencia..., se encontrará el individuo libre también para aceptar legítimamente en sí mismo todas las dimensiones que la presente puedan darse en su ser y que tienen precisamente su origen en lo social. [...] (Behncke, 1984)

La manera en que se configura este “vivir con los demás”, es decir, la forma de interacción social, adquiere características particulares en cada contexto socio-histórico. En las culturas originarias de México, es frecuente observar formas de interacción social basadas en la colectividad y la comunalidad. Juan José Rendón señala que “la comunalidad es una forma de nombrar y entender al colectivismo indio. Es más que un gusto por lo gregario, siendo en realidad un componente estructural de los pueblos indios. Es la lógica con la que funciona la estructura social y la forma en que se define y articula la vida social” (2003, p. 6).

En la comunalidad, las relaciones interpersonales se construyen a partir de normas que buscan, aunque tal vez no siempre se logre, el bien común. Partiendo del hecho de que toda

---

<sup>4</sup> Frase resaltada por el autor

relación social implica cohesión y desintegración al mismo tiempo, fuerzas centrífugas y fuerzas centrípetas, pareciera como si los pueblos originarios configuraran estrategias para articular a los individuos en una gran unidad, la comunidad. Al respecto, Rendón señala que:

La vida india se da en un territorio concreto, entendible, propio y apropiado simbólicamente, un territorio natural sacralizado, compuesto de gentes, naturaleza y fuerzas sobrenaturales que interactúan en él y cuyas relaciones están mediadas ritualmente y están fundadas y explicadas en mitos y otras narraciones. Este territorio es el ámbito de la comunidad, compuesta por familias interrelacionadas mediante lazos rituales y que construyen la vida comunitaria a partir de la reciprocidad como regla --que Alicia Barabas (2001) ha categorizado como Ética del Don-- y la participación, manifestadas en tres tipos de actividad: el trabajo, el poder y la fiesta, todos ellos de carácter comunal, organizados en función de lograr objetivos colectivos. Las relaciones a nivel familiar, interfamiliar e intercomunitario tienen a ambas (reciprocidad y participación) como sus características básicas, a partir de las cuales se construye lo colectivo en los tres niveles mediante el trabajo: trabajo en el ejercicio del poder, trabajo en la vida económica, trabajo en la cimentación festiva y ritual de la identidad. (Rendón, 2003, p. 6)

La generación de una actitud, en los sujetos sociales, para el trabajo colectivo sería entonces una de esas estrategias para la conformación de la comunidad. Las formas de trabajo colectivo realizado en el ejercicio de poder, la vida económica y la cimentación festiva y ritual de la identidad también están organizadas de maneras diversas en cada sociedad. En algunos pueblos originarios, como los milpaltenses, el conjunto de instituciones que organizan el trabajo colectivo, y por tanto, la vida social, ha sido llamado en el ámbito académico como *sistema se cargos*.

En su revisión del trasfondo histórico de los sistemas de cargos, Medina coincide con la idea de que el trabajo es el elemento fundamental en la construcción de las relaciones sociales comunitarias:

El sistema de cargos se inscribe fundamentalmente en la matriz comunitaria india, y si bien es cierto que la estructura político-religiosa es impuesta por los colonizadores españoles, y vigilada muy de cerca por el clero regular — responsable y mediador entre la población india y las autoridades coloniales—, la base del modo de vida del campesino indio permanece inalterable. Es decir, el trabajo agrícola en torno al maíz y cultivos que le acompañan conservaría sus particularidades técnicas e ideológicas. Esto tendría una importancia fundamental para la reproducción del campesino indio y de su cultura de raíz mesoamericana, pues todo el conocimiento y la experiencia en torno a la agricultura se mantendría en el marco de la cosmovisión, es decir, de aquellos sistemas de representaciones que explican las relaciones básicas, generales, entre los hombres y de éstos con la naturaleza y el universo. El trabajo agrícola reproduciría el carácter de las relaciones del hombre con la naturaleza, sintetizado y simbolizado en el largo proceso histórico que implica el surgimiento y desarrollo de las sociedades mesoamericanas. En el proceso de trabajo se transmiten los conocimientos y las creencias de los campesinos, se organizan las relaciones sociales que dan forma a la familia y se constituyen los sistemas de parentesco.

En los pueblos originarios de Milpa Alta, el sistema de cargos tiene un fuerte soporte en el trabajo colectivo vinculado a la fiesta y el ritual. Las mayordomías son instituciones encargadas de organizar la realización de diversas actividades vinculadas a eventos festivos y rituales, enmarcados por lo general, en la religiosidad. Estas mayordomías, congregan a los miembros de la comunidad para llevar a cabo los trabajos requeridos en la realización de estos eventos. Participar en las mayordomías implica conocer y relacionarse con otros miembros de la comunidad. Como lo indica Rendón:

A través de la comunalidad los indios expresan su voluntad de ser parte de la comunidad, y hacerlo no es sólo una obligación, es una sensación de pertenencia: cumplir es pertenecer a lo propio, de manera que formar parte real y simbólica de una comunidad implica ser parte de la comunalidad como expresión y reconocimiento de la pertenencia a lo colectivo. Por lo mismo, quienes se niegan al trabajo comunal mediante el tequio o la ayuda mutua interfamiliar, o rechazar los cargos en que son nombrados o dejan de asistir a las fiestas están expresando que

no desean ser o sentirse parte de la comunidad, y por ello llegan a perder sus derechos e incluso a ser expulsados. Se puede llegar a ser monolingüe en español, no usar la vestimenta tradicional, dejar de practicar rituales, pero no se puede dejar de servir a la comunidad. (Rendón, 2003, p. 7)

La realización de la Danza de Aztecas implica trabajos colectivos, por lo tanto, el establecimiento de relaciones sociales. Lo interesante es observar cómo se construyen dichas relaciones durante el proceso de preparación y presentación de la Danza, pero sobre todo, como esas relaciones trascienden el espacio-tiempo festivo.

## **Etnografía**

Rosana Guber (2001) plantea que la *etnografía* se puede entender desde tres perspectivas: como enfoque, como método y como texto. El proceso de elaboración de esta tesis se enmarcó siguiendo estos tres aspectos desarrollados a continuación.

Como enfoque la etnografía es una concepción y práctica de conocimiento que busca comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de sus miembros (entendidos como “actores”, “agentes” o “sujetos sociales”). La especificidad de este enfoque corresponde, según Walter Runciman (1983), al elemento distintivo de las Ciencias Sociales: la descripción. Estas ciencias observan tres niveles de comprensión: el nivel primario o “reporte” es lo que se informa que ha ocurrido (el “qué”); la “explicación” o comprensión secundaria alude a sus causas (el “por qué”); y la “descripción” o comprensión terciaria se ocupa de lo que ocurrió para sus agentes (el “cómo es” para ellos). Un investigador social difícilmente entienda una acción sin comprender los términos en que la caracterizan sus protagonistas. (Guber, 2001, pp. 12-13)

El presente trabajo pretende ser una *descripción* del hecho dancístico “Danza de Aztecas de Santa Ana Tlacotenco” teniendo como punto de partida la perspectiva de los sujetos sociales que se involucran en su realización. A lo largo de la tesis se tratan de articular los tres niveles de comprensión. El “que”, vinculado a las características del *performance* de la Danza. El “por qué”, relacionado con la fiesta patronal como contexto del hecho dancístico,

debido a que la Danza se considera como una forma de venerar a la Señora Santa Ana, y por otro lado, la organización de la Danza como reforzamiento del sistema de cargos de la comunidad a través de la mayordomía. Y, el “cómo es” para los participantes el proceso de realización de la Danza, que se vincula a la forma en que se construyen las relaciones interpersonales entre los participantes y sobre todo, las emociones vividas en el transcurso del *performance*, en otras palabras, “cómo es” para los sujetos sociales la experiencia de participar en la Danza de Aztecas.

Para poner en práctica este enfoque, la *etnografía* recurre a un método que consiste en un “...conjunto de actividades que se suele designar como ‘trabajo de campo’, y cuyo resultado se emplea como evidencia para la descripción.” (Guber, 2001, p. 16) De acuerdo con la autora:

Comparado con los procedimientos de otras ciencias sociales el trabajo de campo etnográfico se caracteriza por su falta de sistematicidad. Sin embargo, esta supuesta carencia exhibe una lógica propia que adquirió identidad como técnica de obtención de información: la *participant observation*. Traducida al castellano como "observación participante", consiste precisamente en la inespecificidad de las actividades que comprende: integrar un equipo de fútbol, residir con la población, tomar mate y conversar, hacer las compras, bailar, cocinar, ser objeto de burla, confidencia, declaraciones amorosas y agresiones, asistir a una clase en la escuela o a una reunión del partido político. En rigor, su ambigüedad es, más que un déficit, su cualidad distintiva. (Guber, 2001, pp. 55-56)

Al comienzo del trabajo de campo etnográfico realizado para esta investigación, quizá no estaba consiente de esta “ambigüedad”, sin embargo, en la disposición por construir una relación con los sujetos sociales, el propio contexto dirigió mis acciones. Mi “observación participante” consistió en una serie de actividades, la mayoría, vinculadas a la Danza de Aztecas en las que destaca el *ser* músico, *ser* Azteca, y elaborar mi “traje de Azteca”, aunque es claro que no se agotó en estas actividades.

De acuerdo con Guber, dentro de la “observación participante” se distinguen dos actividades principales: observar y participar. Cada una de ellas acentúa una forma particular de conocer. “La ‘participación’ pone el énfasis en la experiencia vivida por el investigador apuntando su objetivo a ‘estar adentro’ de la sociedad estudiada. En el polo contrario, la observación ubicaría al investigador fuera de la sociedad, para realizar su descripción con un registro detallado de cuanto ve y escucha” (Guber, 2001, p. 57). Sin embargo, en la etnografía, la participación implica siempre un grado de observación, del mismo modo que la observación implica la participación del investigador en la escena desde el momento en que “está ahí”. “La diferencia entre observar y participar radica en el tipo de relación cognitiva que el investigador entabla con los sujetos/informantes y el nivel de involucramiento que resulta de dicha relación.” (Guber, 2001, p. 61)

Durante el trabajo de campo realizado para esta investigación, en la “observación participante” puse mayor énfasis en mi experiencia vivida como forma de conocer lo que pasa en torno a la Danza de Aztecas. Aunque es claro que nunca podría hablar de la experiencia subjetiva de cada uno de los sujetos involucrados en la Danza, para mí, fue importante construir relaciones interpersonales, involucrarme en el hecho dancístico, porque considero que sólo así podía acercarme a tener una comprensión de “cómo es” para ellos la experiencia de participar en esta práctica.

La entrevista no dirigida (Guber, 2001, p. 76) es otra técnica distintiva del “trabajo de campo” que como parte de un espacio de diálogo genera, en efecto, estas reflexividades en torno a un hecho social determinado. Esta técnica fue de suma importancia durante el trabajo de campo realizado porque en estos momentos, surgieron los enunciados y verbalizaciones de “qué es”, “por qué” se realiza y “cómo es” la Danza de Aztecas. Es por ello que en el segundo bloque de esta tesis, se comparten algunos fragmentos de dichas entrevistas no dirigidas, con el objetivo de mostrar la forma en que ocurren tales enunciados, evidenciar cómo, a través de la “asociación libre”, se construye una reflexividad mutua respecto a un quehacer social.

El proceso de vinculación con los actores sociales implica escenarios que parecen ir “más allá” del objetivo de comprender un hecho social determinado, se construyen relaciones interpersonales con toda la carga de subjetividad que esto implica. Por lo cual, son frecuentes las situaciones que traspasan el ámbito “profesional” del trabajador de campo tocando la esfera más íntima de las personas involucradas. Al respecto, Guber señala que:

Esta dimensión de la perplejidad está generalmente ausente de la mayoría de los manuales, pero aparece en todos los relatos auto-biográficos de los etnógrafos. Temor, ansiedad, vergüenza, atracción, amor, seducción caben en una categoría sistemáticamente negada por la metodología de investigación social: la emoción, contracara subjetiva, privada e íntima de la "persona"-sujeto jurídico. Según la lógica académica para la cual la razón es el principal vehículo y mecanismo elaborador de conocimiento, la pasión, los instintos corporales y la fe "no tienen razón de ser" (...) Esta segregación tiene su correlato social, pues los grupos considerados como más próximos a la razón –los hombres, los adultos, los miembros de clase media y los blancos/europeos– estarían en mejores condiciones de conocer científicamente que los segmentos "más emocionales" como las mujeres, las "masas" populares y los jóvenes (Taylor 1981; Lutz & Abu-Lughod 1990; Lutz 1988) o ligados por lazos afectivos al saber tradicional, como los aborígenes y los campesinos. Desde esta perspectiva, la emoción es el "anti-método" que nos aleja del conocimiento ecuánime y objetivo, tornando sospechosa, como vimos, a la participación. (...) Esta concepción incidió profundamente en la metodología de la investigación suprimiendo las emociones del investigador, pero también las de los informantes, sin permitir encarar a la emoción como un fenómeno sociocultural con distintas expresiones y fundamentos [109] (Lutz & Abu-Lughod 1990) (Guber, 2001, pp. 108-109)

Una de las dimensiones constitutivas de los hechos musicales y/o dancísticos es la *emoción*. Por ello, resulta pertinente incorporar en la *etnografía* el carácter *emotivo* de la experiencia de los sujetos sociales en el marco de este hecho social. Y es aquí donde surge la pregunta ¿Cómo dar cuenta de la *emoción* de las personas involucradas en la Danza de Aztecas?

En los fundamentos y el modo de trabajo de la etnografía existe una implicación corporal: involucra interacciones, interactividad, interexperiencia, intersubjetividad, reflexividad recíproca y la intervención corporizada del etnógrafo en el contexto de investigación (Mora, 2010a). Nuestro cuerpo, con todos sus signos y materialidades, es el que está presente en los contextos de observación y en las entrevistas, y no tenemos por qué desdeñar las sensaciones que desde él se nos producen (Del Mármol, Mora, Sáez, 2012, 103). (García, 2013, pp. 4-5)

El cuerpo del investigador es el principal instrumento en el trabajo de campo, por lo tanto, las sensaciones y *emociones*, que en él se generan forman parte en su proceso de conocimiento y la conformación de la *descripción*, objetivo del trabajo etnográfico. Por ello, resulta importante reconocer el lugar que tiene el investigador, a través de su cuerpo, en la construcción del conocimiento. En este sentido, Noelia García señala que:

La autoetnografía es una estrategia de investigación cualitativa que pone en relieve el lugar que ocupa el sujeto que investiga en contextos de producción de conocimiento, el trabajo de campo es una “situación existencial corporal” (Aschieri y Puglisi, 2010, 127). La producción de sentido corporal, en este tipo de trabajos, nos hace reflexionar sobre la prevalencia de la experiencia corporal en la producción de conocimientos, generando un reconocimiento al cuerpo como dimensión constitutiva del saber. La estrategia de la autoetnografía se sustenta en el principio de la participación del sujeto investigador en la producción de conocimiento, en la comprensión de sentido y en la construcción de la cultura. (García, 2013, p. 2)

Para esta tesis, la autoetnografía –como enfoque, como método y como texto– fue de gran importancia considerando que el cuerpo es el elemento principal de la “música” y el “baile” en de la Danza de Aztecas. Como también lo apunta García:

...dado que hemos estado investigando sobre una práctica que se transmite de un modo corporizado, es decir de cuerpo a cuerpo, en el trabajo de campo elegimos implicar a nuestro cuerpo en la práctica que estudiamos, para, de esta manera completar la información obtenida durante las observaciones y las entrevistas. [...] La centralidad del cuerpo como objeto y medio de investigación prevalece, siempre

y cuando podamos incorporar nuestras experiencias de estudio e investigación a las experiencias de la práctica. Una investigación sobre la práctica corporal (doblemente práctica – en cuanto a su trabajo de campo y su objeto práctico) como la danza, asume la centralidad de la autoetnografía como herramienta metodológica y epistemológica de estudio. (García, 2013, pp. 3-4)

Las sensaciones y emociones experimentadas a lo largo del trabajo etnográfico son el principal sustento de esta investigación, y la autoetnografía fue la principal herramienta para dar cuenta de ello. El conocimiento sobre las estructuras musicales y dancísticas estuvo determinado por mi participación como músico y danzante. El entendimiento de cómo se construyen relaciones interpersonales entre los participantes no habría sido posible sin la reflexión de cómo son mis relaciones interpersonales con los sujetos sociales. Sólo pude acercarme a comprender la importancia del llanto en el momento de la Despedida, “cómo es” para ellos esta experiencia, a través de mi propia experiencia, de mi propio llanto.

En el ámbito de la etnomusicología, autores como Jeff Todd Titon (2008) o Timothy Rice (2002, 2008) han reflexionado en torno a la etnografía de la experiencia musical y el lugar que el investigador en tal proceso. Para Titon, en la actualidad, el trabajo de campo es el elemento constitutivo de la etnomusicología. Considera que el trabajo de campo no se agota en la observación, recolección y/o transcripción de los datos, sino en experimentar y entender la música, reflexionar en torno a qué es para los sujetos sociales, incluyendo al investigador, hacer y conocer la música como experiencia vivida –“*to make and to know music as lived experience*” – (Titon, 2008, p. 25)

Al reconocer que en el trabajo de campo “...el instrumento es el mismo investigador con sus atributos socioculturalmente considerados -género, nacionalidad, raza, etc.- en una relación social de campo” (Guber, 2001, pp. 17-18), resulta importante esclarecer ¿quién investiga?, es decir, desde dónde está elaborada la etnografía. En este caso, considero que hay cinco elementos de mi *ser* determinantes en el proceso de la presente investigación: 1) ser mujer; 2) tener entre 21 y 25 años al realizar el trabajo etnográfico; 3) ser zapoteca –el contexto en que crecí, en ciertos puntos era semejante a lo que observaba en campo–; 4) ser

músico y ejecutar instrumentos de cuerda –violín y vihuela–; 5) tener interés y gusto por la práctica del “baile”. Estos, son elementos de los que no puedo desprenderme en el proceso de investigación, son mi punto de partida para establecer relaciones y dialogar con los sujetos sociales. Por ello los enuncio en este momento, para manifestar cómo y desde dónde se produjo la reflexión que aquí presento en torno a la Danza de Aztecas.

De acuerdo con Guber, el término *etnografía* también se refiere a la descripción en forma de texto de las reflexiones surgidas en el trabajo de campo. En este caso, el resultado de dicho proceso, tuvo como resultado un escrito en forma de tesis que enfatiza el relato de mi experiencia etnográfica con el objetivo de evidenciar cómo se construyeron los tres niveles de comprensión señalados por la autora: el “reporte” o el “qué”, la “explicación” o el “por qué” y la “descripción” o el “cómo es” para ellos. (Guber, 2001, p. 13). Debido a que:

...esta reflexividad ocurre, para este [James Clifford] y otros autores, al nivel de la práctica textual y de la representación escrita. Si, como Clifford propone, el conocimiento debe plantearse "dialógicamente", vale decir, en permanente negociación y pluralidad de voces, la "cultura" habría dejado de ser un hecho dado y exterior, para reconocerse como resultante de un proceso intersubjetivo convergente, divergente y paralelo. Al perder "el status de sujeto cognoscente privilegiado, el antropólogo es igualado al nativo y tiene que hablar sobre lo que los iguala: sus experiencias cotidianas" (Pires do Río Caldeira 1988:142; n.t.). En la mayoría de las investigaciones etnográficas esas experiencias suceden en el campo. (Guber, 2001, p. 124)

Es ello, esta *etnografía* de la Danza de Aztecas de Santa Ana Tlacotenco pretende ser un texto que evidencia cómo fueron las experiencias en el campo, cómo fue el diálogo con los sujetos sociales que permitió la elaboración del texto mismo como *descripción* del hecho dancístico. En este sentido, la presente tesis quizá podría ubicarse, en palabras de Clifford Geertz (1997), como un texto “literario”. Sin embargo, más que elaborar una obra literaria, la estrategia narrativa tuvo como objetivo reflejar la forma en que se realizó el trabajo de campo, las circunstancias que permitieron comprender algunas de las cosas que pasan en torno a la Danza de Aztecas.

## Transcripción

El objetivo de esta tesis es explorar la manera en que la ejecución de la Danza de Aztecas, en el contexto de la fiesta patronal de la Señora Santa Ana, contribuye a la forma de vida comunitaria en Santa Ana Tlacotenco. Dicho de otra forma, observar la manera en que un hecho dancístico, parte de un sistema dancístico, se vincula con otras dimensiones de la cultura. La hipótesis sugiere que la emocionalidad es un elemento que interviene en la relación del sistema dancístico con la forma de vida comunitaria.

Para argumentar tales planteamientos, he recurrido a una serie de *transcripciones* que sirven como herramienta en la descripción de las dimensiones que intervienen en este estudio: sonido, movimiento, performance, sistema dancístico, emoción, comunidad, etnografía. Cada una se ha transcrito de forma distinta de acuerdo a sus particularidades con el objetivo de obtener una descripción general del caso de estudio que permita observar la forma en que se han construido los postulados de esta tesis.

En el ámbito de la etnomusicología, es frecuente escuchar que uno de los elementos característicos de la disciplina es el “análisis musical” y por consiguiente la *transcripción musical*. Sin embargo, cuando se usan estos conceptos suelen referirse al análisis de la dimensión sonora en sí misma y, la transcripción, muchas veces se reduce a la notación de la “música” en un pentagrama. Sin embargo, dentro de la academia también hay trabajos que consideran la *transcripción musical* como una herramienta compleja, más allá de los límites acústicos del sonido. Autores como Béla Bartók (2006), Mantle Hood (2008), Ter Ellingson (1992a, 1992b), Simha Arom (2004), han reflexionado en torno a la *transcripción* como herramienta etnomusicológica, se han preguntado sobre cuáles son sus alcances y límites para la comprensión de la música como hecho social.

La *transcripción* es, en su sentido más amplio, la acción de trasladar –o *traducir*– un *texto* (Lotman, 1996) de un dispositivo a otro. A partir de esto, pienso en esta tesis como un conjunto de transcripciones que trasladan el trabajo etnográfico, analítico y reflexivo en

torno a la Danza de Aztecas para explorar sus vínculos con otras dimensiones de la cultura milpaltense.

Es fundamental aclarar dos criterios presentes en la transcripción de todas las dimensiones tratadas. El primero es que las transcripciones presentadas son descriptivas, tienen como objetivo exponer las características constitutivas de cada dimensión. Las transcripciones son de carácter general y no específico, es decir, muestran los elementos constitutivos que permiten observar la forma general de las dimensiones sin profundizar en los detalles. Los elementos pertinentes para cada una de las transcripciones están determinadas por la pregunta de investigación, dado que se recurre a esta herramienta con el objetivo de argumentar la hipótesis planteada como respuesta a tal interrogante. Se transcribieron los elementos estructurados-estructurantes de la dimensión sonora, kinética y performativa del hecho dancístico.

En seguida expongo las características de la *transcripción* como herramienta para la descripción de las dimensiones que dialogan en esta tesis, y la manera en que fueron realizadas.

### *Sonido*

De la dimensión sonora, sólo se transcribió la “música” por ser el elemento estructurado-estructurante presente en todo el performance del hecho dancístico. Se usó el sistema de notación musical “occidental” como base para la transcripción de la melodía del violín, el canto y los patrones rítmico-armónicos de la guitarra. Para algunos elementos del canto y el ritmo se usó un código particular que se indica en el apartado respectivo. El grado de detalle en la transcripción se encuentra cercano a lo G-General, de lo que Hood (2008) llamó como la línea G-E (General-Específico).

### *Movimiento*

Ante la extensa diversidad de sistemas de notación musical existentes, surge la inquietud por explorar notaciones alternativas para la música y la danza. La *notación Laban* ha sido utilizada para la transcripción de la dimensión kinética de los hechos dancísticos. Sin

embargo, encontré algunas dificultades para el uso de este sistema de notación en el presente trabajo. En primer lugar, la *notación Laban* fue creada con fines prescriptivos, es decir, con el objetivo de ser una mnemotecnia para los bailarines. Por otro lado, este sistema de notación, conlleva una lectura de abajo hacia arriba, cosa que dificulta su ensamble con la notación musical que se lee de izquierda a derecha.

Ante estas dificultades y con el ánimo de explorar alternativas de notación, surge la idea de “representar” las acciones corporales de la Danza de Aztecas a partir de fotogramas y videos que muestran el movimiento corporal de la danzantes. Para cubrir el carácter rítmico del movimiento, utilicé el sistema de notación musical “occidental”. Este sistema de notación me permite, por un lado, ensamblar la transcripción de la dimensión kinética con la sonora en un mismo dispositivo gráfico que homogeniza la lectura de izquierda a derecha, a manera de una partitura. Además, los materiales de transcripción en video, realizados en un trabajo conjunto con los actores sociales, pueden ser de lectura accesible a la comunidad, situación que tal vez se dificultaría de haber usado la *notación Laban*.

### *Performance*

En 1987 Regula Qureshi realiza una propuesta de transcripción del performance musical para observar la manera en que el contexto determina el *sonido musical*. El *videograph*, es el dispositivo gráfico que Qureshi utilizó para observar la relación entre la dimensión sonora y el contexto. A manera de una partitura, ella coloca la transcripción de la melodía en la parte superior y debajo, asigna una línea a cada participante del performance para anotar sus respuestas ante la música teniendo como guía el pentagrama superior. Luego, sintetiza la información brindada por esta transcripción en otro dispositivo que nombra como *videochart*. A partir de ello analiza la forma en que el contexto determina el *sonido musical*.

El *videograph* como estrategia de transcripción del performance musical, fue el punto de partida para desarrollar el *videograma* como dispositivo gráfico para la transcripción de la dimensión sonora y kinética de la Danza de Aztecas que se presenta en esta tesis. En este caso, el objetivo inicial de este nivel de transcripción no es observar como se relaciona la

audiencia con la música, sino cómo se relacionan estructuralmente la “música” y el “baile” durante el performance.

El *videograma* consiste en seis líneas organizadas a manera de una partitura. Las tres líneas superiores corresponden a la dimensión sonora, las líneas inferiores a la dimensión kinética. En la primera línea se encuentra la transcripción del canto. La melodía del violín se transcribió en un pentagrama ubicado en la segunda línea y es la guía del videograma. Luego sigue la línea de la guitarra que incluye los patrones rítmicos y el cifrado armónico. el punto de encuentro entre sonido y movimiento es el ritmo de la guitarra y el ritmo de los pasos que se encuentra en la cuarta línea. Debajo se insertaron los fotogramas que muestran los kinemas y morfokinemas empleados. En la línea inferior del videograma se representan los desplazamientos coreográficos propios de cada pieza.

En un segundo momento, se realizó un cuadro de cada pieza que sintetiza la información brindada por los videogramas. En este cuadro solo se emplean los nombres asignados a las líneas melódicas, patrones rítmicos, secuencias armónicas, morfokinemas, motivos y desplazamientos. Los cuadros se ordenaron de acuerdo a la secuencia performativa enunciada por los músicos y observada en el trabajo etnográfico. En un tercer momento, se integran los datos de los cuadros de cada pieza para conformar un cuadro general que expresa las características sonoras y kinéticas del performance en su totalidad.

### *Emoción*

El trabajo etnográfico evidencia que a lo largo del performance del hecho dancístico los participantes experimentan estados emocionales diversos que otorgan sentido a la práctica misma y su realización. La observación participante permite reconocer que la *Despedida* es el momento en que músicos, danzantes, mayordomos y demás audiencia manifiestan en mayor grado su emocionalidad, vinculada al llanto y la tristeza. Aún fuera del contexto performativo, se refiere a este momento como uno de los más emotivos y tristes. Sin embargo, los actores sociales comparan este sentir con lo que experimentan en otros momentos del hecho dancístico. Así, identifico que en cada momento del performance predomina una emocionalidad.

Quizá la transcripción de la dimensión emotiva fue la de mayor dificultad. ¿Cómo hablar de la emoción de otras personas? ¿Cómo transcribir la emoción? Admito que no puedo hablar de esta dimensión íntima de otros seres humanos, pero considero que puedo hablar de mi propia experiencia. Fue así que tomé la decisión de compartir cómo fue mi experiencia emotiva en el trabajo etnográfico. Reconocí que durante el performance del hecho dancístico mi emocionalidad se transformaba en cada momento. Me di cuenta que las categorías empleadas por músicos, danzantes y mayordomos para enunciar su sentir, coincidían con la forma en que yo describiría mi emoción. Aún así, no sabía cómo expresar esta experiencia.

La lectura de *El antropólogo como autor* de Clifford Geertz (1997) me abrió la perspectiva de la escritura como herramienta en la construcción y transmisión del conocimiento. Las formas narrativas como estrategias para compartir la experiencia en campo. La etnografía como un texto para compartir no el “dato etnográfico”, sino la “experiencia etnográfica”. Eso es lo que pretendo a lo largo del *Intermedio* de esta tesis, compartir mi experiencia emocional a través de los diversos momentos del hecho dancístico esperando que sea una referencia para entender cómo se vive la Danza de Aztecas en Santa Ana Tlacotenco.

Hacia el final de la tesis, retomo las categorías empleadas por los habitantes de Santa Ana y ubico tres estados emotivos fundamentales: entusiasmo-incertidumbre, alegría y tristeza. Cada estado emocional se relaciona con un momento distinto del performance. Así que, al cuadro resultante de la síntesis de las características sonoro-kinéticas del hecho dancístico agregó los estados emocionales relacionados.

### *Sistema Dancístico*

La Danza de Aztecas es una práctica cultural que se encuentra enmarcada por las fiestas patronales donde participan otras Danzas: las Pastoras, los Vaqueros/Charros y los Santiagueros. Por ello es importante observarla como parte de un *sistema dancístico*. Dichas danzas presentan similitudes y diferencias que otorgan identidad al sistema y al mismo tiempo particularidad a cada práctica. Para identificar tales similitudes y diferencias se realizó un cuadro comparativo de este *sistema dancístico*.

### *Comunidad*

Una característica fundamental de las danzas de Santa Ana Tlacotenco frente a las danzas de otras poblaciones es la forma de organización por mayordomía. El *sistema dancístico* constituye un subsistema de mayordomías que a su vez se integra al *sistema de mayordomías* de la comunidad. Esta forma organizativa se ha vinculado con el *sistema de cargos* como dispositivo de organización comunitaria en los pueblos de Milpa Alta. Además de una explicación escrita, se elaboraron algunos cuadros y figuras para mostrar la forma en que se relacionan estos sistemas organizativos.

Para observar cómo se construyen las relaciones interpersonales que sustentan este sistema organizativo, se recurre a la descripción narrativa de ciertos momentos en que los actores sociales interactúan en función de un sentimiento de comunalidad. Además, también se transcriben fragmentos de entrevistas que enuncian cómo la Danza de Aztecas es más que “sólo ir a bailar”, sino que implica la construcción de relaciones sociales.

### *Etnografía*

Es importante recordar las tres perspectivas de la *etnografía* propuestas por Guber (2001): como enfoque, como método y como texto. Considero que la etnografía como escritura, es una estrategia de transcripción de las otras dos perspectivas: el enfoque y el método. Por un lado, el enfoque de observación de un hecho social puede expresarse a través de la escritura, lo cual aporta un encuadre de la forma en que se ha realizado la investigación. Por otro lado, la experiencia etnográfica en el campo, es decir el método, también se comunica a través de la escritura. Si bien, existen diversos estilos para transmitir *qué* fue posible observar en campo, para esta tesis es importante considerar también el *cómo* se realizó la observación. En el presente trabajo, busco que la escritura de cuenta de mi propia experiencia como elemento fundamental en la construcción de los planteamientos aquí expresados.

### *La tesis como traducción*

Walter Benjamin señala que “La traducción sirve pues, para poner de relieve la íntima relación que guardan los idiomas entre sí. No puede revelar ni crear por sí misma esta

relación íntima, pero sí puede representarla, realizándola en una forma embrionaria e intensiva” (Benjamin, 2001). La manera en que se representan estas relaciones es a través de la transcripción, en todas sus formas. La transcripción en videogramas del sonido y el movimiento tiene como objetivo evidenciar la íntima relación entre la dimensión sonora y la dimensión kinética por medio de un lenguaje visual. Cuadros, figuras y narración buscan evidenciar la relación íntima entre las dimensiones involucradas: sonido-movimiento, performance, emoción, comunidad, sistema dancístico, etnografía. No pretendo crear estas relaciones íntimas, más bien, a través de la representación de todas estas dimensiones se evidencia la relación que guardan entre sí. Por ejemplo, la transcripción del sistema dancístico y los sistemas organizativos está representando la existencia de una relación íntima entre ambas redes.

Benjamín señala: “...por ser la traducción una forma peculiar, la función del traductor tiene también un carácter peculiar, que permite distinguirla exactamente de la del escritor. Esta función consiste en encontrar en la lengua a la que se traduce, una actitud que pueda despertar en dicha lengua un eco del original” (Benjamin, 2001, p. 83). Esta tesis, está lejos de ser un *texto* “original”. En realidad, es resultado de la interacción de diversos lenguajes que versan sobre un mismo tema: la Danza de Aztecas. El objetivo de *traducir*, por medio de diversos dispositivos de transcripción el hecho dancístico “Danza de Aztecas de Santa Ana Tlacotenco”, es construir un *texto* que con sus propias características y recursos pueda remitir a la complejidad de la Danza misma.

Por su parte, Camacho ha reflexionado sobre el quehacer etnomusicológico como un ejercicio de *traducción de culturas musicales*:

... el etnomusicólogo es un traductor de culturas musicales. Es decir, su trabajo está encaminado a lograr una mutua comprensión y, de esta manera, poder evitar los desencuentros culturales que dañan y separan a los hombres [...] cuando enuncio la metáfora de la traducción de los sistemas musicales, estoy haciendo referencia a una actividad que hará posible un entendimiento de los códigos musicales de las distintas culturas, tanto conceptuales como estético-sensitivos. Hago énfasis en estos últimos por ser los más olvidados. De esta manera hablamos de la posibilidad de una

comunicación profunda en la cual las palabras son necesarias pero insuficientes.  
(Camacho, 2001, pp. 5-6)

La forma en que se ha realizado esta tesis pretende ser un ejercicio de traducción de la Danza de Aztecas, no para “hacer entendible” esta práctica cultural en otro contexto social, sino para tratar de construir un espacio de diálogo entre culturas musicales. La interacción de las dimensiones aquí estudiadas expresan la relación íntima que las conforma como unidad. Es este el deseo que inspiró el presente trabajo, tratar de evidenciar los vínculos que guardan entre sí las distintas culturas musicales y cómo a partir de ello se conforman como un todo complejo. El objetivo extendido de esta tesis es aportar al conocimiento y reconocimiento de la diversidad cultural a través de la música y la danza. Insistir en que no hay músicas superiores sino culturas musicales en diálogo que nos brindan la posibilidad de conocernos y comprendernos como seres humanos.

## **II. INTERMEDIO**



*Aztecatzitzin.* Venerables Aztecas

## Llegando a Santa Ana Tlacotenco

Nunca podré olvidar la primera vez que visité Santa Ana Tlacotenco<sup>1</sup>. Era el mes de noviembre del año 2010. Me sentía nerviosa y con miedo, pero muy emocionada de conocer a otras personas, otra cultura a través de la música y la danza. Las melodías de la *Danza de Aztequitas* (INI 1997) rondaban mis pensamientos, movían mis pies, me llamaban al baile. Aún no me explico cómo, pero decidí ir a buscar al maestro Susano Leyva Nápoles.

En las primeras clases del área de etnomusicología a las que asistí, leímos y discutimos sobre el *trabajo de campo*, concepto hasta ese momento desconocido para mí. Con la distancia, me doy cuenta que tal vez carecía de los elementos teóricos necesarios para realizar aquella primer visita. No obstante, el entusiasmo por adentrarme en el mundo de la etnomusicología me dio valor para comenzar la aventura. No imaginé que en este camino también conocería mi propio ser.

En aquellos momentos ignoraba la existencia de una región con reservas ecológicas de gran extensión en el Distrito Federal que en nada se parece al Centro Histórico y la mancha urbana de la Ciudad de México. En el transcurso de la investigación, percibí un desconocimiento generalizado por parte de los habitantes del resto de la ciudad. Al platicar sobre Milpa Alta, casi nadie conocía la delegación, quizá porque se aleja de la idea “moderna” y “urbanizada” de la ciudad. Sin embargo, esta zona es uno de los grandes “pulmones” de la metrópoli y forma parte de su diversidad cultural.

Sin claridad de a dónde iba y qué encontraría en Santa Ana Tlacotenco, a la altura del Metro Nativitas abordé un primer microbús de la ruta Izazaga-Xochimilco. Después de una hora de trayecto, descendí en la parada final, ahí comenzó la aventura. Entre los grandes y agitados mercados del centro de la Delegación Xochimilco, fue complicado encontrar el

---

<sup>1</sup> *Tlacotenco* es una palabra en lengua náhuatl que, de acuerdo con Susano Leyva significa “A la orilla del breñal”.

transporte siguiente. Minutos después, en el vehículo hacia Milpa Alta, el camino fue impactante. Al salir de San Gregorio Atlapulco, por la subida que se dirige al estado de Morelos, la idea gris que desde mi llegada tenía de la Ciudad de México, poco a poco se desvaneció para dar paso a un paisaje verde, soleado, con nubes blancas posándose sobre majestuosos cerros y volcanes.

Al llegar a Villa Milpa Alta me sentí rodeada de un aire frío y limpio. Un suspiro tranquilizó el palpitar que se había acelerado al bajar del autobús. Caminé junto a las grandes paredes que resguardan la parroquia de la Virgen de la Asunción. Detrás del templo encontré el mercado. Bajo una sombrilla, junto a una de las puertas, había un puesto de esquites con pollo. Al lado una mesa con gelatinas, flanes, arroz con leche. Rumbo a la otra entrada, señoras sentadas en pequeños bancos formaban un pasillo a las afueras del mercado. Ofrecían cocolos, tlacoyos de maíz azul, flor de calabaza, nopales, manojos de *té de monte* y *té-baquillo*, hierbas medicinales, y una variedad de hongos que dicen, provienen del cerro. Frente al mercado se encuentra el Museo Regional *Altepepialcalli*, donde posteriormente me encontraría con Don Susano para algunas entrevistas. Junto a la entrada al museo, se instala un pequeño puesto con textiles utilizados en la región para diversas ocasiones. Entre otras cosas, hay blusas bordadas en punto de cruz, *chincuetes* y *puntas* de chaquira colgadas junto a ceñidores hechos en telar de cintura.



Figura 1. Ubicación de la Ciudad de México

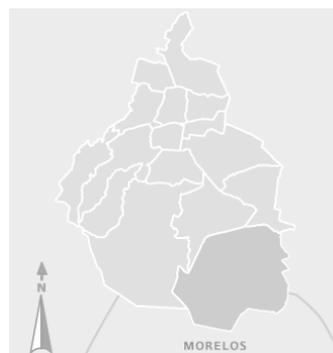


Figura 2. Ubicación de Milpa Alta

Preguntando cómo llegar a Santa Ana Tlacotenco, recorrí aquel costado del mercado hasta la calle Constitución. Una pequeña glorieta conocida como “el triángulo” es la principal referencia para encontrar el paradero de la Ruta Milpa Alta-Santa Ana en la calle Yucatán Sur. El camino seguía ascendiendo. Por la ventana, pude ver el Tehutli, volcán que desde tiempos inmemorables ha sido símbolo identitario de la ahora Milpa Alta. Este microbús me llevó al centro de la población, objetivo del viaje.

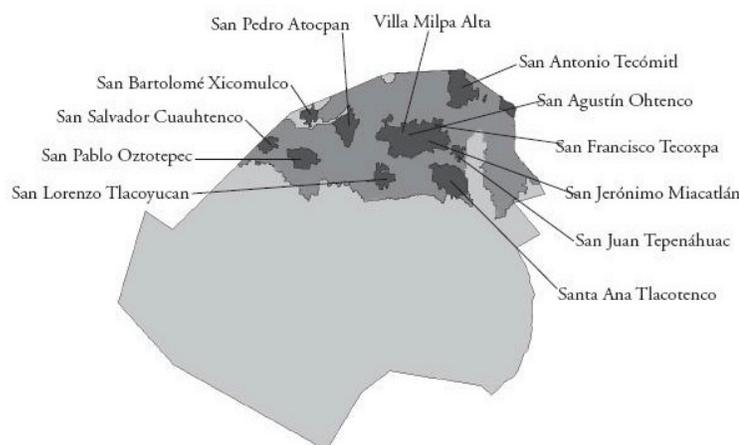


Figura 3. Ubicación de Santa Ana Tlacotenco

La última parada del tercer microbús fue frente a la iglesia de Santa Ana Tlacotenco, junto al edificio de La Coordinación<sup>2</sup>. Un grupo de señores de edad avanzada platicaba afuera del inmueble, y otro más en el atrio de la iglesia. Las paredes que demarcan el espacio del templo tenían, como sacado de un códice, la representación gráfica de la toponimia de los pueblos de Milpa Alta. Observé las imágenes un momento y quedé asombrada con la forma de representar las características de cada lugar.

La Delegación Milpa Alta está integrada por 12 pueblos, pero de acuerdo con Iván Gomezcésar (2010) no todos son herederos de una misma tradición histórica. Santa Ana Tlacotenco pertenece a la llamada Confederación de los Nueve Pueblos de Milpa Alta.

---

<sup>2</sup> En la Delegación Milpa Alta existen 11 Coordinaciones de Enlace Territorial a través de las cuales cada poblado hace llegar sus demandas a las instancias correspondientes en la cabecera delegacional. El Coordinador, es el representante de cada pueblo, y se elige por medio de votaciones, de forma similar a otros cargos públicos. <http://www.milpa-alta.df.gob.mx/index.php/jefatura-delegacional/coordinacion-de-enlaces-territoriales>

Estos pueblos se consideran fundadores del antiguo Malacachtepec Momozco. San Salvador Cuauhtenco y San Bartolomé Xicomulco reconocen su procedencia xochimilca, mientras que San Antonio Tecómitl tiene una cultura más cercana a Tláhuac (Gomezcésar, 2010, pp. 36,37). En el Cuadro 2 se encuentran los nombres de los pueblos y las imágenes toponímicas<sup>3</sup> de cada uno de ellos. La traducción del náhuatl al español corresponde al testimonio de Don Susano Leyva Nápoles.

<b>Pueblos de Milpa Alta</b>		
<b>Malachtepec Momoxco</b> “Lugar rodeado de cerros, verduzco y lamoso”	<b>Santa Ana Tlacotenco</b> “A la orilla del breñal”	<b>San Pablo Oztotepec</b> “Sobre las cuevas”
		
<b>San Pedro Atocpan</b> “Lugar donde corre el agua”	<b>San Lorenzo Tlacoyucan</b> “Lugar de los orificios”	<b>San Jerónimo Miacatlán</b> “Lugar de los carizos”
		
<b>San Francisco Tecoxpa</b> “Sobre las piedras amarillas”	<b>San Agustín Ohtenco</b> “A la orilla del camino”	<b>San Juan Tepenahuac</b> “Cerca del cerro”
		
<b>San Salvador Cuauhtenco</b> “A la orilla del bosque”	<b>San Bartolomé Xicomulco</b> “El hoyo grande”	<b>San Antonio Tecómitl</b> “Olla de piedra”
		

Cuadro 2. Pueblos de Milpa Alta

<sup>3</sup> Las imágenes fueron extraídas del sitio web de la Delegación Milpa Alta. <http://www.milpa-alta.df.gob.mx/images/12dias/12pueblos.html>

Estando en medio de la población me di cuenta que no sabía a donde dirigir mis pasos. Estaba nerviosa, con miedo, y quizá con ganas de tomar el microbús de regreso a casa. Pero pensar en las dos horas y media de camino me ayudó a resistir un poco. Con el pretexto de comprar unos dulces, o quizá una botella de agua, me dirigí a la primera tienda a la vista. Mi latir se aceleraba cada vez más, nunca había hecho eso antes. Por mi cabeza pasaron no sé cuántas posibilidades de una misma pregunta, pero ninguna me parecía apropiada. En fin, ya no tenía más tiempo, y mientras pagaba los dulces, sin pensarlo, salió:

- Disculpe, ¿usted conoce al señor Susano Leyva? Es músico y toca el violín.
- Susano... No, la verdad no sabría decirle.
- ¡Ah!... Es que me dijeron que es de aquí de Santa Ana. Él toca la música de la Danza de Aztequitas.
- Uy, ¿pues quién será?... Al que conozco es a Don Poli, él también es músico, pero viví hasta allá abajo. Pero Susano, no me suena.
- Y para ir con este músico ¿por dónde es?
- Aquí saliendo, a la izquierda y de ahí todo derecho, hasta después de la capilla de San José.
- Ah, bueno. Muchas gracias
- Que le vaya bien.

Como era de esperarse, en vez de resolver dudas, salí de la tienda confundida y todavía sin saber a dónde ir. Tomé el camino que se me había indicado pero yo no sabía, siquiera, dónde está la capilla de San José. Anduve dos o tres cuadras y vi otra tiendita. Entré. Busqué en el montón de dulces y tomé entonces unas paletas. Ahora el conflicto no era cómo, sino qué preguntar: por Don Susano, por Don Poli, por la capilla.

- ¿Cuánto es de las paletas?
- Diez pesos
- Disculpe, ¿por aquí está la capilla de San José?
- Sí, aquí adelante. ¿Qué buscaba?
- Estoy buscando a Don Susano Leyva. El músico que toca para las Aztequitas.
- ¿Susano? Pues yo al que conozco se llama Hipólito, no sé si sea a quién usted busca.
- Pues ya no sé. Yo sabía de Susano Leyva, pero me han dicho también de Hipólito.
- Miré, si es Don Poli, vive por allá, pero mucho después de la capilla. Tiene que seguir derecho hasta donde está otra tienda, ahí junto hacen base unos taxis. Ahí pregunta.
- Bueno, muchas gracias.

Continúe caminando. En efecto, más adelante estaba la capilla de San José. Unos minutos después de recorrer el camino por donde había llegado en el microbús, vi la tienda que me habían indicado. Estaban un par de automóviles color blanco, ahora sé que eran los taxis. Entré al local y compré otras golosinas.

- Disculpe, ¿sabe si por aquí vive el señor Susano Leyva?
- La verdad no sé
- Es músico, toca el violín
- ¡Ah!, ¿el que toca con las Aztecas?
- Sí, él. [Sonríe]
- Pues no sé como se llama, me parece que le dicen Don Poli. Hipólito creo que se llama.
- ¡Ah! Pues si debe ser él. Me habían dicho que se llama Susano
- Pues ha de ser su hermano
- Sí ¿verdad?
- Sí. Bueno, pues aquí enfrente, baja como dos cuadras. Es un zaguán blanco.
- ¡Ah! Gracias.
- Y ¿usted de donde viene?
- Por el metro Nativitas.
- Y ¿qué anda haciendo hasta por acá?
- Pues vengo a ver a Don Susano, bueno Don Hipólito, porque me interesa saber sobre la Danza de Aztequitas.
- ¡Ah!... pues sí, es por allá abajo. Como es domingo, yo creo que si ha de estar.
- Sí, espero que sí. Gracias
- Sí, pásele.

Caminé sobre la calle indicada. A la orilla hay algunas nopaleras. Terrenos no muy grandes, junto a las casas. En la actualidad, el nopal-verdura es el principal cultivo en Milpa Alta (Wacher, 2006, pp. 25,26) y al estar ahí, los paisajes no dejan lugar a dudas. Después de unas cuadras, la calle se encuentra un poco accidentada, al parecer a causa de los deslaves provocados por las lluvias. Seguí caminando, los nervios mermaron luego de aquella vuelta por las tiendas. Vi el zaguán del que me habían hablado. Aún con un poco de miedo, toqué la puerta de metal. Nadie contestó. Los barandales permitían ver el interior del predio, pero nadie aparecía. Busqué entre mi dotación de golosinas algo que me permitiera tocar más fuerte. Al fin, del patio trasero de la casa salió un señor con sombrero de palma y actitud seria:

-¿Quién?

-Buenos días, ¿el señor Hipólito Leyva?

[Se acercó a la puerta]

-¿Quién lo busca?

-Es que vengo de la Escuela Nacional de Música. Me interesa saber sobre la Danza de Aztequitas, por eso estoy buscando a Don Hipólito.

-Me llamo Susano, Susano Leyva.

Segundos después los dos reímos. Me invitó a pasar a su casa. Comenzamos a platicar sobre como había llegado a Santa Ana, quién me había dado razón de él. Me contó que fue registrado como Susano Leyva Nápoles porque nació el 24 de mayo, día en que se celebra a San Susano, en el año 1938. Pero la mayoría de las personas en Santa Ana lo conocen como Don Poli por que fue bautizado el 22 de agosto, día de San Hipólito. En ese momento me di cuenta, que en efecto, me encontraba ante una cultura distinta. En algunas clases había estudiado y leído sobre el “choque cultural” que se crea durante el trabajo de campo, pero una cosa es leerlo, y otra vivirlo. Ese primer día supe que no sería fácil, pero la oportunidad de conocer otra cultura me parecía fascinante. Ahora, me doy cuenta que en realidad no somos tan distintos, que muchas de las cosas que estaba por conocer, las había vivido, de alguna forma en el contexto cultural en que crecí. Con la distancia, también reconozco que ésta no era sólo la primer visita a Santa Ana, sino el comienzo de una gran amistad con Don Susano y quienes participan en la Danza. Dicho sea de paso, y por lo que he relatado, es difícil para mí referirme a este gran maestro de la Danza de una sola forma, así que de antemano, pido disculpas al lector, ya que me referiré a él como Don Susano o Don Poli indistintamente, porque así es como pasa allá.

Agradezco a Don Susano que, aún sin conocerme, aquel día me dedicara un par de horas contándome sobre su historia como músico:

Don Susano: Estábamos en un temazcal. Puros hombres, pero yo era el más pequeño. Aunque ya había estado antes ahí, ese día no aguanté. Salí corriendo, sin taparme. Entonces comencé a sentirme un poco mal, pero al día siguiente teníamos que ir a La Villa. Y pues fíjate cómo son las cosas, a veces me pongo a pensar y no lo creo. Salimos temprano, y desde aquí hasta la Basílica, no tuve molestias, aguanté. Llegamos allá, subí al altar, y nada. *No' más* salimos de la iglesia, y regresó el malestar de nuevo. Ya después, comiendo taco placero pasó un señor con sus

violines, de esos de juguete. Unos los va cargando, otros los llevaba en la mano, y uno más o menos similar a un grande. Pasó junto de nosotros, diciendo si queríamos comprar un violín, como trece pesos, en aquel tiempo. “Te doy diez”, dijo mi papá. “No”, dijo el señor, y se fue. Se fue y regresa: “Llévenselo”. En diez pesos. De ixtle la vara del violín. ¿Cómo ves? Llegamos acá y mis hermanos empezaron a afinar, sabían tocar la guitarra. Bueno, puro valor mexicano...

Taly: Puro ¿qué?

S: Puro valor mexicano para afinar, nadie sabía afinar el violín, la guitarra sí, pero un violín, pues no. Le agarramos la afinación un poquito. Toda mi familia eran músicos también. Mi papá, mi abuelito, todos. Y me gustó tocar el violín. Diario, diario, a las cuatro, tres de la mañana ya me levanté, y a darle duro. (Entrevista etnográfica, 2015)

Luego de varios meses, pensaba que este primer relato de Don Susano, no es sólo por su comienzo en la música, sino por la carga simbólica que este lugar encierra, ya que dentro de las festividades más importantes en la comunidad, al igual que en la mayor parte del país, el día de la Virgen de Guadalupe es fundamental. Además, se realizan peregrinaciones al santuario donde llega a participar la Danza de Aztecas. También puedo adelantar que en los atuendos de las danzantes, la imagen de la Virgen es la de mayor presencia.

De acuerdo con los relatos de Don Susano, toda su familia ha sido de músicos, sobre todo por parte de su padre, Hermelindo Leyva López, que tenía una orquesta llamada *Tomazcoz*. La agrupación incluía, entre otros instrumentos, saxofón alto, saxofón tenor, batería, y el contrabajo que era ejecutado por Hermelindo. Todo parece indicar que ésta era una *orquesta versátil*, con un repertorio para diversos eventos. Como diría Don Poli, “tocaban de todo”. Otros integrantes de la familia, vinculados a la música, participaban en *bandas de viento*. El abuelo, Vicente Leyva, y el hermano mayor Jorge Leyva, fueron trompetistas. Ellos tocaban “Obras”<sup>4</sup>. Quien estaría más vinculado a la música de las Danzas quizá fue Marcelino Leyva, otro de los hermanos de Don Poli, a quien le gustaba la guitarra.

Don Susano comenzó a decirme que además de la Danza de Aztecas, sabe la música y el baile de las Pastoras y los Vaqueros. Al preguntar si él había participado como danzante en

---

<sup>4</sup> Considerando ésta y otras entrevistas, Don Susano se refiere a “Obras”, a un repertorio que incluye oberturas, marchas, valsos, pasodobles, entre otros.

su juventud, me sorprendió saber que cuando lo hizo fue en la Danza de Santiagueros, cuando tenía 14 años de edad. Me parecía extraño que no hubiera bailado en la danza de Vaqueros si sabía la música.

T: Y entonces ¿Cómo aprendió la música y el baile de otras danzas?

S: Te digo, yo había aprendido a tocar el violín. Sabía algunas piezas, las mañanitas, corridos, pero nada de Danza. A principios de junio, se enferma el maestro de los Vaqueros.

T: ¿En qué año sería?

S: En el 61', si. Se enfermó el maestro, se llamó Camilo Martínez, buen señor, buen músico. Pero ya no pudo tocar, entonces tuvieron que buscar otro músico. Y no sé quien les dijo que yo tocaba violín, y me fueron a ver. Les digo: si sé tocar el violín, pero de la Danza, nada. Pues ahí te vamos a enseñar, dijeron. Fui a ver al maestro Camilo, que me enseñara, pero ya estaba en cama. ¿Así cómo?, ya no podía hablar, ¿cómo me va a enseñar?, ya no. Falleció el maestro. Y pues a chiflidos *na' más* me enseñaron, porque los que bailaban ya tenían tiempo de bailar, cuatro o cinco años, ya se sabían todo. Entonces yo me quedé tocando para los Vaqueros. (Entrevista etnográfica, 2015)

Por momentos, mi inexperiencia me impedía llevar la entrevista. En algún silencio incómodo, lo único que se me ocurrió fue ofrecerle uno de los tantos dulces que traía en la mochila. El ambiente se relajó y continuó la charla. En ese y otros encuentros, Don Susano continuó su relato sobre cómo llegó a ser maestro de danza:

S: ¡Ah!, pues con Don Martín Loza aprendí la Danza de las Aztecas. Él era de Milpa Alta, de Santa Marta. Pero ahí no hubo Aztecas. Había Pastoras y *Azcameh*. Pastoras en Santa Marta y *Azcameh* en La Luz, San Lorenzo, San Pablo, San Jerónimo, San Francisco.

T: Entonces después de que tocó con los Vaqueros, ¿tocó con las Aztecas?

S: Como tres años nada más con los Vaqueros. Toqué un año de Pastoras. Ponle como cinco años que no toqué con las Aztecas. Ya de ahí, desde que tomé las Aztecas, desde ahí hasta la fecha, nunca me han dejado de llamar para tocar con ellas.

T: y ¿cómo conoció a Don Martín?

S: Pues iba yo con él, con mi violincito. Me gustaba ir a hacer segunda voz ahí con él. Ya después, sabía que tocaba yo bien, y me dejaba el grupo. Me decía, tú vienes a tocar. Le avisaba a los mayordomos, a los encargados: “no voy a venir yo, viene el maestro Susano”. Y ya, así... Pero él nunca me odió ¡eh!, al contrario, me felicitaba: “Maestro, ya me ganaste. Échale ganas, si”. (Entrevista etnográfica, 2015)

Las historias sobre la música de las Danzas me tenían enganchada. Constantemente trato de recrear en la mente aquellas escenas. Veo fotografías del siglo pasado donde aparecen niñas y niños con sus atuendos de la Danza de Aztecas. Imagino como habría sido aquello, y pienso que no se aleja mucho de las escenas que hoy se viven en las fiestas.

La charlas continuaron. Yo quería saber cómo eran los pasos de la Danza. Don Poli se levantaba de su asiento y contando los tiempos se movía ejecutando los pasos. “Son ocho tiempos”, me decía. Pero yo no lograba entender bien como era y seguía preguntando. Creo que se percató de mi confusión, así que me invitó a un ensayo: “¿Por qué no vienes el sábado? Vamos a ensayar para la fiesta de Año Nuevo. Es rumbo al panteón ¿sí sabes, no?”.

Me dio indicaciones de cómo llegar. Yo me sentí muy emocionada por la invitación y quedé en regresar el sábado siguiente. Don Susano me acompañó a la parada del microbús, en la avenida principal de la población. En el camino señaló una de las nopaleras que yo había visto al llegar y me dijo que era su terreno. En la actualidad, Don Susano se dedica, sobre todo, a tres actividades: la enseñanza de la lengua náhuatl en escuelas primarias y clases para el público en general en el Museo Regional *Altepepialcalli*; es maestro de danza en Santa Ana Tlacotenco y otros pueblos de la Ciudad de México y; cultiva el nopal-verdura. Me comentó que antes trabajaba la milpa, pero que ésta se cosecha sólo una vez al año. En cambio, el nopal produce de forma constante. Don Poli por ejemplo, vende varios cientos de pencas una o dos veces por semana.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> “Contrario a lo que sucede en la mayor parte de los espacios periféricos de los pueblos del país en el cual el cultivo dominante es el maíz, en Milpa Alta la actividad agrícola predominante es el cultivo de nopal-verdura (extensión o brote joven del cladodio que hace la función de hoja y es consumido como vegetal fresco) que es cosechado 52 veces por año. La razón de esto, es que el cultivo del nopal ha permitido la apropiación del espacio a los habitantes de los pueblos, porque crea seguridad visual y también por las labores intensivas que requiere para su producción que, asociado con su elevada productividad, propicia las condiciones para que el cultivo ocupe el espacio inmediato en los pueblos.

Al despedirme, Don Susano me sugirió que llegando a Milpa Alta abordara un autobús de la famosa Ruta 81 Milpa Alta-Tasqueña, para no transbordar tantas veces. Comenzaba a caer el sol. Me sentía hambrienta, así que llegando a la cabecera delegacional compré esquites en el mercado. El paradero de “la 81” se encuentra en otro de los costados de la parroquia. La fila para abordar era larga porque la mayoría de los usuarios espera hasta tener un asiento y poder ir cómodos las dos horas que dura el trayecto hasta la terminal sur de la línea dos del metro de la Ciudad de México. Una vez en el autobús veía por la ventanilla las esculturas que se muestran en el Boulevard Nuevo León Puente: “La nopalera”, “El tlachiquero”, “La molera”... Del otro lado del camino está el Centro Cultural *Calmecac*. La calma del retorno me permitió ver la gran cantidad de locales que distribuyen los ingredientes para preparar mole en San Pedro Actopan, así como restaurantes que los fines de semana ofrecen el platillo a visitantes que van, sobre todo del centro de la ciudad. Lo último que recuerdo de ese viaje son las nubes rojas detrás de los cerros...

El sábado siguiente no fue tan difícil encontrar el lugar del ensayo, lo complicado fue caminar por las empinadas calles que me llevarían a la casa de los mayordomos. Identifiqué el domicilio por una gran lona amarilla que cubría el patio. Una multitud se encontraba sentada alrededor de mesas redondas con blancos manteles. Eran las nueve de la mañana. Mas que un ensayo, parecía una fiesta. Frente a los asistentes, un plato con tamalitos, un bolillo y un vaso con atole caliente. No conocía a nadie, así que busqué a Don Poli con la mirada. Al encontrarlo me llamó. Me presentó entonces a Edgar Villagómez Martínez, quien ejecuta la guitarra para la Danza de Aztecas.

Durante el curso de la investigación, Edgar ha sido un gran compañero. Al principio, me sorprendió saber que su familia paterna es originaria de Oaxaca, por los rumbos de Huautla

---

El nopal (*Opuntia Ficus Indica*) en la zona de Milpa Alta es una planta originaria del área que fue domesticada por los antiguos pobladores y seleccionada para la producción de tallos destinados al consumo humano. El nopal verdura es el único cultivo de la cuenca de México que ha crecido en contraste con los otros cultivos que han mostrado una contracción evidente. La causa de esto se inició en la década de los 70 cuando se reportó el efecto benéfico que la resina del nopal tenía sobre los niveles de glucosa en el hombre como la condición idónea para combatir enfermedades como la diabetes, obesidad y otras. La consecuencia inmediata de tales noticias fue un incremento en la demanda del producto por los habitantes de la Ciudad de México, actualmente considerados como los mayores consumidores de nopal en el mundo” (Losada, 2007, pp. 191-192)

de Jiménez. Sin embargo, él nació en Santa Ana Tlacotenco, donde su familia vive desde hace muchos años. Edgar aprendió a tocar la música de las Aztecas acompañando a Don Poli y al grupos Los Tlacualeros: “Así como ahora ves a los *chavos* que se acercan a tocar en la fiesta, así andaba yo. No era el acompañante oficial, pero me *pegaba* a tocar con ellos”. Con Edgar he podido aprender los toques y rasgueos de la guitarra que yo sigo con mi vihuela. Además hemos podido reflexionar juntos en torno a diversos aspectos de la Danza, desde cómo las niñas pequeñas aprenden a bailar, por qué dejan de hacerlo, las maravillas que los mayordomos hacen para sacar adelante la fiesta, hasta la idea de elaborar un sitio *web* de la Danza.

En el ensayo también estaba Ana Yuyuqui Martínez Oropeza, sobrina del guitarrista que en esa ocasión me comentó que hacía cuatro años de su primera participación como Azteca. Me siento especialmente afortunada de haberla visto bailar en distintas ocasiones, y ahora en 2015 participando como Rey. Como joven estudiante, Yuyuqui se ha interesado en aprender música. Toca guitarra, piano, le gusta el canto y, a veces en la fiesta, se anima a tocar en el violín algunas de las piezas de la Danza de Aztecas.

Con Edgar he podido compartir mi experiencia como músico e investigadora. Con Yuyuqui la emoción y el cansancio de bailar por horas para la Señora Santa Ana. Y bueno, que decir de Don Poli, quien es para mi un gran maestro, no sólo de la música y la danza, sino de la vida. Ha sido con ellos y todas las Aztecas, músicos, mayordomos y amigos, con quienes he compartido toda esta experiencia. Cada año nos alegra volver a vernos en los ensayos y en la fiesta para compartir risas y llantos. Con su compañía emprendí este viaje que ahora relato. Todos ellos están presentes en cada una de las páginas de esta tesis.

## La Danza de Aztecas

*Madre, soy la Reina postulada  
por mi pueblo Azteca  
y solo le pido una bendición  
antes de empezar a bailar  
Venerables Aztecas  
cantemos el ofrecimiento  
a nuestra madre Señora Santa Ana.*<sup>6</sup>

Así comienza el Ofrecimiento de la Danza de Aztecas a la Señora Santa Ana en la madrugada del 26 de julio, en Santa Ana Tlacotenco. Después de cantar “Las mañanitas”, la Reina rompe el silencio: “Venerables Aztecas, cantemos el ofrecimiento a nuestra Madre Señora Santa Ana.” Pero, ¿quiénes son *las Aztecas*? Don Susano Leyva comenta que “los Aztecas son nuestros antepasados. Ellos tenían sus danzas, su música. Cuando llegaron los españoles, también trajeron danzas, pero eran diferentes. Así se fueron combinando, mezclando. Esta danza es de los antiguos...”. Por otro lado, Cintya Erandi Villagómez García, danzante y Reina de las Aztecas en 2014 y 2015, comenta:

Para mi la Danza de Aztecas es una representación de nuestra historia, más que eso, de nuestros antepasados. Es como rescatar un poco de lo que fueron ellos y representarlos no solamente de una manera muy formal, sino llevarlo más hacia la danza. Expresar todo lo que se ha venido haciendo desde años atrás y que todavía se rescata. La lengua que se habla. Guarda recuerdos, cada paso, la macana, la vestimenta, los cantos, tienen historia. (...) Estás viendo la historia ahí, la historia en la Danza, lo que fuimos, todo. (Entrevista etnográfica, 2016)

Y así, como rememorando una parte de la historia, cada fiesta patronal, la Danza de Aztecas inunda con cantos, música y baile, la iglesia y las calles de la comunidad.

---

<sup>6</sup> Fragmento del Saludo de la Reina: “Cihuapilli – Reyna. tetlahpaloa- Saludo” en *Cuaderno de Cantos y Relatos de la Danza de Aztecas*, testimonio de Susano Leyva, 2015.

## Las Aztecas

Los tlacotenses recuerdan que hace algunas décadas, la Danza era interpretada, en el baile, por hombres y mujeres, infantes, adolescentes y jóvenes. Nadie parece tener claridad de en qué momento “a los muchachos les empezó a dar pena bailar de Aztecas”. En la actualidad, las cuadrillas<sup>7</sup> se integran sólo por mujeres, de entre 3 y 20 años de edad. Todas las niñas y adolescentes de la población, incluso de poblaciones vecinas, pueden participar. La única condición es que no sean casadas o tengan hijos. En general, las niñas participan por decisión propia o alentadas por sus familias. Cuando desean bailar, acuden a la casa de los mayordomos en turno a solicitarlo. Desconozco casos en que se haya negado la participación de alguna niña en la Danza, pero quienes desean hacerlo asumen el compromiso de estar presentes en todas las actividades programadas, mostrar buen comportamiento y cumplimiento con las tareas requeridas.

En la Danza de Aztecas se reconocen tres tipos de personajes: Delanteras, Angelitos y Soldados. La Reina-*Cihuapilli*, el Rey-*Tlatecutli*, la Princesa 1<sup>a</sup>-*Ce Cihuapilli* y la Princesa 2<sup>a</sup>-*Ontepa Cihuapilli*<sup>8</sup>, son las Delanteras, en general interpretados por las participantes de mayor edad. Los Angelitos, son interpretados por las niñas de menor edad. El resto de las participantes son los Soldados o Aztecas. Para ser Delantera o Angelito las danzantes interesadas (o las madres cuando son niñas pequeñas) solicitan a los mayordomos correspondientes la asignación del personaje. Cuando los mayordomos tienen hijas en edad de bailar, son ellas quienes asumen el rol de Delanteras. Si no es el caso, los mayordomos suelen invitar a sus familiares y amigos para que sus hijas participen en la cuadrilla ya sea como Delanteras o como *Aztecas*.

Además de las *Aztecas*, la realización de la Danza implica la participación de un gran número de personas. Distingo cuatro grupos más de participantes: los músicos, los mayordomos, la familia, y la comunidad misma. Cada grupo asume una labor distinta. La comunidad convoca la celebración de la fiesta patronal. La familia contribuye a la fiesta

---

<sup>7</sup> El término “cuadrilla” refiere al grupo de danzantes que interpretan alguna de las prácticas dancístico-musicales de la comunidad.

<sup>8</sup> Los términos en náhuatl son testimonio de Susano Leyva.

aportando recursos para su realización, enviando a su hija a bailar de Azteca o ayudándole a los mayordomos a preparar los alimentos. Los mayordomos son los encargados de organizar la Danza. Ellos reúnen a las danzantes, prestan su casa para realizar los ensayos y se encargan de la alimentación y cuidado del grupo durante el tiempo que dura su cometido. Los músicos interpretan la *música* que las Aztecas bailarán. Quien ejecuta el violín funge como Maestro de la Danza y es quien se encarga de enseñar y coordinar las piezas durante los ensayos y la fiesta. Las Aztecas son quienes ejecutan el baile, los cantos y relatos de la Danza. Por estos medios, las Aztecas realizan la plegaria (Jáuregui, 1997) a la Señora Santa Ana, en nombre de todos los participantes.

Sin embargo, tal descripción podría aplicarse a cualquiera de las danzas de la comunidad: Pastoras, Vaqueros, Charros, Santiagueros y Aztecas<sup>9</sup>. Entonces surge la pregunta ¿qué distingue a una danza de otra? Aunque parezca un juego de palabras, el elemento distintivo de la Danza de Aztecas frente al resto de las danzas, son *las Aztecas*. Esta afirmación es resultado de una escucha detenida de la forma en que los tlacotenses se refieren a los elementos que intervienen dicha práctica. En general, incluyendo el nombre mismo, los sustantivos se identifican por una referencia a las Aztecas: Danza “de Aztecas”, los músicos “de las Aztecas”, la música “de las Aztecas”, los mayordomos “de la Danza de Aztecas”, el traje “de Azteca”, los pasos “de las Aztecas”... El único elemento que se define a través de referirse a sí mismo son *las Aztecas*.<sup>10</sup> Por ello, las *Aztecas* son el motivo de la Danza, el núcleo, son quienes convocan y configuran el resto de los elementos participantes. Son quienes interceden ante la divinidad pidiendo la bendición para ellas y todo el pueblo.

Para realizar esta plegaria, las participantes se insertan en un proceso de aprendizaje de normas de comportamiento y formas de *actuación* de un rol particular. No como niñas, adolescentes, hijas o estudiantes, sino como *Aztecas*. Por un momento las

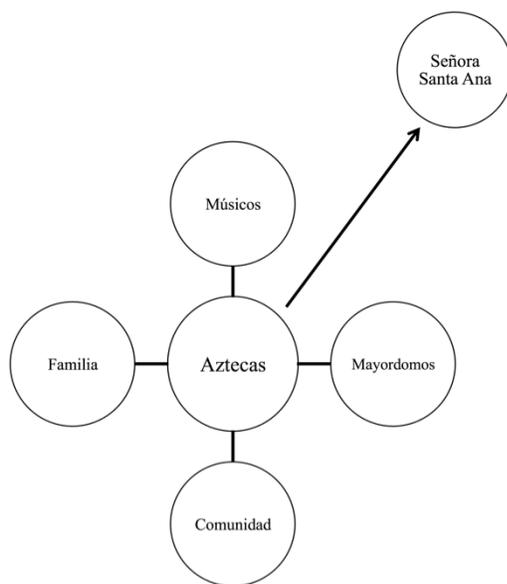
---

<sup>9</sup> En el apartado “Las danzas” se presenta una descripción general de las otras expresiones dancísticas la comunidad realiza en la fiesta patronal

<sup>10</sup> Esto ocurre también con las otras danzas. Por ejemplo Danza “de Vaqueros”, los músicos “de los Vaqueros”, los mayordomos “de la Danza de Vaqueros”, el traje “de Vaquero”, los pasos “de los Vaqueros... Aquí, el elemento que se define a través de referirse a sí mismo es el *Vaquero*, los *Vaqueros*.

niñas/adolescentes dejan de ser ellas mismas para encarnar a la Reina, al Rey, a las Princesas, a las Aztecas y a los Angelitos.

Este proceso comienza cuando la niña decide *salir de Azteca*. Entonces adquiere el compromiso de *ser Azteca*, “no con los mayordomos, ni conmigo” –dicen las madres–, sino con la Señora Santa Ana, con ella se realiza la promesa. Tal cosa ocurre también con los músicos, mayordomos, la familia de las Aztecas o la comunidad pero con menor intensidad, debido a que sus roles no intervienen en forma directa en la *puesta en escena* de la Danza. El rol de músico, mayordomo, familia o comunidad pueden encontrarse en otros hechos sociales fuera de la Danza, las Aztecas, en cambio, sólo *existen* en la Danza de Aztecas.



Cuadro 3. Participantes de la Danza de Aztecas

Cuando las niñas asumen el compromiso de ser Aztecas, se adquiere la responsabilidad de asistir a los ensayos previos. Ahí, aprenden no sólo “los pasos” y las piezas de la Danza, también aprenden el mencionado código de comportamiento. Poco a poco se configura un mecanismo de autodisciplina, basado en el cariño y el respeto, a partir del cual mayordomos y músicos buscan que las niñas “se porten bien” ahí, y sobre todo en la fiesta. Al tiempo en que ocurren los ensayos, las Aztecas comienzan a preparar sus *trajes*. En este

asunto, la familia es de vital importancia, ya que la niña, los representará a todos en la fiesta. El proceso de configuración del rol de *Azteca* se completa el día 26 de julio, al ir a dar “mañanitas”. Las niñas/adolescentes se prepararon durante 3 meses para este momento, saben cómo bailar, cómo cantar, cómo comportarse, saben todo lo que deben hacer. El traje está listo y al ponérselo, se *convierten* en Aztecas. La comunidad entera espera este momento. La iglesia está *llena*. La Señora Santa Ana también estrena hermosos ropajes. Y las palabras resuenan en el templo: “Venerables Aztecas, cantemos el Ofrecimiento a Nuestra Madre Señora Santa Ana”.

### **Los músicos**

Así como el grupo de Aztecas se caracteriza por estar integrado sólo por mujeres, el de los músicos se caracteriza porque lo integran varones. El grupo de músicos se conforma por un mínimo de dos integrantes y he podido contar hasta siete individuos en algunos casos. Los instrumentos empleados son en su totalidad cordófonos: violín, guitarra, vihuela, guitarrón, contrabajo, incluso jarana huasteca. La dotación mínima consta de violín y guitarra, a esta base se pueden integrar más músicos ejecutando otro de los instrumentos mencionados. Quien ejecuta el violín es al mismo tiempo el maestro de la Danza. Tiene conocimientos tanto de la dimensión sonora como de la dimensión kinética de la misma. El maestro de la Danza busca quien lo acompañe con la guitarra. En general cada maestro de Danza tiene a sus acompañantes *de fijo*. Los jóvenes que quieren aprender se acercan a las distintas cuadrillas –en los ensayos o en la fiesta– para tratar del *seguir* la música y así aprender a acompañar la danza. Muchos de ellos, luego buscan aprender a ejecutar también el violín.

A diferencia de las Aztecas –donde la participación se restringe por la “situación civil” de la danzante– y de los mayordomos –donde el cargo se rota cada año–, los integrantes de los grupos de música se mantienen por mucho más tiempo. No existen normas sociales que determinen cuando los músicos ya no pueden participar o delimiten su tiempo de participación.

En la actualidad, son dos los Maestros violinistas que interpretan la música y enseñan el baile de la Danza de Aztecas: Don Susano Leyva Nápoles y Brígido Rosas Villegas. Los Maestros de la Danza son invitados por los mayordomos para que enseñen e interpreten la música, canto y baile a sus cuadrillas de Aztecas. Por esta labor, los músicos reciben una remuneración económica por parte de los mayordomos.

### **Los mayordomos**

Para poder llevar a cabo la Danza de Aztecas, se nombra a una pareja, en general esposos, que tienen como misión organizar todas las actividades requeridas y ofrecer las condiciones necesarias para realizarlas. Dicha forma de organización se conoce como *mayordomía*, y a quienes asumen tal responsabilidad se les llama *mayordomos*. Este cargo se rota entre los miembros de la comunidad una vez al año.

La tarea más importante de los mayordomos es organizar los ensayos y la participación de la Danza en la fiesta. En estas actividades, los mayordomos ofrecen los alimentos a los participantes y cubren el pago de los músicos. Durante tres meses los mayordomos reciben a las Aztecas y los músicos en sus hogares para que puedan practicar y aprender las piezas de la Danza. Además de que su casa funciona como punto de encuentro para todas las actividades.

En Tlacotenco existen tres mayordomías de la Danza de Aztecas en las que se involucra todo el pueblo: dos para la fiesta de la Señora Santa Ana que se realiza del 26 de julio al 4 de agosto, y una para conmemorar la Renovación del Santo Cristo de Chalma, en el Año Nuevo. Algunos barrios tienen una mayordomía propia, como es el caso de la “Mayordomía de la Danza de Aztecas” del barrio de San Marcos, que celebra su fiesta el 25 de abril.

Las que se presentan en la fiesta de julio son la “Mayordomía de las Aztecas Chicas” y la “Mayordomía de las Aztecas Grandes”. Antes “sólo había una cuadrilla de Aztecas” en esta fiesta. A decir de la Sra. Marcela Castor Martínez, fue hace unos treinta o treinta y cinco

años, que ella y algunas de sus contemporáneas formaron el otro grupo de Aztecas. La cuadrilla que ya existía recibió el nombre de “Aztecas Chicas”, y la recién creada “Aztecas Grandes”. En un principio, el grupo de las “Aztecas Grandes” se integró por adolescentes y jóvenes, mientras que las “Aztecas Chicas” sólo por niñas pequeñas. En la actualidad ya no existe esta distinción de edades, ya que las danzantes son libres de elegir en qué cuadrilla quieren participar.

Los mayordomos buscan a uno de los Maestro de la Danza para solicitar su apoyo durante los ensayos y la fiesta, ya sea Don Poli o Don Brígido. No existe una relación fija entre una mayordomía determinada y el Maestro violinista, la relación la establecen más bien los mayordomos de acuerdo a “su gusto”. Por ejemplo, los cinco años de trabajo etnográfico que describo en esta tesis fueron en colaboración con el Maestro Susano Leyva. En 2011 con la Mayordomía de las Aztecas Grandes, y de 2012 a 2015 con la Mayordomía de las Aztecas Chicas.

### **La familia**

La familia es de gran importancia para poder realizar las actividades que la Danza implica. En especial, los familiares de Aztecas y mayordomos se involucran con determinación para que aquellos cumplan su cometido de forma satisfactoria. En el caso de las Aztecas, el apoyo puede observarse en diferentes momentos, como llevar a la niña a los ensayos, ayudarle en la confección de su traje, animarla a que lleve a buen término su compromiso. En el caso de los mayordomos, todas las actividades se realizan con la participación de familiares, amigos y vecinos. Entre otras cosas, ellos aportan la materia prima para elaborar los alimentos, participan en el proceso de preparación de los mismos y atienden a las danzantes, músicos y otros invitados durante los ensayos y la fiesta.

### **La comunidad**

La participación de la comunidad para la realización de la Danza de Aztecas parece poco directa. Sin embargo, de no ser por esta totalidad, la fiesta no se llevaría a cabo. La

comunidad se organiza de modo tal, que la celebración de la Señora Santa Ana permite y privilegia la participación de las distintas danzas en los días de fiesta. La comunidad otorga un lugar importante a las danzas en esta celebración, por lo tanto, propicia las condiciones para que estas tengan un desarrollo favorable.

### **La Señora Santa Ana**

De acuerdo con la religión católica, la Señora Santa Ana es la madre de la Virgen María. En Tlacotenco, es la divinidad que protege a la comunidad. Su celebración es la más importante y la población acude a su llamado. A ella se le piden bendiciones y se le agradece la vida misma. La Señora Santa Ana es la *madre* y la *abuela* de los tlacotenses, por eso se le muestra cariño, respeto, devoción. Las Aztecas son quienes a través de su canto y baile realizan una ofrenda en nombre de la comunidad. Cintya Villagómez comenta: “Nos reunimos todos por Nuestra Señora Santa Ana, porque todos vamos con un mismo objetivo”, así se crea una gran familia gracias a la divinidad.

### **¿Qué es la Danza de Aztecas?**

La Danza de Aztecas es una expresión musical, dancística, poética y teatral, es una danza-drama. Sus características estructurales podrían vincularla al complejo de las Danzas de Conquista. Por otro lado, la Danza de Aztecas es una plegaria dancística dirigida, en este caso, a la Señora Santa Ana. Su realización implica la participación de diversos actores sociales que interactúan entre sí construyendo relaciones afectivas. La Danza de Aztecas es un espacio de interacción social. Su ejecución genera experiencias emocionales en los participantes que trascienden el espacio de la fiesta. La Danza de Aztecas construye comunalidad.

En esta tesis pretendo mostrar la Danza de Aztecas a través de una mirada etnomusicológica. Describir sus elementos constitutivos, su forma de organización, incluso busco entender la dimensión emotiva que genera, esperando dar cuenta de cómo se vincula con otras dimensiones sociales. Sin embargo, con esto no quiero coartar su complejidad ni

limitar su existencia, porque sé que la Danza de Aztecas permite construir múltiples concepciones de sí misma. Se viste de diferentes formas, colores, emociones, de acuerdo a las propias experiencias de sus participantes.

Por ejemplo, para mí la Danza de Aztecas de Santa Ana Tlacotenco es un espacio que me permitió conocer personas con quienes he compartido una etapa muy importante de mi vida. Relaciones que han transformado mi forma de ver, sentir, escuchar el mundo. Los momentos en que pude tener la experiencia de *ser Azteca* y *ser músico de las Aztecas*, de compartir con mayordomas y mayordomos, con amigas y amigos, me enseñaron que la Danza es inaprehensible. La Danza de Aztecas *es* la “música”, los “pasos”, los cantos, el “ir y venir” de la iglesia a la casa de los mayordomos, ir a la procesión y cargar las imágenes, tener los pies hinchados de tanto bailar, compartir la comida, preparar el “traje”, demostrarle la devoción a la Señora Santa Ana. Aún así, hay algo que nunca podrá ser expresado con palabras. Por tal motivo este trabajo está lleno de relatos, para dar cuenta de lo que he vivido al acercarme a las Aztecas, a los músicos, a los mayordomos, a la comunidad. Escribo esta tesis para compartir de qué color es para mí la Danza de Aztecas, cuáles son las emociones que me deja y hacerlas dialogar con los colores que otras personas ven en ella.

#### *La Danza de Aztecas como Danza de Conquista*

Jáuregui y Bonfiglioli (1996) consideran que el rasgo constitutivo de las danzas de conquista es “la formación de dos grupos cuyo antagonismo se fundamenta –por medio de la escenificación de un combate– en la conquista, recuperación o defensa de un territorio”. Más adelante señalan “La *confrontación* a la que nos estamos refiriendo implica: 1) el carácter étnico y religioso de los bandos en pugna y 2) el aspecto épico-militar del conflicto representado” (1996, pp. 12, 14).

La Danza de Aztecas, como señalé en la primera parte de la tesis, en otras localidades es interpretada por mujeres y hombres, y en Tlacotenco era así hasta hace algunas décadas. De manera que, El Rey era personificado por un hombre, seguido de un Príncipe. Mientras que

la Reina, era una mujer, acompañada de una Princesa. De esta manera se conforman dos grupos que son, en cierta medida, antagónicos.

En algunas piezas como “Macuáhutil /Macanazos” y “Aztecas y Chichimecas o La batalla” se considera que son una representación de “las guerras de los Aztecas”. En el mismo sentido, de acuerdo con Don Susano, lo que se re-presenta durante la “Coronación” es una alianza entre el reino del Rey y el de la Reina<sup>11</sup>. Este sería el primer argumento para considerar que la Danza de Aztecas está vinculada al complejo dancístico de la Conquista: existen dos bandos en pugna, en este caso ambos son prehispánicos. Sin embargo, el carácter militar de la Danza parece estar desvanecido. Aunque estas piezas refieran a enfrentamientos entre los grupos, es interesante el comentario de la danzante Cintya Villagómez: “la macana era el arma de guerra de los Aztecas, pero ahora ya no lo usamos para la guerra, sino para el baile”.

Los investigadores referidos señalan que:

...los mexicanos de hoy, a través de la representación dancístico-teatral, ven a la Conquista de tres distintas maneras. La primera admite una derrota militar y una conversión religiosa; la segunda rechaza a la derrota militar y admite (sin conversión formal) la nueva religión; la tercera prescinde de las temáticas de la confrontación militar y afirma, a través del sincretismo religioso, una victoria cultural de lo mexicano sobre lo extranjero. (Jáuregui & Bonfiglioli, 1996, p. 28)

En el discurso de la Danza de Aztecas predominan dos temáticas. Por un lado, la referencia a la historia y cultura *Azteca* y por otro, el carácter devocional de la Danza. De modo que se observa una cultura prehispánica, o quizá dos, Aztecas y Chichimecas que incorporan la religión católica. En este sentido, considero que en Tlacotenco, a través de la Danza de Aztecas, se observa la Conquista en la tercera forma plateada por Jáuregui y Bonfiglioli. Es decir, la Danza de Aztecas es una danza que presenta una victoria de lo mexicano, de lo *Azteca*, sobre lo extranjero a través del sincretismo religioso.

---

<sup>11</sup> En el apartado *Cuicatl* realizo una descripción detallada de la “Coronación”.

### *La Danza de Aztecas como plegaria dancística*

Jesús Jáuregui (1997) señala que una *plegaria* es una forma de comunicación con lo sagrado. Para el autor, un hecho social, como una danza, puede considerarse como plegaria siempre y cuando cumpla con las siguientes características:

- a) debe ser realizado en un contexto religioso y ritual, esto es, debe ser parte de un culto regular, debe presentar la periodicidad de un rito;
- b) debe, pues, ser ejecutado dentro de patrones establecidos socialmente;
- c) debe constituir un acto de comunicación dirigido a “lo sagrado”, a “seres sagrados” y de esta manera, servir de vínculo entre lo profano y lo sagrado;
- d) debe tener una eficacia en la que crea tanto el fiel como su sociedad (su grupo o subgrupo social);
- e) debe activar a las potencias sagradas que actúan sobre el mundo profano, de tal manera que los seres sagrados se emplean como intermediarios para actuar sobre la realidad cotidiana de este mundo. (Jáuregui, 1997, p. 79)

Considero que la Danza de Aztecas es una *plegaria dancística* debido a que las características planteadas por Jáuregui pueden observarse en ella. La Danza se realiza en un contexto ritual, la fiesta patronal en honor a la Señora Santa Ana que se lleva a cabo una vez al año. Su ejecución está determinada por un código preestablecido vinculado a la estructura del performance de la fiesta. Mediante la ejecución de la Danza las Aztecas establecen un vínculo con la Señora Santa Ana. Solicitan su guía y cuidado en los diversos ámbitos de la vida de la comunidad y de su propia vida. “La Danza de Aztecas es una forma de venerar a la Señora Santa Ana. De agradecerle las bendiciones que nos ha otorgado y solicitar su cuidado.”

### *Aztecatzitzin*

Un punto que quiero tratar en este apartado refiere a la “traducción” del término *Aztecatzitzin* y su relación con las formas en que se conoce a esta Danza. Hasta hace poco tiempo, solía nombrar a esta práctica como Danza de Aztequitas. Quizá tuvo que ver con

que mi primer acercamiento fue por medio de un fonograma denominado “Sones de costumbre de los nahuas de Milpa Alta. Cantos y música para la Danza de Aztequitas” (INI 1997). Aún inserta en el trabajo etnográfico, no *podía escuchar* que en la comunidad el nombre es Danza de Aztecas. Ni siquiera *pude ver* que los estandartes tienen inscrito “Mayordomía de las Aztecas Chicas” y “Mayordomía de las Aztecas Grandes”. Fue durante el proceso de realización, transcripción y revisión del *Cuaderno de cantos y relatos de la Danza de Aztecas* que comencé a percatarme de esta cuestión.

En la cotidianidad los tlacotenses se refieren a la Danza y sus participantes como Aztecas. Los cantos y relatos en español refieren a las Aztecas, Compañeras Aztecas, Hermanos Aztecas, Venerables Aztecas. Y cuando Don Susano tradujo los textos en náhuatl, debajo de la palabra *Aztecatzitzin* escribió Venerables Aztecas. Es así, que en ningún momento del performance de la Danza o las referencias realizadas a ella en otros contextos de la comunidad, aparece el término Aztequitas. Surgió entonces la gran interrogante ¿Por qué el fonograma del INI utiliza este término para referirse a la Danza? ¿Por qué yo utilicé este término tanto tiempo para referirme a la Danza?

Después de varios meses escuchando con atención este asunto, resulta un dato interesante. En Tlacotenco se usa siempre el término Aztecas mientras que en el ámbito “académico”, este término nunca aparece, y en su lugar se encuentra Aztequitas. Considero que esta ambigüedad se debe a la traducción de la palabra *Aztecatzitzin*. En 1993 Librado Silva Galeana publicó un texto sobre el “Uso de la forma reverencial en náhuatl de Santa Ana Tlacotenco”. Ahí, él explica que en la lengua náhuatl coexisten dos modalidades de hablar: el lenguaje honorífico y el lenguaje común. El lenguaje honorífico es usado para expresar respeto y cortesía al interlocutor. Silva explica:

Por lo común, merecedoras de ser tratados con suma cortesía son las personas de edad avanzada, los ancianos; pero estos mismos están obligados a emplear el lenguaje honorífico, aún cuando hablen con personas jóvenes, si éstos son forasteros o desempeñan alguna función pública importante. En la vida familiar, marido y mujer se hablan con el lenguaje cortés y a los hijos se les habla con el lenguaje común, pero cuando se emplea con ellos el lenguaje honorífico, éste adquiere una

connotación distinta convirtiéndose más bien en un lenguaje cariñoso, afectuoso.  
(Silva, 1993, pp. 127-128)

En el caso de *Aztecatzitzin*, se observa una forma reverencial ya que “el sufijo *-tzin* es el que se emplea para expresar reverencia en nombres propios, nombres comunes, pronombres, adjetivos, etcétera” (*Ibid.* 128). Aún cuando las danzantes son personas jóvenes, “desempeñan una función pública importante”, por lo cual se entiende que se les trate con respeto. Pero también, las pequeñas son “hijas”, en su familia, con los mayordomos, con la Señora Santa Ana. Así que la forma reverencial podría indicar también un “lenguaje cariñoso”. Podría decir entonces, que las formas de “traducir” el término *Aztecatzitzin* corresponderían a estos dos ámbitos reverenciales: *Venerables Aztecas* como reconocimiento de su importancia en la fiesta de la comunidad y; *Aztequitas* como una forma de mostrar cariño a las más pequeñas de la familia. Fuera de que ambos términos en español correspondan a lo que en náhuatl se expresa a través de *Aztecatzitzin*, para mí es importante respetar las formas usadas en Tlacotenco para referir a esta práctica cultural. Por lo cual, en esta tesis y otros contextos, hablo de la “Danza de Aztecas”.

### **Estructura de la Danza de Aztecas**

Las piezas del repertorio de la Danza se distinguen por los elementos que las conforman. A partir de los registros puedo identificar los siguientes elementos presentes en las distintas piezas de la Danza:

- Relatos (R). Son textos definidos que las delanteras interpretan en forma declamatoria. Su ejecución es individual o en diálogo.
- Música (M). Corresponde a lo ejecutado por la dotación instrumental.
- Canto (C). Corresponde a los textos interpretados por las danzantes con una línea melódica más o menos definida y de forma simultánea a la música.
- Baile (B). Es el conjunto de acciones corporales que las danzantes ejecutan de forma simultánea a la música.
- Actuación (A). Son las acciones corporales que las danzantes ejecutan de forma simultánea con algunos relatos.

Las combinatorias de estos elementos crean cinco tipos de piezas en la Danza:

1. Relatos (R)
2. Relatos-Actuación (R-A)
3. Música-Canto (M-C)
4. Música-Baile (M-B)
5. Música-Canto-Baile (M-C-B)

A decir de Don Susano, el repertorio de la Danza de Aztecas se puede organizar de la siguiente manera, incluyendo cada rubro una o más piezas con elementos constitutivos distintos:

- Entrada(s) (M-B)
- Mañanitas (M-C)
- Saludos (R)
- Ofrecimiento (M-C) (M-C-B)
- Marchas (M-C-B)
- Sones de danza (M-C-B) (M-B)
- Coronación (M-B) (R) (R-A) (M-C)
- Despedidas (R)
- Despedida (M-C)

A partir del registro de varios *eventos performativos* encuentro que no todo el repertorio se ejecuta todos los días de la fiesta. Existe una estructura performática que se refuerza con la inclusión o exclusión de piezas en cada momento. Retomando algunos de los conceptos de Don Susano, propongo una segmentación de la estructura del performance observada hasta el momento en tres partes: 1) Ofrecimiento, 2) Intermedio y 3) Despedida. A continuación presento un cuadro que muestra este modelo de estructura performática con los grupos de piezas que integran cada parte de acuerdo al testimonio de Don Susano.

<b>Estructura performática</b>	<b>Grupos de piezas</b>
Entrada	Entrada (s)
1) Ofrecimiento	Mañanitas
	Saludos Ofrecimiento
2) Intermedio	Marchas
	Sones de danza
	Coronación
3) Despedida	Despedidas
	Despedida

Cuadro 4. Organización de las piezas del repertorio

La fiesta patronal en honor a la Señora Santa Ana consta de dos periodos: la “fiesta” que se realiza el 26, 27 y 28 de julio y; la “octava” el 2, 3 y 4 de agosto. El 26 de julio se instaura el espacio-tiempo festivo que dura hasta el 28 de julio. Del 29 de julio al 1 de agosto la comunidad queda en suspenso. No hay fiesta pero la vida tampoco es cotidiana. El 2 de agosto se reinstaura el tiempo festivo y se realiza el cambio de mayordomías. El 4 de agosto concluye el espacio-tiempo de la fiesta con la Despedida de las danzas.

El siguiente cuadro muestra la forma en que la estructura performática de la Danza de Aztecas se realiza en la fiesta en honor a la Señora Santa Ana. Es importante observar que el Ofrecimiento y la Despedida se ejecutan sólo algunos días, mientras que el repertorio del Intermedio se interpreta todos los días de la fiesta.

<b>Parte de la Danza</b>	<b>Fiesta</b>			29 de julio- 1 de agosto PAUSA	<b>Octava</b>		
	<b>26 de julio</b>	<b>27 de julio</b>	<b>28 de julio</b>		<b>2 de agosto</b>	<b>3 de agosto</b>	<b>4 de agosto</b>
Entrada	✓	✓	✓		✓	✓	✓
1) Ofrecimiento	✓				✓		
2) Intermedio	✓	✓	✓		✓	✓	✓
3) Despedida							✓

Cuadro 5. Estructura performática de la Danza en la fiesta patronal

A continuación haré una breve descripción de cada una de las secciones que conforman el performance de la Danza de Aztecas.

### Entrada

Existen dos melodías que se utilizan como “Entradas”. La función de éstas es convocar a las danzantes y a los músicos para comenzar el performance de la Danza. También se utiliza para desplazarse de un lugar a otro: del punto de encuentro (la casa de los mayordomos) al sitio donde se ofrendará la Danza (iglesia) ó entre dos sitios donde se baila (de la iglesia a la capilla de San Marcos). Cuando la distancia es grande, no siempre se ejecuta durante todo el trayecto pero sin excepción se realiza al salir y entrar de los diferentes recintos. Los motivos melódicos son cíclicos y se repiten cuantas veces sea necesario. El de mayor recurrencia es la “1ª Entrada”. La “2ª Entrada” o “Salida”, a decir de Don Susano, es un arreglo suyo, y tiene un agrado especial, sobre todos entre los músicos.

### 1) Ofrecimiento

Es la primera parte de la Danza. Con esta sección se indica el comienzo del performance. Se realiza el día 26 de julio por ser el primer día de “la fiesta”, y el 2 de agosto por ser el primer día de la “octava”. Las piezas que integran esta sección no se ejecutan en otro momento del performance. El Ofrecimiento se puede dividir en tres partes:

- “Mañanitas”
- Saludos de la Reina, el Rey, la Princesa 1ª y la Princesa 2ª
- Ofrecimiento: “Virgen hermosa”, “Adoración”, “Virgen Sagrada”

### 2) Intermedio

Se interpreta todos los días de la fiesta y la octava. Las piezas que integran esta sección se distinguen de las piezas del Ofrecimiento y la Despedida por sus características sonoras y kinéticas. De tal modo que las piezas del Intermedio, no se ejecutan durante los otros momentos para iniciar o finalizar el performance. Se pueden identificar dos grupos de piezas y una sección teatralizada dentro del Intermedio: Marchas, Sones de Danza y “Coronación”. Las Marchas tienen características en común que las identifican, como el

compás, los ritmos y pasos utilizados. Los Sones de Danza, es el grupo de piezas con mayor diversidad y donde se concentra la mayor cantidad de *acciones corporales para el baile*. La “Coronación” es el momento de mayor teatralidad durante la Danza. En este momento, las Delanteras y Angelitos interactúan a través de diálogos, actuación y baile para llevar a cabo la coronación de la Reina.

- Marchas: “Al Tepeyac”, “*To tlahzo*” –Nuestro aprecio–, “Nuestra Patria México”
- Sones de Danza con canto: “*Aztecatzitzin I-III*” –Venerables Aztecas–, “*Incuac nomiquiliz*” –Cuando yo muera–, “*Macuáhuatl*” –Macanas–, “*Nican in tlalticpac*” –Aquí en la tierra–, “*Mexihca tlaca*” –Somos Aztecas–, “*Xochimamani*” –Afloramiento–, “*Huahque tepehuahque*” –Seco, cerro seco–, “*Moztla huiptla*” –Mañana o pasado–.
- Sones de Danza sin canto: “*Mopatla*” –Laterales–, “Los brincos”, “Los ángeles”, “Escalera”, “*Tlalcitlalli*” –Estrella abajo–, “*Citlalli*” –Estrella arriba–, “Aztecas y Chichimecas”, “*Tlacuamanalli*” –Engaños–, “Las plumas”, “Las canastas”.
- “Coronación”: “Baile de reyes”, “Ángeles”, “Coronación”, “Vals”, “Ángeles”. “En el nombre”.

### 3) Despedida

Se realiza sólo el 4 de agosto. Es el momento que indica que el performance de la Danza llega a su fin. También señala el término del compromiso de los mayordomos, ya que durante esta sección, las Aztecas se despiden de quienes tuvieron a bien atenderlas durante tres meses. La Despedida consta de tres cantos, cuatro relatos y un vals. En los cantos se expresa la tristeza porque todo termina, y el deseo de volver al año siguiente. Con los relatos, las Delanteras se despiden en nombre de todas las Aztecas de la Señora Santa Ana. Cuando suena el Vals, Aztecas y mayordomos se abrazan como muestra de cariño y agradecimiento por la experiencia que termina.

- “Nos despedimos”
- Despedidas de la Reina, el Rey, la Princesa 1ª y la Princesa 2ª
- “*Yetiyahui*” –Ya nos vamos–, Vals, “Envíanos tu mirada”

A partir de esta estructura performativa, es posible observar que la Danza de Aztecas tiene un principio, desarrollo y final que se distribuye a través de todos los días que dura la festividad. La Danza comienza el primer día de la fiesta y termina el último día de la misma. Es decir, no se realiza “varias veces” durante el tiempo que dura la fiesta, se realiza una sola vez a lo largo de toda la celebración. Para esta tesis es importante tomar en consideración este punto ya que en cada momento de la fiesta, o sea en cada momento de la Danza, se experimentan diversas emociones que culminan en el llanto durante la despedida.

## El sonido

En la madrugada del 26 de julio la emoción comienza a florecer en la casa de los mayordomos. Se han comenzado a preparar los tamales para la comida. También hay que tener listo el desayuno para las niñas que a las 4 de la mañana se reunirán, ahí en la casa, para “ir a dar mañanitas”. Hay una lona amarilla sobre el patio que cubre del sereno a las cocineras que entre risas tratan de distraer al sueño. Pareciera que solo hay silencio en la comunidad, pero en realidad están todos ya despiertos, cada quien arreglándose para su labor. Entonces, a lo lejos se oyen unos cascabeles “trin-trin trin-trin”. La hermana de la mayordoma le grita: “¡Apúrate, que ya vienen las niñas y todavía no está listo el atole!”. La mayordoma se apresura, el nerviosismo nos invade. Así, poco a poco el día va *llenándose* de sonidos. A las 4:10 la casa de los mayordomos está invadida de cascabeles, macanas que se caen al suelo, risas, y tal vez algunas espuelas de los hermanos de las Aztecas que bailarían de Vaqueros.

Don Susano abre el estuche de su violín y comienza a afinarlo. Las delanteras se encargan de que todas ocupen sus posiciones. Edgar afina también la guitarra. Yuyuqui y yo escuchamos todo aquello mientras, a ella su mamá le termina sus trenzas, y yo, con complicaciones trato también de terminar mi peinado. Ya estamos todos listos. Entonces Don Susano comienza con la música de la Entrada. Las niñas que aún no están ahí, corren a formarse. Es hora de empezar. Don Susano pausa la música. Los mayordomos se acercan y dicen: “Niñas, ahora sí, ya van a ir a bailar. Por favor, háganlo con ganas, canten fuerte. No es para nosotros, es para la Señora Santa Ana. Por favor, pórtense bien y bailen bonito. Ya cuando regresen les tendremos aquí su desayuno”.

Don Susano toma de nueva cuenta su instrumento, Edgar y Misael están listos con sus guitarras sostenidas con un *thali*. Salimos de la casa, y es ahí cuando todo comienza. Los primeros pasos, todas con su traje de azteca bailando hacia la iglesia, guiadas por aquellos músicos que, caminando y tocando, apresuran el paso. Detrás del grupo, algunas madres

cuidan a las pequeñas mientras bailan por las calles para llegar a darle sus Mañanitas a la Señora Santa Ana.

### ¿Música?

Como he relatado, en Santa Ana Tlacotenco se reconocen dos formas de participar en la interpretación de la Danza de Aztecas: como *Azteca* o como *músico*. *Ser Azteca* implica, entre otras cosas, la ejecución del *canto*. En algún momento pensé que las Aztecas son a la vez danzantes y músicos, sin embargo, las categorías *emic* no lo enuncian de esta forma. Aunque no hay una negación explícita de que el canto forme parte de la música, sí hay una distinción marcada entre *la música*, que corresponde a la ejecución de los *instrumentos musicales* por parte de *los músicos* y; *el canto*, que corresponde a la ejecución de *los cantos* por parte de *las Aztecas*. A esto se suma el sonido de los “pasos”, de las macanas y los cascabeles que caracterizan a la Danza en el performance de la fiesta. Entonces ¿cómo hablar de la dimensión sonora de esta práctica sin someter sus elementos a categorías que le son ajenas?

En la parte I. OFRECIMIENTO<sup>12</sup> he desarrollado una serie de categorías que de alguna forma me han permitido entender la dimensión sonora de la Danza de Aztecas. En este apartado busco describir los sonidos que caracterizan a la Danza de Azteca, para lo cual sólo retomaré los conceptos que se centran en este nivel de análisis.

- *Sistema de sonidos estructurados-estructurantes*. Es el conjunto de sonidos que una sociedad utiliza y reconoce como elementos estructurados y estructurantes de un hecho sonoro-musical. Aquí se incluyen los sonidos que una sociedad reconoce como “música”, pero también otros sonidos que sin ser reconocidos como música están estructurados y estructuran el hecho sonoro-musical. En algunos casos, el sistema de sonidos estructurados puede estar integrado sólo de aquellos sonidos reconocidos como “música”.
- *Música*. De la totalidad de sonidos presentes en el sistema de sonidos estructurados-estructurantes del hecho sonoro-musical, la *música* es el conjunto de sonidos que la sociedad determina como tal. La sociedad delimita qué es y qué no es música, no de manera general, sino de forma específica en cada uno de sus hecho sonoro-musicales. Elementos

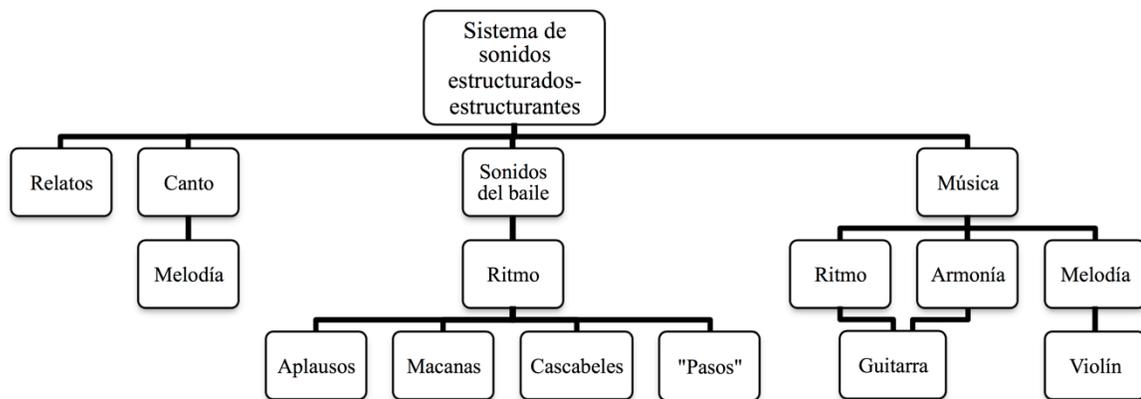
---

<sup>12</sup> Véase Sonido en I. OFRECIMIENTO

que en un hecho sonoro-musical pueden formar parte de la “música” en otro pueden no serlo, incluso pueden no estar presentes en el sistema de sonidos de ese hecho sonoro-musical.

- *Sistema de sonidos no estructurados-estructurantes.* Es el conjunto de sonidos que una sociedad utiliza en un hecho sonoro-musical pero que no están estructurados y no intervienen en la estructuración del mismo.

El *sistema de sonidos del hecho dancístico “Danza de Aztecas”* abre un campo de trabajo interesante y amplio al mismo tiempo. La descripción y el análisis de este sistema en su totalidad requeriría una investigación independiente. Es por ello que en la presente tesis sólo me centraré a la descripción del *sistema de sonidos estructurados-estructurantes* porque aportará los elementos necesarios para entender la manera en que se articulan la dimensión sonora y la dimensión kinética de la Danza. Hasta el momento he podido identificar los siguientes componentes del *sistema de sonidos estructurados-estructurantes* de la Danza de Aztecas: relatos, canto, sonidos del baile y música. A continuación un cuadro detallando este punto para después proceder a la descripción de cada uno de los componentes.



Cuadro 6. Sistema de sonidos estructurados-estructurantes de la Danza de Aztecas

## Relatos

Los *relatos* son textos interpretados por las Delanteras –Reina, Rey, Princesa 1ª y Princesa 2ª–. Cada personaje tiene asignados relatos específicos. Esta intervención se realiza en los tres momentos del performance de la Danza: el Ofrecimiento, el Intermedio y la Despedida. En el Ofrecimiento y la Despedida, la *declamación* está dirigida a la Divinidad, las delanteras hablan en nombre de todo el grupo ante la Señora Santa Ana al iniciar y culminar el performance de la Danza. En el Intermedio los relatos son parte fundamental de la Coronación. La Coronación es un *acto* donde los relatos forman un diálogo entre los personajes con el objetivo de “coronar a la Reina”. Los tres momentos son de suma importancia porque indican, por así decirlo, el comienzo, el “clímax” y término de la Danza.

En cuanto al aprendizaje, las Delanteras memorizan los relatos de dos formas: una a partir de un escrito con el contenido de los mismos, y la otra a través de mecanismos de oralidad. En este último punto es interesante resaltar que la mayoría de las participantes sabe uno o varios relatos. Aunque no hay una sola versión de los relatos, el margen de diferencia entre la interpretación de una Azteca y otra es mínimo.

Durante los ensayos previos a la fiesta se dedica un tiempo para la práctica de los relatos. En esos momentos todas las participantes atienden las observaciones del Maestro de la Danza para “mejorar” la interpretación de las Delanteras. Casi siempre la sugerencia de Don Poli refiere a que “no deben de ir tan rápido. Deben darle su tiempo, con calma para que se aprecie qué están diciendo. No están hablando, están recitando las palabras, que se escuche bonito.” A partir de esto, podría decir que la característica sonora de los “relatos” se basa sobre todo en el ritmo con que se interpreta el texto.

Durante los ensayos se hace énfasis en que el resto de las Aztecas deben “guardar silencio” para poder escuchar los relatos. Es decir, hay un cambio de sonoridad en el performance ya que al silenciarse la música, los cantos y el baile, suenan sólo la voces que interpretan los

relatos. De esta manera se enfatiza la distinción entre los tres momentos distintivos de la Danza: el Ofrecimiento-comienzo, la Intermedio-Coronación y la Despedida-término.

## **Canto**

El canto es uno de los elementos que caracterizan a la Danza de Aztecas en Santa Ana Tlacotenco, sobre todo por las letras en lengua náhuatl. En una primera clasificación, los cantos pueden agruparse de acuerdo a la lengua en que se encuentran los textos: náhuatl, español o náhuatl-español. El contenido de los textos que se cantan en la Danza se trata en el apartado *Cuicatl*, por ahora me avocaré sólo a su dimensión sonora.

Los cantos son interpretados por las Aztecas. Cuando participaba sólo como músico en ocasiones practicaba con Don Poli los cantos. Yo seguía la línea melódica marcada por el violín aunque a veces eran muy agudas para mi tesitura. Practiqué los cantos de manera independiente y parecía que todo “iba bien”, hasta que participé como Azteca. Entonces me di cuenta que las condiciones no eran las mismas. En una segunda clasificación de los cantos, resulta que algunos se interpretan de pie sin acciones corporales para el baile. Sin embargo, la mayor parte los cantos se ejecuta de forma simultánea con las acciones corporales para el baile que corresponden a esa pieza.

<b>1ª Clasificación de los cantos</b>	<b>2ª clasificación de los cantos</b>
-Cantos en náhuatl	-Cantos con acciones corporales para el baile
-Cantos en español	-Cantos sin acciones corporales para el baile
-Cantos en náhuatl y español	

Cuadro 7. Clasificación de los cantos

Fue ahí donde tuve dificultades. Mientras bailaba trataba de seguir la melodía del violín pero no lo lograba. Percibí que para las demás participantes eso no era un problema. Busqué entonces imitar el canto de las Aztecas y no la línea melódica del violín.

Entendí que el canto toma como referencia la figura melódica marcada por el violín pero no la sigue a la misma altura. Las tesituras de las Aztecas es tan variada como las edades de cada una de ellas. Por lo tanto, cada Azteca adecúa a las características de su voz la línea melódica indicada por el violín. Así que no hay una melodía definida para los cantos. Por ello y para no limitar a una melodía la transcripción de los cantos preferí indicar sólo la métrica de los mismos. Ejemplo:

The image shows a musical score for a vocal line and a violin line. The vocal line is labeled 'Canto' and the violin line is labeled 'Vln.'. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: 'Az - te - cat - zit - zin Ma - ti - tet - zi - ca ti - mo - pa - nol - tiz in cuauht - zin - ti - tlan'. The violin line provides a melodic accompaniment for the vocal line.

Figura 4. Ejemplo de transcripción del canto

## Sonidos del baile

Además de la dimensión kinética, la intervención de las Aztecas en el “baile” incluye también una dimensión sonora. Todos los sonidos son percutidos y la diferencia de timbre lo determina el elemento que genera el sonido. Los aplausos y los “macanazos” se producen con acciones corporales de las extremidades superiores del cuerpo. El sonido de los cascabeles y de los pasos se producen con las extremidades inferiores del cuerpo.

### *Aplausos*

Los aplausos no están considerados como “pasos”, pero son un elemento sonoro importante que las danzantes ejecutan. Aparecen en las piezas donde sólo las Delanteras realizan los “pasos”, por ejemplo en la Coronación. Las Aztecas que participan como Soldados miran hacia el centro de las filas observando la interpretación de las Delanteras. Las macanas se colocan en el suelo delimitando el espacio del baile. Todas las Aztecas aplauden marcando el pulso de la música. Don Poli insiste en que todas deben hacerlo porque de esta manera “se escucha más *lleno*, más bonito”. De esta manera se genera una sonoridad que enfatiza los bailes propios de las Delanteras.

### *Macanas*

La macana es un elemento distintivo de la Danza de Aztecas en la comunidad. Don Susano indica que “la macana es el arma que utilizaban los Aztecas en la guerra. No es una espada, porque ellos no conocían el hierro, es una macana, de madera.” En algunas piezas, las Aztecas entrechocan sus macanas para producir sonidos, a esta acción le llaman “macanazos”. Cuando esto ocurre es porque “se están representando las guerras de los Aztecas”.

### *Cascabeles.*

Como parte de la indumentaria, las Aztecas utilizan dos o tres cascabeles atados a los huaraches o directamente a los tobillos. El sonido de los cascabeles forma parte tanto del *sistema de sonidos no estructurados-estructurantes* como del *sistema de sonidos estructurados-estructurantes*. En el primer caso debido a que las Aztecas siempre llevan consigo los cascabeles, estos suenan cuando ellas caminan, aún cuando no se está “ejecutando” la Danza. Por ello también se considera como un rasgo sonoro distintivo de la Danza en la comunidad. En el segundo caso, los cascabeles suenan mientras las Aztecas realizan los “pasos” dentro de las piezas de baile, contribuyendo a la acentuación del ritmo de los mismos. Don Susano comenta que “es muy importante que todas lleven cascabeles. Se oye bonito cuando están bailando, se escucha más *lleno*, realza la Danza. O nada más cuando van caminando, luego se distingue que viene una Azteca”.

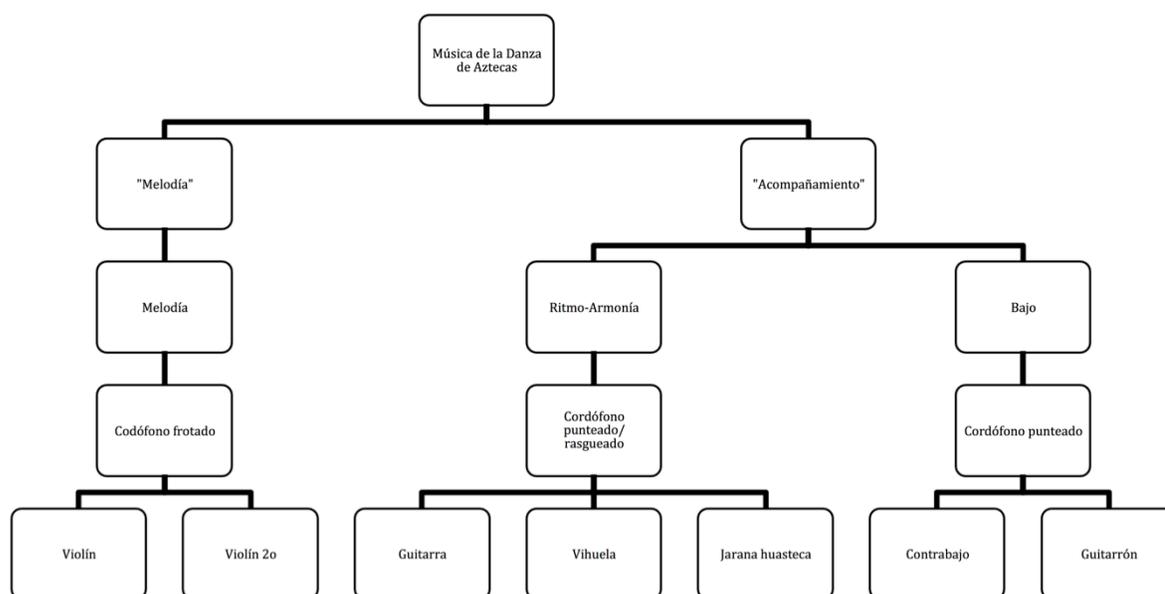
### *Pasos*

La sonoridad de los “pasos” está integrada por dos elementos, los cascabeles, y la percusión de los pies contra el piso. Sólo algunos “pasos” se acentúan por medio de dicha percusión. Este sonido contribuye a diversificar la sonoridad de la danza a partir de los diferentes tipos de piezas en que aparece, sobre todo en el Intermedio.

## **Música**

En la Danza de Aztecas, se denomina *música* a aquellas unidades sonoras reconocidas como parte del repertorio de la misma y que son interpretadas con instrumentos de cuerda

frotada, punteada o rasgueada. Los *músicos* son quienes ejecutan el violín, la guitarra, la vihuela o el guitarrón. La dotación mínima la constituye un violín y una guitarra. Quien ejecuta el violín, es al mismo tiempo el maestro de la Danza. Él es quien dirige la estructura de cada unidad sonoro-kinética. El violín interpreta las melodías. La guitarra realiza el *acompañamiento* de las melodías con secuencias de acordes y ritmos determinados para cada pieza.



Cuadro 8. Música de la Danza de Aztecas

En general, es deseable que el conjunto instrumental se incremente con otros instrumentos, a decir de Don Susano, “para darle mayor presencia a la música, para que *llene* más y se escuche más bonito”. Cuando es posible la integración de otros músicos, por lo regular es con instrumentos punteados o rasgueados como guitarra, vihuela, guitarrón, contrabajo, incluso jarana huasteca. Sólo en algunas ocasiones se integra otro violín que “lleva la segunda voz”. En el Cuadro 9 se muestran diversas posibilidades combinatorias entre los instrumentos señalados, resultando 17 dotaciones distintas. La primera es la de mayor recurrencia y la última la menos frecuente. Hasta el momento el uso de la jarana huasteca en el performance de la Danza, no se ha registrado. Sin embargo, Don Susano comenta que en otros momentos se ha utilizado y que al ser un instrumento rasgueado “sirve bien para

hacer el acompañamiento”. A excepción del número 4 y 8, todas las dotaciones han sido registradas en el trabajo etnográfico.

Debido a que la Dotación 1 tiene mayor frecuencia, describiré la música a partir de las características que adquiere cuando las melodías son interpretadas por un violinista y las secuencias rítmico-armónicas realizadas por un guitarrista.

Instrumentos	Dotación instrumental																
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
Violín	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Violín 2º													x	x	x	x	x
Guitarra	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Guitarra(s)		x					x	x	x	x	x	x		x			
Vihuela			x				x				x	x			x		
Jarana huasteca				x				x									
Guitarrón					x				x		x					x	
Contrabajo						x				x		x					x

Cuadro 9. Dotaciones instrumentales

### *Melodía*

Las melodías son interpretadas en el violín por el Maestro de la Danza. Aunque músicos, danzantes, mayordomos y otros miembros de la comunidad reconocen cada una de las melodías, sólo quien ejecuta el violín sabe interpretarlas. El conocimiento de las melodías tiene diversas implicaciones en el desarrollo del performance, implicando una gran responsabilidad. El maestro violinista debe tener claridad, no solo de las melodías, también de qué ritmo, armonía, canto, pasos y coreografías corresponden a cada pieza y cada parte de la misma. Es así que a través de la melodía el maestro de la Danza dirige la totalidad del performance.

Todas las melodías se encuentran en tonalidades mayores, siendo las más frecuentes Sol Mayor, Re Mayor y en ocasiones Do Mayor. Las *unidades sonoras* tienen una línea melódica determinada otorgando así identidad a cada pieza. Cuando el violinista comienza a tocar, guitarrista y danzantes identifican de inmediato de qué pieza se trata, ejecutando la

parte que les corresponde. Así, todas las piezas de la Danza inician con *anacrusa* del violín indicando qué pieza se interpretará. De inmediato sigue la guitarra y un par de compases después todas las Aztecas se encuentran en posición. Violín y guitarra “presentan” la pieza y en la siguiente “vuelta” se integran las danzantes con los pasos o cantos correspondientes.

Don Susano señala que las melodías se pueden realizar de dos maneras distintas: *sencilla* y *adornada*. La sencilla corresponde a una versión con notas más largas y que en cada repetición se realiza de la misma forma. La adornada, implica que a la versión sencilla se agregan elementos como: trinos, arpeggios, *glisandos*, *mordentes*, cuerdas dobles o bordaduras. En general, se espera que las melodías no sean muy adornadas en la presentación de la pieza. Pero conforme se repite la línea melódica se busca *llenar* cada vez más con los adornos mencionados.

En cada momento del performance las melodías adquieren características distintas. Como tendencia, en el Ofrecimiento las líneas melódicas están “definidas” incluso en las repeticiones que llevan más adornos. La secuencia de variaciones es más o menos la misma en todos los ejemplos registrados. Es decir, el margen de “improvisación” de las melodías es mínimo. En el Intermedio este margen aumenta, de modo que sólo en la “presentación” de las *unidades sonoras* la línea melódica es constante. Las siguientes “vueltas” de cada sección se van transformando *ad libitum* con la inclusión de los adornos arriba mencionados. Cuando el contexto performativo es “muy alegre”, el maestro violinista *llena* las melodías para incrementar el ánimo en el performance de la Danza. Hacia la Despedida, las melodías regresan a cierta estabilidad. La “presentación” de las unidades sonoras y las variaciones siguientes parecen repetirse de la misma forma cada vez que se realizan.

### *Armonía*

En la Danza de Aztecas se emplea una armonía tonal determinada por las melodías de la misma. Como se menciona arriba, sólo se usan tonalidades mayores, siendo las más frecuentes Sol Mayor, Re Mayor y Do Mayor. La guitarra proporciona la base armónica a través de secuencias de acordes. En general, las posiciones de la mano izquierda usan los primeros tres trastes para ejecutar los acordes.

Los grados armónicos más utilizados son el I-tónica, V-dominante y IV-subdominante. En algunas piezas, aparecen otros grados con función de subdominante como el ii o vi. Cuando una pieza se conforma por dos unidades sonoras, es común que la transición entre una y otra esté marcada por una modulación. En estos casos, se puede hacer un corte para cambiar la tonalidad, o utilizar pequeñas cadencias para realizar el cambio.

Realicé una revisión general de las secuencias armónicas empleadas en cada una de las unidades sonoras que conforman el repertorio de la Danza de Aztecas, con el objetivo de averiguar si algunas secuencias son recurrentes (la segmentación de las secuencias armónicas se realizó siguiendo el proceso descrito más adelante). En las 70 secciones identificadas de las 37 unidades sonoras, pude identificar un total de 21 secuencias armónicas. De las cuales, 11 secuencias sólo aparecen en una pieza, seis aparecen en dos piezas, y sólo cuatro están presentes en cuatro o más piezas distintas. En el total de secuencias armónicas puedo reconocer tres grupos: secuencias breves –de uno a tres grados–, secuencias cortas –de cuatro o cinco grados– y, secuencias largas –de cinco hasta teves grados consecutivos–.

Como el objetivo de este apartado es hacer una descripción general de la música que permita entender la relación entre sonido y movimiento, por ahora sólo me centraré en la descripción del uso de las cuatro secuencias armónicas más recurrentes: 1) I-V<sup>7</sup>-I, 2) I-V<sup>7</sup>-I-V<sup>7</sup>-I, 3) I-IV-I-V<sup>7</sup>-I y, 4) I-IV-V<sup>7</sup>-I.

- Secuencia armónica 1: I-V<sup>7</sup>-I

Esta secuencia aparece en 18 piezas del Ofrecimiento y el Intermedio, sin embargo está ausente durante la Despedida. En general, se utiliza en la sección 1 de las unidades sonoras, pocas veces en la sección 2, nunca en la sección 3 y 4. Ciertas piezas, conformadas por una unidad sonora, utilizan esta secuencia armónica en las dos secciones que la integran – Entrada, Adoración, Mopatla (Laterales), Baile de Reyes–.

- Secuencia armónica 2: I-V<sup>7</sup>-I-V<sup>7</sup>-I

Esta secuencia aparece en ocho piezas durante los tres momentos del performance. En la mayoría de los casos se usa en la sección 2 de las unidades sonoras, pocas veces en la sección 1, nunca en la sección 3 y 4.

- Secuencia armónica 3: I-IV-I-V<sup>7</sup>-I

Esta secuencia aparece en siete piezas del Intermedio, pero está ausente durante el Ofrecimiento y la Despedida. En general, se ubica en la sección 2 de las unidades sonoras y sólo en un caso en la sección 1.

- Secuencia armónica 4: I-IV-V<sup>7</sup>-I

Esta secuencia armónica aparece en cuatro piezas durante el Intermedio y la Despedida, ausente durante el Ofrecimiento. En dos piezas aparece en la sección 1 de la unidad sonora y en las otras en la sección 2.

De manera general puedo decir que el performance de la danza adquiere ciertas características armónicas en cada uno de sus momentos. En el Ofrecimiento hay una tendencia a secuencias cortas, en especial la secuencia armónica 1. Luego, siguen las secuencias largas de las “Mañanitas I y II”. Durante este momento las secuencias armónicas 3 y 4 no están presentes. En el Intermedio, predominan las secuencias cortas en especial las secuencias armónicas 1 y 3. En menor frecuencia están las secuencias largas y sólo algunas breves. En la Despedida, hay mayor presencia de secuencias armónicas largas, algunas cortas (secuencia armónica 2 y 4) y ninguna breve.

### *Ritmo*

Existen patrones rítmicos reconocidos y determinados para *acompañar* la Danza de Aztecas. Estos ritmos pueden ser interpretados por una guitarra o un conjunto de instrumentos de cuerda rasgueados y punteados. En general, los guitarristas suelen tocar con un plectro de plástico porque “suena más fuerte y es menos cansado”. Cuando sólo hay una guitarra, el ejecutante mantiene el patrón rítmico de forma constante y homogénea. Si

se integra otra guitarra o vihuela, uno mantiene el patrón rítmico estable como “base”, y el otro introduce “remates” para “adornar y llenar más” la música.

A partir de las formas de *acompañamiento* empleadas cuando sólo hay una guitarra, encuentro dos grupos de patrones rítmicos: *Bajo y acorde* y; *Rasgueo*. Cada grupo se integra por varios patrones rítmicos que los músicos reconocen y diferencian de otros. He nombrado cada patrón rítmico de acuerdo a las denominaciones empleadas por los músicos. Los patrones rítmicos aquí descritos se obtuvieron de los videos etnográficos incluidos en el “Anexo 1. Videos etnográficos”, así como de un ejercicio fuera de contexto realizado con el guitarrista Edgar Villagómez Martínez.

Los patrones rítmicos de *Bajo y acorde* se caracterizan porque el ritmo se construye alternando punteo y rasgueo. Se puntea un bajo del acorde y luego se rasguea el resto del mismo. Con el bajo se acentúa el primer tiempo de cada compás. En los casos en que se subdividen los tiempos, se acentúa el primero de los dos octavos que conforman la figura rítmica. En este grupo se reconocen tres patrones rítmicos distintos:

1. “Tres cuartos”. El compás empleado es de *tres cuartos*. El primer tiempo de cada compás se acentúa con un bajo. Segundo y tercer tiempos se marcan con un rasgueo del resto del acorde. Este patrón rítmico se interpreta en tres *tempos* diferentes:

1a. “Tres cuartos-lento” ♩=85

1b. “Tres cuartos-moderado” ♩= 138-152

1c. “Tres cuartos-rápido” ♩= 174-185

2. “Dos cuartos”. Se reconocen con este nombre los patrones rítmicos que subdividen los tiempos en dos octavos, donde el primer octavo corresponde al punteo del bajo y el segundo al resto del acorde. En general, las melodías vinculadas a estos patrones rítmicos se encuentran en un compás de *dos cuartos*. Sin embargo, en la pieza “Adoración”, la melodía alterna entre un compás de *tres cuartos* y *dos cuartos*. Los músicos refieren a este patrón

rítmico como “dos cuartos” aunque el compás empleado corresponde a un *tres cuartos*. Aquí también se distinguen diversos *tempos* en la interpretación del ritmo:

2a. “Dos cuartos-lento” ♩= 91-100

2b. “Dos cuartos-moderado” ♩= 109-117

2c. “Dos cuartos-rápido” ♩= 124-131

2d. “Dos cuartos-tres cuartos” ♩= 106

3. “Siguiendo”. Cuando alguna sección lleva *tempo rubato*, incluso un compás poco definido, los músicos dicen que la guitarra debe ir “siguiendo” al violín. Como el *tempo* es lento, el rasgueo puede convertirse en un arpeggio para *llenar* la duración del compás. Esto ocurre al inicio y final de la pieza Aztecatzitzin I. A estos momentos corresponden los siguientes patrones rítmicos:

3a. “Siguiendo” ♩= 74

3b. “Siguiendo-arpeggio” ♩= 95

Los patrones rítmicos de *Rasgueo* se caracterizan porque el ritmo se construye con una serie de rasgueos que hacen sonar el total de las cuerdas de la guitarra. Se utiliza el movimiento hacia arriba (↑) y hacia abajo (↓) de la mano derecha para realizar dichos rasgueos. Por lo regular, en los patrones rítmicos “huapangueados” se acentúa el primer tiempo de cada compás. Para la “Marcha” y “Marcando el tiempo”, suelen acentuarse todos los tiempos por igual.

4. “Huapangueado”. Este patrón rítmico es el más utilizado en la Danza de Aztecas. Los músicos también lo llaman “Seis octavos”. Sin embargo, al realizar la transcripción de los ejemplos que incluyen este patrón, encuentro dos piezas –“Entrada 2” y “Escalera”– que se encuentran en un compás de *dos cuartos*. La subdivisión de los tiempos en compás de *seis octavos* y *dos cuartos* tiene algunas variaciones, pero en el contexto de la Danza se reconoce como el mismo ritmo: “Huapangueado”. Estos patrones rítmicos se interpretan en diversos *tempos*:

4a. "Huapangueado-lento" ♩=106-107

4b. "Huapangueado-moderado" ♩=110-116

4c. "Huapangueado-rápido" ♩=120-124

4d. "Huapangueado-dos cuartos" ♩=95-100

5. "Marcha". Este patrón rítmico se utiliza para dar un carácter marcial a ciertas piezas. El rasgueo es siempre hacia abajo acentuando por igual todos los tiempos. En este patrón se identifica sólo un rango de *tempo*:

5. "Marcha" ♩=109-117

6. "Marcando el tiempo". Ciertas unidades sonoras de la Danza se encuentran en compases compuestos como *seis cuartos*, *siete cuartos* y *nueve cuartos*. En algunos casos se alternan con compases simples como *tres cuartos*. Quizá para poder mantener un mismo patrón rítmico a lo largo de estas unidades sonoras, el acompañamiento va "marcando el tiempo". Todos los rasgueos van hacia abajo. Lo que marca los acentos son los cambios armónicos o la melodía misma. Este patrón rítmico sigue el siguiente rango de *tempo*:

6. "Marcando el tiempo" ♩=138-188

#### *Transcripción del ritmo y la armonía.*

La disposición del acorde y la definición de los bajos empleados en cada ritmo no resulta pertinente para los objetivos de esta tesis. Por lo tanto, para la transcripción empleo cabezas de notas en forma de "x" sobre una línea para indicar el ritmo pero no alturas definidas. La diferenciación pertinente recae en qué parte del patrón rítmico corresponde a un bajo o a un rasgueo. En cuanto a la armonía, sobre el sistema correspondiente a la guitarra se anotaron los acordes empleados en cada momento usando el cifrado inglés. Así, el código de transcripción del ritmo y la armonía de la guitarra queda de la siguiente forma:

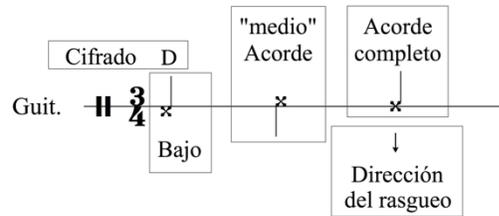


Figura 5. Código de transcripción de la guitarra

A partir del material generado en el ejercicio de identificación de los patrones rítmicos y secuencias armónicas usadas en la Danza de Aztecas, realicé el *Catálogo de ritmos y secuencias armónicas* cuyo contenido se encuentra en el Anexo 3. Este material servirá para realizar la síntesis de los *videogramas* tratados en el apartado Sonido y Movimiento.

### Segmentación de las piezas

La relación entre melodía del violín, canto, armonía, ritmo, acciones corporales para el baile y desplazamientos coreográficos determina la estructura de las piezas. Para tratar la relación que existen entre *música* y *baile* en el apartado Sonido y movimiento, propongo homologar los conceptos utilizados en la *segmentación* de ambas dimensiones<sup>13</sup>.

De acuerdo con Arom “la *segmentación* es un procedimiento que consiste en segmentar un enunciado –una cadena ordenada de elementos pertenecientes a un conjunto–, en dividirlo en unidades discretas”, el *segmento* es el resultado de esta operación (Arom, 2008, p. 209). Para Nicolas Ruwet (2011, p. 52), la *repetición* es el principal criterio en el proceso de *segmentación*. En este caso, el proceso de *segmentación* se realizó a partir de los distintos elementos que intervienen en la conformación de las piezas de la Danza de Aztecas: melodía del violín, canto, armonía, ritmo, acciones corporales para el baile y desplazamientos coreográficos.

El proceso de segmentación resultó en cinco tipos de *segmentos* que se han identificado retomando algunos conceptos propuestos por algunos como Arom (2008) y Levi-Strauss

<sup>13</sup> Los conceptos para la segmentación del *baile* se desarrollan en el apartado El movimiento

(1996). Sin embargo, el principal objetivo de nombrarlos de esta forma es poder equiparar los niveles de segmentación de la música y el baile. Por lo cual, retomo y propongo una re-escritura de los conceptos propuestos por Kaeppler (2003) para la segmentación del *baile* para aplicarlos a la *segmentación* de la *música* de la Danza de Aztecas. Después de cada concepto señalo en forma sintética cómo se observa este nivel de segmentación en la música de la Danza en tres de sus elementos constitutivos: melodía, armonía y ritmo.

**Los sonemas.** Los *sonemas* las unidades mínimas de sonido reconocidas como contrastantes por personas que pertenecen a una cierta tradición musical. Aún cuando no tienen un significado propio, los *sonemas* son las unidades básicas sobre las cuales se construye la música de una tradición dada. (Re-escritura del concepto de *kinema* propuesto por Kaeppler (2003, 96).

**Los morfosonemas.** Los *morfosonemas* son las unidades de sonido más pequeñas con significado dentro de la estructura del sistema de sonidos estructurados-estructurantes. Solamente ciertas combinaciones resultan significativas y un número de *sonemas* comúnmente ocurren de manera simultánea para formar un enunciado expresivo y se combinan siguiendo la gramática o sintaxis del sistema de sonidos estructurados-estructurantes. (Re-escritura del concepto de *morfokinema* propuesto por Kaeppler (*Ídem*).

**Los motivos sonoros.** Los motivos son secuencias de sonido culturalmente gramaticales conformadas por *sonemas* y *morfosonemas* que producen entidades cortas en sí mismas. Son segmentos de sonido que combinan *morfosonemas* en formas características que se verbalizan y se reconocen como *motivos* por las propias personas. (Re-escritura del concepto de *motivo* propuesto por Kaeppler (*Ídem*).

**Los musemas.** Los *motivos sonoros* en asociación con imágenes dotadas de significado forman un *musema*, es decir, una unidad musical culturalmente conformada por una constelación de *motivos sonoros* de duración variada que se presentan simultánea y cronológicamente. (Re-escritura del concepto de *motivo* propuesto por Kaeppler (*Ídem*).

**La unidad sonora.** Es una secuencia de sonidos estructurados-estructurantes con duración delimitada. En este caso, la secuencia de *musemas* que otorgan identidad a una pieza musical.

Estos niveles de segmentación aportan elementos para el entendimiento de la música de manera diferente en la melodía, la armonía y el ritmo. En el primer nivel, los *sonemas* se observan de la siguiente forma: los *sonemas melódicos* corresponden a los componentes de las escalas de Sol Mayor, Re Mayor y Do mayor; los *sonemas armónicos* corresponden a los grados armónicos frecuentes –I-tónica, V-dominantes, IV-subdominante, ii-subdominante y vi-subdominante–; los *sonemas rítmicos* corresponden a los seis patrones rítmicos identificados, tres de *bajo y acorde* y tres de *rasgueo*. Considero que el elemento con mayor pertinencia en este nivel es el ritmo, debido a que constituye la unidad mínima de sonido reconocida como elemento distintivo de la música de la Danza de Aztecas.

En los *morfosonemas* el elemento pertinente parece ser la armonía. Los grados –que corresponden a los *sonemas* armónicos– se integran en secuencias armónicas, las cuales se combinan los *sonemas rítmicos* conformando *morfosonemas rítmico-armónicos*.

Los *motivos sonoros* combinan todos los tipos de *sonemas* y *morfosonemas* –melódicos, armónicos y rítmicos–. Producen entidades cortas reconocibles por las personas, donde el elemento de mayor pertinencia es la melodía. Los *musemas* se integran por la repetición de un *motivo sonoro* o la combinación de varios *motivos sonoros*. Los *musemas* son el segmento mínimo que identifica una *unidad sonora*, en este nivel la melodía y la armonía son los rasgos de mayor pertinencia. Las *unidades sonoras* de la Danza se conforman por la repetición de un *musema* o la combinación de varios *musemas*.

#### *Estructura general de las piezas*

Algunas de las piezas de la Danza, se integran por dos *unidades sonoras*. En esos casos, se diferencia cada *unidad sonora* con números romanos –por ejemplo *Aztecatzitzin I, II* y *II*–. La mayoría de las *unidades sonoras* tienen una estructura binaria, es decir, se integran por dos *musemas*. Otras se integran por tres *musemas* y solo una cuenta con cuatro *musemas*

diferentes (*Aztecatzitzin I*). La revisión de las 31 piezas “musicales” cuyo registro se incluye en el Anexo 1. Videos etnográficos, ofrece los siguientes datos: 6 de las piezas están conformadas por dos unidades sonoras, 25 se conforman de una unidad sonora. En total, se identifican 37 unidades sonoras, de las cuales diez se conforman de un *musema*, 26 cuentan por dos *musemas*, tres cuentan con tres *musemas* y sólo una se conforma por cuatro secciones.

### *Características sonoras del performance*

Al nivel de *motivos sonoros*, *musemas* y *unidades sonoras* todas las piezas son distintas. Sin embargo, al nivel de *sonemas* y *morfosonemas* las piezas comparten características que las identifican como parte de un grupo: Mañanitas, Ofrecimiento, Marchas, Sonos de Danza o Despedidas. En el Cuadro 10 se detallan las características sonoras de cada momento del performance a partir de lo expuesto a lo largo de este apartado.

Momento del performance		OFRECIMIENTO	INTERMEDIO	DESPEDIDA
Características sonoras	Relatos	Sin música	Alternando con música	Sin música
	Canto	Todas las piezas	La mitad de las piezas	Todas las piezas
	Sonidos del baile	Cascabeles	Aplausos, macanas, cascabeles y “pasos”	Cascabeles
	Melodía-violín	Determinada	Variable	Determinada
	Armonía	Secuencias largas y cortas	Secuencias cortas, largas y breves	Secuencias largas y cortas
	Compás	3/4 2/4	2/4 6/8 3/4 7/4	2/4 3/4
	Patrón rítmico	Bajo y acorde	Rasgueo	Bajo y acorde

Cuadro 10. Características sonoras del performance de la Danza de Aztecas

## El movimiento

Durante 2011 Don Susano me invitó a los ensayos para la fiesta de la Señora Santa Ana. En aquella ocasión él tocó para la “Mayordomía de las Aztecas Grandes” que estuvo a cargo de la Doña Silvestra Guerrero, su esposo Enedino Solís, y sus hijas Janet y Araceli a quienes agradezco la confianza para permitirme estar presente en aquel periodo de ensayos y fiesta en su casa. El maestro violinista me sugirió que continuara participando como músico, tocando la vihuela. Yo seguía la armonía y los ritmos marcados por Edgar, y también seguía registrando los nombres de las piezas y la secuencia de ejecución a lo largo del ensayo. Al llegar el descanso para la comida, Don Susano me ayudaba a aclarar las dudas que tenía sobre los ritmos, los pasos o los nombres de las piezas. Observé que algunas no tenían un título definido y que por lo general, se nombran por el elemento corporal que las caracteriza o, cuando hay canto, por el primer verso del mismo.

Las charlas con los músicos me fascinaban, pero también quería platicar con las niñas danzantes. Quise procurarlas en los descansos, pero una vez más, me di cuenta de que no sabía cómo hacerlo. Intentaba: -Hola, ¿cómo te llamas?, ¿cuántos años tienes? ¿hace cuanto que bailas de Azteca?... Cuando la situación era favorable, me miraban con extrañamiento, respondían a una o dos preguntas sin interés en continuar la conversación y salían corriendo para seguir jugando con sus amigas. Ya no sabía qué hacer. Sabía que las niñas no me tenían confianza y comencé a entenderlo, tampoco quería incomodarlas más de lo que mi presencia lo hacía. Así que continué las pláticas con los músicos y poco a poco también con la Mayordoma Silvestra y sus hijas. Un día, quizá dos semanas antes de la fiesta dijeron: “Taly, ¿por qué no bailas? Si tu quieres podemos conseguirte el traje. Piénsalo”. Dudé un poco al principio, nunca había bailado. Al final del ensayo lo comenté con Don Poli y con Edgar: “Pues si tu quieres bailar, baila. Pero ¿y el traje? ¿y la macana?” dijo Don Poli. “Creo que me lo van a prestar” respondí.

Toda la semana no hice más que pensar en aquella propuesta. El sábado siguiente, al llegar, Doña Silvestra me preguntó:

- Entonces ¿si vas a bailar? Para que yo le diga a mi sobrina que te preste el traje.
- Aún no lo sé
- Bueno, pues si te animas, me dices para pedirselo en la tarde.

Esa mañana toqué la vihuela, pero tenía los ojos perdidos en los pies de las niñas, tratando de seguirlas en la mente. Luego mis pies comenzaban a moverse, y al fin lo decidí:

- Don Susano, creo que siempre si voy a bailar. ¿Qué opina?
- Pues está bien, si es tu gusto.
- Bueno, voy a avisarle a la mayordoma.
- Doña Silvestra, sí quiero bailar. ¿Aún será posible conseguir el traje?
- Que bueno que te animas, en la tarde le decimos a mi sobrina.
- Gracias. Entonces voy a formarme para ensayar.
- Está bien. Avísale a Janet para que te diga dónde.

Llegué con las delanteras. Araceli-la Reina, el Erika-el Rey, Janet-la Princesa 1ª y Carolina-la Princesa 2ª:

- Hola chicas, sí me animé a bailar y quería preguntarles dónde puedo formarme.
- Qué bien, que bueno que te animaste. Busca tu estatura y ahí te formas. Ahorita te conseguimos un palo. Ya te sabes los pasos ¿no?
- Más o menos.
- Bueno, si no, ahorita los practicas.

¿Ya me sé los pasos?, me preguntaba al buscar mi lugar en la fila. Creo que sí, los he visto muchas veces y además había practicado algunos en casa. ¿Y las coreografías?... tenía casi todas apuntadas.

- Janet ¿aquí está bien?
- No, creo que vas un poco mas atrás.
- ¿Vas a bailar? –Comenzaron a preguntar las danzantes que estaban cerca.
- Sí
- ¿Y ya te sabes los pasos?
- Pues voy a practicarlos ahorita
- ¿Cómo te llamas?
- ¿Y tu ropa? ¿Y tu macana? ¿Tienes macana?
- Me van prestar el traje

- ¿Quién te lo va a prestar?
- ¿Eres de aquí o de donde eres?
- De Oaxaca
- ¿Hasta allá? ¿Y qué haces aquí? ¿Vienes tú sola? ¿Cómo llegaste aquí a Santa Ana?
- ¿Don Poli es tu papá?

Y así, sin buscarlo, de un momento a otro, había un grupo de niñas a mi alrededor, preguntándome sobre todo. No lo podía creer, había tratado de hablar con ellas sin lograrlo, y de repente, ellas se acercaron a mi. Comencé a responder sus preguntas y creo que el ensayo se volvió un poco caótico. “¡Bueno ya!, vamos a seguir.” Dijo Don Poli y comenzó a tocar.

Las niñas corrieron a sus lugares. Asombrada de lo que había pasado, tomé mi lugar y traté de seguir los pasos de las delanteras. Al terminar el ensayo la Mayordoma Silvestra convocó a todas las danzantes para comunicar la hora de encuentro y de las mañanitas para el día 26 de julio, algunas madres que esperaban a las niñas pequeñas también se acercaron. “Chicas, el 26 las esperamos a todas, aquí a las 04:00 para ir a dar las mañanitas, bailan un rato y regresamos a desayunar”.

¿A las 04:00 de la mañana? ¿Y cómo llegaré aquí a esa hora? Había pensado en esa situación con anterioridad, pero aún no lo tenía resuelto. Don Susano me había dicho que podía quedarme en su casa. Iba a ponerme de acuerdo con él, cuando la mayordoma me preguntó:

- ¿Dónde te vas a quedar los días de la fiesta?
- Aún no lo sé, tal vez con Don Poli.
- Te puedes quedar aquí si quieres, tenemos un cuarto desocupado. Así ya no caminas mucho en la mañana. También para que te puedas arreglar con calma, porque me van a traer la ropa hasta el 26.
- Esta bien.

Regresé a Santa Ana el 25 de julio por la tarde. En la madrugada del 26, Janet tocó a la puerta para avisarme que sí habían llevado el traje. Alrededor de las 04:00 am comenzaron a llegar las danzantes. También llegaron los músicos y comenzaron a afinar. No sabía bien cómo usar la indumentaria y quienes me podían auxiliar, Janet y Araceli, estaban ocupadas

con los preparativos. Como pude me vestí y salí para integrarme al grupo. Don Poli comenzó a tocar para llamar a las danzantes. Me formé en el lugar que se me había indicado. Niñas que no me habían visto en el último ensayo, sobre todo las pequeñas, quedaron asombradas al verme vestida de Azteca. Muchas se acercaron para continuar el interrogatorio: ¿Tú también vas a bailar? ¿Tú vienes con Don Poli, verdad? ¿Cuántos años tienes? ¿Y tu mamá? ¿Hiciste tu traje o te lo prestaron? Tu corona está muy chiquita ¿no?... Y de pronto una de ellas soltó la carcajada:

-¿Por qué te pusiste así la capa?

-¿Cómo?

-Así, amarrada al cuello, como de *superman*

Todas las danzantes que estaban cerca comenzaron a reír.

-Entonces ¿cómo se pone?

-Tienes que amarrarla por debajo de los brazos. Si no, cuando des vueltas se va a atorar. A ver, quítatela.

Un poco avergonzada me quité la capa. Las niñas me ayudaron a sujetarla debajo de los brazos, haciendo un nudo por la espalda. Esa fue mi primera prueba como danzante. Claro, no sólo se trata de saber los pasos, con el tiempo, las danzantes adquieren los conocimientos respecto a la indumentaria: ¿Cómo se hace? ¿Cómo se porta? También existe todo un código de comportamiento para las danzantes que fui descubriendo poco a poco.

La lluvia de preguntas se detuvo cuando Don Susano comenzó a tocar una vez más “La entrada”. El grupo estaba en la puerta de la casa de los mayordomos. Las niñas más grandes comenzaron a marcar, en su lugar, el paso de “Ocho tiempos”. El resto de las filas siguieron el ejemplo, yo también. Llegaron las delanteras, tomaron sus lugares. No supe cómo un instante después, todas habían cambiado de paso. Don Poli decía “¡Más atrás la cabeza!”. Con este movimiento iniciamos el recorrido hacia la iglesia. De pronto, el paso cambió de nuevo. Ahora, los pies se alternaban con mayor agilidad, haciendo que el grupo avanzara más rápido. Recorrimos dos o tres cuerdas bailando. Al llegar al pórtico del templo la

música se detuvo. Se reajustaron posiciones. “La entrada” se escuchó de nuevo. Con el paso de la “cabeza atrás” cruzamos el atrio. Ingresamos al templo y la música se detuvo cuando las delanteras llegaron al pie del altar.

Debo reconocer que aquel año fallé en varias piezas. Creía que con haber visto y anotado los movimientos podría repetirlos, pero no fue así. Trataba de seguir a las delanteras, sin embargo aún confundía las piezas y por lo tanto las coreografías. Pasaba por alto las medias vueltas. Incluso, ahora que reviso los registros correspondientes, me doy cuenta que la forma de mis movimientos, se alejaba bastante del *estilo* de la danza. Al percatarme de esto tiempo después, surgió una gran interrogante ¿Por qué nadie me dijo que no hacía los pasos “como son”? ¿Por qué no me corrigieron los movimientos?

-Don Susano, ¿Está bien como estoy bailando? ¿Son así los pasos?

-Sí, más o menos. Pero te falta todavía

-¿Qué me hace falta?

-Más movimiento, que se note bien la “cabeza atrás”, “un lado a otro”...

En ocasiones posteriores traté de entender “¿Qué me hacía falta?” ¿A qué se refería Don Poli? ¿Por qué al ver los videos, parecía que hacía movimientos “de más”. Me dispuse a observar con detalle cómo se movían las danzantes y poniendo atención a los mementos de enseñanza de los movimientos. Durante los ensayos Don Poli se coloca al centro de las dos filas y comienza a explicar los pasos, *paso a paso*:

-¡Uno! Pie derecho al frente. ¡Dos! Damos la media vuelta. ¡Tres! Jalamos la macana, inclinamos el cuerpo hacia delante, “uno, dos, tres”. Como si estuvieran tejiendo. ¿Si han visto cómo tejen las señoras?

-No Don Poli, ¿cómo?

-Pues así. –Repíte el movimiento-. Y luego del otro lado el paso.

El maestro de la danza interpreta una pieza. Cuando quiere enfatizar cómo se realiza un determinado paso, detiene la música y lo explica de esa forma, contando los tiempos y pequeños movimientos que integran el paso. Luego, las danzantes ejecutan la secuencia para recibir las observaciones pertinentes. Este método de enseñanza resulta eficaz para el grupo debido a la retroalimentación que implica. Mas no todos los pasos son enseñados-

aprendidos del mismo modo. Otros no se enseñan con el ejemplo, sólo con correcciones específicas que el maestro realiza a todas las danzantes o a una en particular. Y con la observación encontré que un gran número de movimientos son aprendidos sin la intervención directa del maestro, sobre todo pequeñas moléculas que sirven como conectores entre dos pasos. Éstos se aprenden sólo mediante la observación y la práctica. Por decirlo de otro modo, no todos los pasos son tratados de la misma forma.

Con intención de entender las diferencias entre unos pasos y otros, a finales de 2015 realicé un pequeño ejercicio durante la videograbación del *Catálogo de acciones corporales para el baile*, del que hablaré más adelante. La pregunta a las danzantes que participaron en la actividad y al maestro Susano Leyva fue: ¿Cuáles son los pasos de la Danza? A partir de las repuestas corroboré en efecto, no sólo hay diferentes tipos de pasos por la forma en que se aprenden, los pasos también se pueden clasificar entre los que tiene nombre y los que no, los que se consideran más importantes o representativos y el resto. Aunque el grupo era reducido, me permito hacer una lista de los pasos que ellos consideraron de mayor relevancia dentro de la danza:

1. “Ocho tiempos”
2. “Marcha ”
3. “Laterales”
4. “Cabeza atrás”
5. “Aztecatzitzin II”
6. “Brincos”
7. “Las plumas”
8. “Reverencia Aztecatzitzin”

La lista anterior tal vez sería distinta si el ejercicio se realizara con un grupo más numeroso de danzantes o distinto. Sin embargo, considero que la recurrencia de ciertos pasos a lo largo del performance de la Danza, así como la asignación de un nombre para algunos de ellos haría que pasos como: “Ocho tiempos”, “Cabeza atrás”, “Marcha”, “Laterales” o “Brincos” aparecieran en todas las listas posibles.

Los pasos incluidos en la anterior lista y algunos otros son los que se aprenden con la guía del maestro de la Danza. El resto de los movimientos, un aproximado de 15 pasos más, se asimilan a través de estrategias de oralidad, como es la práctica constante en los ensayos y la fiesta patronal. ¿Acaso por esto se procura que las niñas pequeñas se integren a la Danza? ¿Para interiorizar el código de movimiento de forma paulatina? Y es que las pequeñas imitan los movimientos corporales de las mayores, de quienes van frente a ellas. Se apoyan unas a otras, siguiendo el ejemplo de las delanteras. Cuando tienen mayor edad, entonces conocen mejor las piezas de la Danza, las coreografías, y sirven a su vez de guía para las pequeñas.

Por lo tanto, las estrategias de transmisión/reafirmación del código de movimientos se basan sobre todo en el reconocimiento a las danzantes que “bailan bien”, que “bailan bonito”, mientras que cuando los movimientos se alejan del código, el rango de permisibilidad es bastante amplio. Es decir, las acciones de *censura* están casi ausentes. A mi parecer, esto corresponde a que se respeta el proceso de aprendizaje de las danzantes, entendiendo que cada niña aprende de manera distinta, a tiempos distintos de acuerdo a su propia historia de vida. Así es que las niñas disfrutan de asistir a los ensayos porque no son “regañadas” por si “bailan mal”. Al contrario, poco a poco conocen mejor el código de movimiento.

Ahora pienso que tal vez por eso no se me corregían los pasos al principio. A decir verdad, esta estrategia me motivó a aprender el código de movimiento, como creo que pasa con la mayoría de las Aztecas. Antes de continuar, debo decir que al inicio quería ser “danzante” para comprender el código de movimientos, porque sabía que sería importante para la realización de esta tesis. No obstante, el proceso que he relatado me dejó claro, por un lado, que en Santa Ana Tlacotenco el concepto de “danzante” es en realidad poco usado. Las personas aún me preguntan ¿vas a bailar?, ¿saliste de Azteca? ¿vas a venir a bailar de Azteca el próximo año? La participación de las niñas y adolescentes en la Danza de Aztecas no está vinculada sólo a los movimientos corporales sino a todo un código de comportamiento. No son bailarinas o danzantes, son Aztecas y como tales adquieren un compromiso con su comunidad y con la Señora Santa Ana de bailar para demostrar su

devoción, su entusiasmo por compartir con otras niñas, con los mayordomos, ser parte de la fiesta, ser parte de la cuadrilla. Y eso sentí cuando salí con la capa mal puesta aquel día. La complicidad de un grupo que, con sus consejos y su interrogatorio me daba la bienvenida a mi *ser Azteca*.

### **¿Danza o baile?**

Una de mis preocupaciones al comienzo de la investigación era la dificultad por saber si la Danza de Aztecas era, en efecto una *danza* o un *baile*. Por un lado aparecía la discusión respecto a si el término *danza* se refiere a una expresión “sagrada” y *baile* a una expresión “profana”. Por otro, no lograba entender por qué en diferentes contextos de la comunidad, los discursos entorno a la Danza de Aztecas incluían ambos términos. Mi confusión se convirtió en una insistencia por formular las mismas preguntas a diversos actores sociales: ¿Qué es el *baile*? ¿Qué es la *danza*? ¿Las Aztecas es una *danza* o un *baile*? Don Susano, quizá cansado, me decía una y otra vez:

Mira, la *danza* es todo. ¿Cómo te voy a explicar?. El *baile* se refiere a los movimientos, a cómo se mueven las niñas. Los brincos, laterales, todo eso. Por eso, cuando son pequeñas se ve bien bonito, porque se mueven con ganas, con energía. Se aprecia bien lo que es el baile. Y la danza, pues ya es todo, con el vestuario, la música, la presentación como tal.<sup>14</sup>

El diálogo entre estos datos etnográficos y la lectura de trabajos vinculados a la Antropología de la danza me permitió re-conocer que así como en las expresiones sonoras las categorías usadas en una cultura no siempre funcionan para entender otra, “El concepto cultural que nosotros denominamos como “danza” está muy lejos de ser un concepto universal. Los sistemas de movimiento estructurado sólo pueden comunicar algo a quienes cuenten con la “competencia comunicativa” de esta forma social específica de una sociedad o grupo” (Kaepler 2003, 95). Siguiendo la línea de Adrienne Kaepler que busca entender los *sistemas de movimiento estructurado* desde las categorías *emic*, considero importante respetar la distinción entre *danza* y *baile* usada en Tlacotenco.

---

<sup>14</sup>Síntesis de diferentes momentos en que Don Susano respondió a estas preguntas.

Por otro lado, Maira Ramírez señala que al menos para el caso de las danzas teatrales, en especial las danzas de conquista<sup>15</sup>, pueden distinguirse “tres clases de acciones corporales: la acción para la declamación de los diálogos; la acción para la actuación (...); y la acción propiamente bailada” (Ramírez 2003, 24). En el caso de la Danza de Aztecas, en efecto, es posible observar dichos tipos de acciones corporales. Para la *declamación* durante los “relatos” interpretados en el Ofrecimiento o la Despedida. Para la *actuación* durante la “Coronación”. La tercer clase, *la acción propiamente bailada* correspondería a lo que Don Poli también define como *baile*, aquellas acciones utilizadas en la ejecución de las piezas de la Danza. Por lo tanto, para este trabajo utilizo la distinción ya señalada en el apartado I. Ofrecimiento:

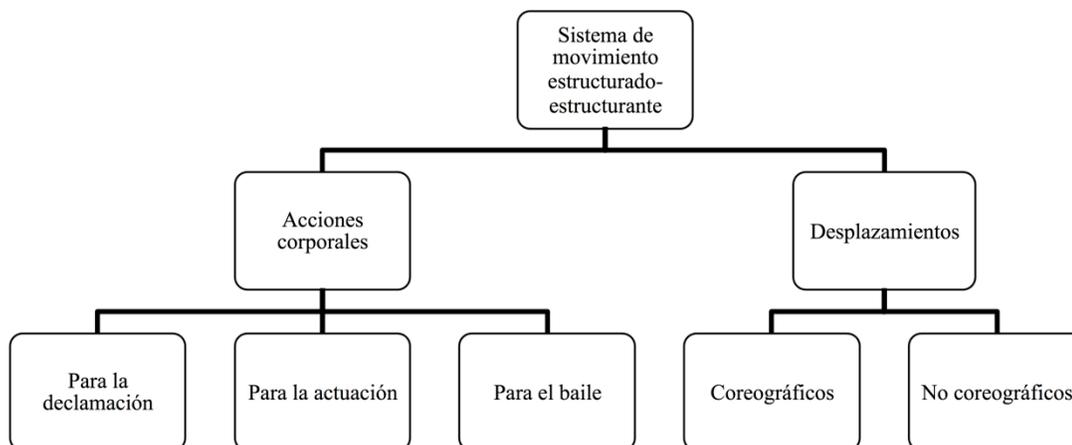
- Danza. El conjunto de elementos que conforman el performance: “música”, “canto”, “baile”, “indumentaria”.
- Baile. El conjunto de movimientos estructurados en secuencias reconocidas como “pasos” y “coreografías”.

Otro elemento relevante es *desplazamiento* usado para la Danza de Aztecas. Hasta el momento puedo distinguir dos tipos: coreográficos y no coreográficos. El primero es más reconocible como elemento de la Danza ya que se vincula directamente a las acciones corporales para el “baile”. El segundo, sin embargo, también ocupa un lugar importante dentro del performance en especial cuando está vinculado a la “actuación”, además este tipo de desplazamiento permite el traslado de la cuadrilla de un lugar a otro.

A partir de lo anterior, propongo entender la dimensión kinética de la Danza de Aztecas como un *sistema de movimiento estructurado* donde incluyo, por un lado, las *acciones corporales* y por otro los *desplazamientos*. En seguida un cuadro que muestra la relación entre los distintos elementos.

---

<sup>15</sup> Las características de las acciones corporales empleadas en la Danza de Aztecas es otro elemento que las vincula con el complejo de las Danzas de Conquista.



Cuadro 11. Sistema de movimiento estructurado de la Danza de Aztecas

Dentro de las *acciones corporales*, las destinadas al *baile* son las que tienen mayor vínculo con la dimensión sonora. Por lo tanto y, recordando que el objetivo de esta parte de la tesis es mostrar los elementos de la dimensión kinética que la vinculan con la dimensión sonora, me centraré sobre todo en describir dicha clase de elementos a partir de lo que he denominado “Catálogo de acciones corporales para el baile”.

### **Catálogo de acciones corporales para el baile**

#### *Proceso de realización*

Revisando mis notas de campo de los ensayos de 2011 encuentro los primeros intentos por hacer, en ese entonces, un “Catálogo de pasos” de la Danza de Aztecas. Me daba cuenta que los movimientos utilizados no eran demasiados, por el contrario, parecían repetirse en dos o más temas. En los apuntes trato caracterizar y registrar el nombre de los pasos para poder identificarlos en el conjunto de las piezas de la Danza. Recuerdo que observaba con atención y anotaba. Cuando había posibilidad, registraba en video algunos pasos. Pedía a Don Polí que me explicara cómo se baila. No obstante, fue hasta que participé como danzante cuando comencé a entender el *baile* de las Aztecas.

Los apuntes que describían con palabras los pasos, se fueron transformando en una serie de dibujos que mostraban los movimientos que, de manera secuencial, integran cada uno de

ellos. Como complemento a lo anterior, se integrarían una serie de videos que reforzaran la descripción de los pasos. Después, en las clases de Transcripción Musical encontré un espacio para discutir y explorar formas de notación que me permitieran dar cuenta de los movimientos utilizados en la Danza y la manera en que éstos se relacionan con la música. En el último trabajo de aquella materia, la serie de dibujos fue sustituida por fotografías de un maniquí de madera colocado en las posiciones que conformaban el paso. Sin embargo, dichas fotografías eran aun insuficientes para describir con claridad el baile. Al final, el resultado tiene un poco de cada momento del proceso: videos y fotogramas que muestran las características de cada paso. Del mismo modo como se transformó el sistema de notación que utilicé, también se modificó el concepto mismo del catálogo. La categoría “pasos” se utiliza en Santa Ana para referirse a ciertos tipos de acciones corporales para el baile, pero no a todos. Así que opte por llamarlo *Catálogo de acciones corporales para el baile* donde se incluyen tanto los “pasos” como otras acciones que intervienen en la ejecución del baile de la Danza de Aztecas.

Siguiendo en gran medida la metodología propuesta por Kaeppler (Kaeppler 2003) para el estudio de los sistemas de movimiento, el *Catálogo de acciones corporales para el baile* se realizó en tres etapas descritas a continuación.

Etapa 1 – Identificación. A partir del material incluido en el Anexo 1. Videos Etnográficos, enlisté las acciones corporales utilizadas a lo largo del performance de la Danza. Cuando fue posible retomé los nombres usados en la comunidad para referir a pasos determinados. En el resto del material la nomenclatura evocaba un rasgo característico de las acciones o el nombre de la pieza en que aparece. Una vez identificadas las acciones corporales traté de organizarlas a partir de los elementos conceptuales de estructura planteados por Kaeppler: *kinemas, mofokinemas, motivos y coremas* (Kaeppler 2003, 96), sin embargo la tarea fue difícil y no logré concluirla en este punto. Si bien participar como Azteca me permitió conocer a grandes rasgos el sistema de movimiento, no fue suficiente para realizar una categorización a mayor profundidad, necesitaba hacer dialogar mis categorías con las de la comunidad.

Etapa 2 – Videograbación. Aún con la lista de acciones corporales un poco desorganizada, me dispuse a invitar a danzantes y músicos a la videograbación de las mismas, material que después formaría parte del catálogo. Este trabajo se realizó en cuatro sesiones, dos en diciembre de 2015 y dos más en enero de 2106. Las Aztecas que entusiastamente participaron ejecutando los pasos para la videograbación fueron: Ana Yoyuqui Martínez Oropeza, Cintia Erandi Villagómez García, Karen Villagómez García y Mónica Hernández Meza. En todo momento, el Maestro Susano Leyva Nápoles fue retroalimentando el curso de la actividad con observaciones, comentarios y ejemplificación de las acciones corporales. En la última sesión de enero también estuvo presente Edgar Villagómez Martínez, guitarrista de la Danza, colaborando en la videograbación de las piezas de la Danza, así como los diferentes ritmos utilizados en el performance. Por otro lado, la videograbación no habría sido posible sin el apoyo técnico audio-visual de Zereh Gutiérrez Ríos en el profesional manejo del equipo. Así como la asesoría teórica y apoyo logístico del director de esta tesis Gonzalo Camacho Díaz.

Etapa 3 – Catalogación. A partir de los datos y materiales generados en la etapa de videograbación me dispuse a clasificar las acciones corporales encontradas de acuerdo a sus características y usos. Cuadro 12.

Del conjunto de acciones corporales, las dedicadas al baile son las únicas que se interpretan de forma simultánea a la música, el resto se ejecutan más bien en compañía de las palabras recitadas por las propias Aztecas. Por ello, y teniendo en cuenta que el objetivo de este apartado es aportar elementos que permitan entender cómo se relaciona la dimensión kinética con la dimensión sonora de la danza, me avoqué sólo a la descripción de las acciones corporales para el baile.

Acciones corporales	Para la declamación	Para la actuación	Para el baile
-Posiciones	No	No	Si
-Ademanes	Si	Si	No
-Reverencias	Si	No	Si
-Giros	No	No	Si
-“Pasos”	No	No	Si
-Caminar	Si	Si	No
-De la Coronación	Si	Si	Si
-Aplausos	No	No	Si

Cuadro 12. Acciones corporales de la Danza de Aztecas

Para tal efecto retomo la propuesta de Kaeppler enfocada a entender la estructura y gramática de los sistemas de movimiento. La antropóloga señala que:

Dentro de la danza, la estructura consiste en un sistema específico de conocimientos de cómo las unidades mínimas de movimiento o *kinemas* se combinan para formar unidades mínimas de movimiento con significado o *morfokinemas*, las cuales a su vez se combinan para formar *motivos*, que al combinarse forman unidades coreográficas o *coremas*, las cuales se combinan en danzas —conforme a conceptos de un grupo particular de personas dentro de un periodo de tiempo específico. (Kaeppler 2003, 96)

Aunque desde la primera etapa había intentado realizar la segmentación del *continuum* de movimiento a partir de estos parámetros, no pude hacerlo ya que estaba procediendo en gran parte desde mis propios conceptos. Fue hasta que danzantes y músicos comenzaron a enunciar su manera de entender la estructura del sistema de movimiento que pude organizar el material kinético de la Danza. Esto sucedió durante las sesiones de grabación. Quería registrar los movimientos a partir de cómo yo había considerado que eran los kinemas, morfokinemas, motivos y coremas. Pero al pedirles que realizaran tal o cual movimiento, la primera reacción fue la dificultad por ejecutar sólo un movimiento y el conjunto de movimientos que intervienen en una pieza.

Sin duda lo más difícil fue extraer los kinemas. Por ser unidades tan pequeñas, no son “realizables” de manera independiente, más bien se ejecutan en conjunto, como parte de un motivo. Porque aún los morfokinemas muchas veces parecían “incompletos” para las participantes. Por esta situación, el material videograbado que presento como anexo a esta tesis es una recopilación de motivos, así como de algunos coremas que ejemplifican la manera en que pueden combinarse los motivos. Lo correspondiente a los kinemas y morfokinemas es resultado de un trabajo de segmentación posterior a partir de los videos. La edición consistió en seleccionar los fotogramas-kinema que integran cada morfokinemas que conforman los motivos. La segmentación tuvo como criterio el ritmo sonoro-visual de los morfokinemas. Es así que el Catálogo de Acciones Corporales para el baile consta de tres partes: un texto explicativo de sus componentes y guía de lectura; una serie de imágenes que presenta los morfokinemas y; una serie de videos que presenta los motivos y coremas. La enumeración de las acciones corporales estuvo determinada por el orden de aparición de éstas en la secuencia performativa indicada por la Lista de piezas de la Danza de Aztecas.

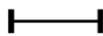
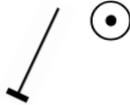
#### *Catálogo de Acciones Corporales para el baile*

Para la ejecución de las acciones corporales para el baile, además del cuerpo mismo interviene otros dos elementos que forman parte de la indumentaria: la macana y el escudo. La macana es usada por todas las Aztecas, mientras que el escudo sólo por las delanteras en piezas especiales. La macana, además de ser un elemento que distingue a la Danza de Aztecas de otras danzas de la comunidad, determina la forma de cada una de las acciones corporales.

- Posiciones de macana

Existen al menos 5 maneras de “agarrar” la macana. La posición de macana 5 incluye también la presencia de un escudo. Estas posiciones de macana corresponden a la parte superior del cuerpo que al combinarse con las posiciones de la parte inferior del mismo forman así las posiciones de inicio y las reverencias. A continuación un cuadro donde se

muestran las posiciones de macana. La línea larga indica la posición de la macana y la corta el extremo donde se está sosteniendo.

Posición de macana 1	Posición de macana 2	Posición de macana 3	Posición de macana 4	Posición de macana (con escudo) 5
				

Cuadro 13. Posiciones de macana

- Posiciones de inicio

Las posiciones de inicio (P.I.) son aquellas que se asumen al comienzo de una pieza de baile y a partir de la cual se ejecutan los pasos correspondientes. En una misma pieza puede aparecer más de una posición de inicio. Hasta el momento he identificado cinco posiciones de inicio. En todas, las Aztecas están de pie, con los pies juntos y viendo hacia el frente. En tres de ellas, lo que marca la diferencia es la posición de macana con la que se combinan dichas posiciones. En la P.I.d la diferencia radica en la ausencia de macana, colocando las manos en la cintura. Cuadro 14.

Para poder referir con facilidad a la posición de inicio que requieren las acciones corporales tratadas adelante se retomará la letra asignada a ellas. Por ejemplo:

*Motivo 1a.1 Ocho tiempos.* Indica que para realizar esta acción se debe sujetar la macana con ambas manos, de forma horizontal, frente al cuerpo, a la altura de la cintura.

Posición de inicio a <b>P.I.a</b>	Posición de inicio b <b>P.I.b</b>	Posición de inicio c <b>P.I.c</b>	Posición de inicio d <b>P.I.d</b>
			

Cuadro 14. Posiciones de inicio

- Reverencias

Las reverencias son posiciones o acciones breves que se reconocen como tales dentro del performance. Se han identificado con números para no confundirlas con las posiciones de inicio.

Reverencia 1 <b>R.1</b>	Reverencia 2 <b>R.2</b>	Reverencia 3 <b>R.3</b>	Reverencia 4 <b>R.4</b>	
				

Cuadro 15. Reverencias

- Giros y vueltas

Los giros son acciones corporales que no son considerados como “pasos” desde la perspectiva *emic*. Consisten en una rotación del cuerpo sobre el mismo eje. No se utilizan de forma aislada y carecen de un sentido más allá del giro mismo. Cuando aparecen en el performance de la Danza como conectores de morfokinemas o motivos. Existen tres formas diferentes de giro

Giro (G.)

Medio giro ( $\frac{1}{2}$  G.)

Un cuarto de giro ( $\frac{1}{4}$  G.)

Las vueltas son acciones corporales que tampoco se consideran como “pasos”, más bien son una manera de ejecutar un “paso” en forma grupal. Dos, tres o cuatro danzantes se desplazan formando entre todas un círculo pequeño. Hay vueltas en sentido de las manecillas del reloj y al contrario. En general se realizan en pares, una para cada sentido.

- “Pasos”: Kinemas, morfokinemas, motivos y coremas

Las unidades llamadas “pasos” son secuencias de movimiento con un sentido definido para danzantes y músicos. Homologando esta categoría con los conceptos propuestos por Kaeppler, los “pasos” corresponderían al nivel de los *motivos*. Estos están integrados por *morfokinemas* que a su vez son un conjunto de *kinemas*. Hacia el otro sentido, los *motivos* conformarán los *coremas* que caracterizan cada pieza de la Danza. En un contexto *emic* los *kinemas* y *morfokinemas* se observan de forma autónoma sólo durante los ensayos, en el proceso de enseñanza-aprendizaje. En el performance de la fiesta las acciones corporales se advierten como *motivos* y *coremas*.

**Los kinemas.** “Los *kinemas* son unidades mínimas de movimiento reconocidas como contrastantes por personas que pertenecen a una cierta tradición dancística... Aun cuando no tienen un significado propio, los *kinemas* son las unidades básicas sobre las cuales se

construyen los bailes de una tradición dada” (Kaeppler 2003, 96). Para el caso de la Danza de Aztecas encuentro que existen dos tipos de kinemas.

Kinemas Tipo 1. Son aquellos donde el movimiento destaca un lado del cuerpo, sobre todo el derecho. Estos se nombraran con letras minúsculas.

Kinemas Tipo 2. Son aquellos donde el movimiento destaca ambos lados del cuerpo de manera simétrica. Para nombrarlos utilizo también letras minúsculas. El lado derecho se señala sólo con la letra, por ejemplo “a”, y el lado izquierdo simétrico que le corresponde de la siguiente forma “ a' ”.

**Los morfokinemas.** “Los *morfokinemas* son las unidades de movimiento más pequeñas con significado dentro de la estructura del sistema de movimiento... Solamente ciertas combinaciones resultan significativas y un número de *kinemas* comúnmente ocurre de manera simultánea para formar un movimiento expresivo y se combina siguiendo la gramática o sintaxis de un movimiento. Los *morfokinemas*, que tienen significado dentro del movimiento... se organizan en una cantidad relativamente pequeña de *motivos*” (Kaeppler 2003, 96). Los tipos de kinemas mencionados arriba, al agruparse generan también dos tipos de morfokinemas.

Los Morfokinemas Tipo 1 resultan de la combinación de Kinemas Tipo 1, es decir los movimientos se realizan enfatizando un lado del cuerpo, por lo general el derecho.

Los Morfokinemas Tipo 2 resultan de la combinación de kinemas tipo 2 de manera alternada y simétrica.

Los morfokinemas se ha nombrado con dos criterios. El primero, retomando los nombres *emic* de los motivos a que pertenecen. El segundo, cuando los motivos no tienen nombre se ha señalado la pieza en donde aparecen. En la imagen siguiente se observa un Morfokinema Tipo 2. Está conformado por dos pares de kinemas Tipo 2.

			
Kinema a	Kinema b	Kinema a'	Kinema b'
Morfokinema 1a. Ocho tiempos			

Cuadro 16. Kinemas y morfokinema

**Los motivos.** “Los *motivos* son secuencias de movimiento culturalmente gramaticales conformadas por *kinemas* y *morfokinemas* que producen entidades cortas en sí mismas. Son piezas de movimiento que combinan ciertos *morfokinemas* en formas características que se verbalizan y se reconocen como *motivos* por las propias personas...” (Kaeppler 2003, 96) A partir del tipo de kinemas y morfokinemas que se articulan para integrar los motivos y la forma en que lo hacen puede encontrar 3 tipos de motivos.

Los Motivos Tipo 1 se conforman por la repetición de un Morfokinema Tipo 1.

Los Motivos Tipo 2 se conforman por la repetición de un Morfokinema Tipo 2.

Los Motivos Tipo 3 se conforman por la repetición de un Morfokinema Tipo 1 o Tipo 2 girando.

Como mencioné antes, la nomenclatura de los motivos está respetando los nombres que danzantes y músicos les asignan. Cuando no hay un nombre determinado se ha retomado el título de la pieza en que aparecen. Si en una misma pieza hay dos o más motivos sin nombre se ha colocado una numeración después del nombre de la pieza para diferenciarlos. Por ejemplo:

23e. Sin nombre-Batalla 1	23e.1 Sin nombre-Batalla 1
24e. Sin nombre-Batalla 2	24e.1 Sin nombre-Batalla 2

Cuadro 17. Ejemplo de nomenclatura de motivos

**Los coremas.** “Los *motivos* coreografiados en asociación con imágenes dotadas de significado forman un *corema*, es decir, una unidad coreográfica culturalmente gramatical conformada por una constelación de *motivos* de duración variada que se presentan simultánea y cronológicamente...” (Kaeppler 2003, 96). En este punto, las posibilidades combinatorias de kinemas, morfokinemas y motivos se amplían para generar los coremas que caracterizan cada una de las piezas de la danza. En esa diversidad he podido identificar cinco clases de coremas que se integran por Motivos Tipo 1 o Tipo 2, distinguiéndose por la forma en que éstos se combinan. Los dos primeros son individuales, los otros que se ejecutan por dos, tres o cuatro danzantes son “grupales”.

Coremas Clase 1. Se integran por dos o más Motivos (Tipo 1 o Tipo 2)

Coremas Clase 2. Se integran por dos o más Motivos (Tipo 1 o Tipo 2) intercalando un giro,  $\frac{1}{2}$  giro o  $\frac{1}{4}$  de giro.

Coremas Clase 3. Se integran por dos o más Motivos (Tipo 1 o Tipo 2) que se ejecutan haciendo una vuelta con la(s) compañera(s).

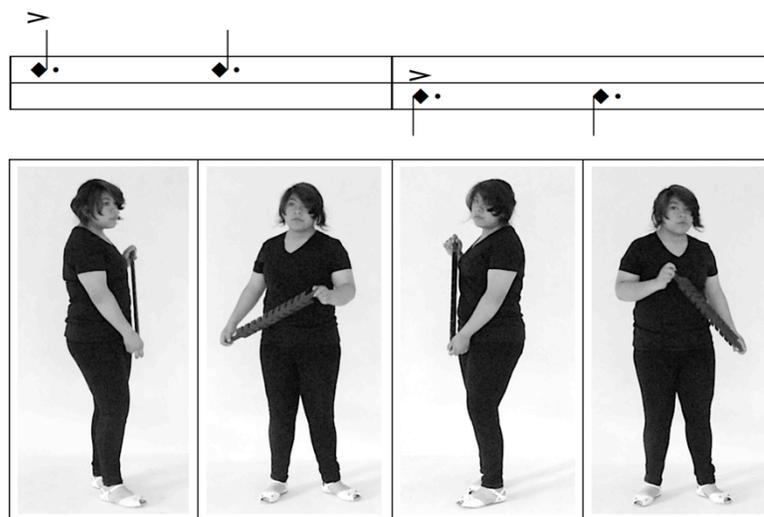
Coremas Clase 4. Se integran por dos o más Motivos (Tipo 1 o Tipo 2) que se ejecutan haciendo un cruce con la(s) compañera(s).

Coremas Clase 5. Se integran por dos o más Motivos (Tipo 1 o Tipo 2) que se ejecutan cambiando de lugar con la(s) compañera(s).

En el Tabla 1 se enlistan los morfokinemas, motivos y coremas identificados hasta el momento. El detalle de los Morfokinemas, Motivos y Coremas identificados hasta el momento se encuentra en el Anexo 2. *Catálogo de acciones corporales para el baile*, que se divide en tres partes: 2.1 Morfokinemas, 2.2 Motivos y 2.3 Coremas.

**Anexo 2.1 Morfokinemas.** Contiene las secuencias de fotogramas que muestran los kinemas que constituyen cada morfokinema. En la parte superior está el nombre del morfokinema siguiendo la nomenclatura del Cuadro 22. Sigue la transcripción del ritmo sonoro-visual del mismo. Para dar mayor detalle de la dimensión sonora de los movimientos, se colocó un *acento* para señalar que ese kinema genera un sonido percutido. En la línea inferior de la tabla están los fotogramas-kinemas.

### 1a. Ocho tiempos



Cuadro 18. Ejemplo de morfokinema

**Anexo 2.2 Motivos.** Contiene la videograbación de los motivos identificados hasta el momento. Cada archivo lleva el nombre del motivo correspondiente de acuerdo a la nomenclatura del Cuadro 22.

**Anexo 2.3 Coremas.** Contiene la videograbación de algunos coremas con el objetivo de ejemplificar cómo se combinan los elementos que lo constituyen. Cada archivo lleva el nombre del motivo correspondiente de acuerdo a la nomenclatura del Cuadro 22.

- Desplazamientos.

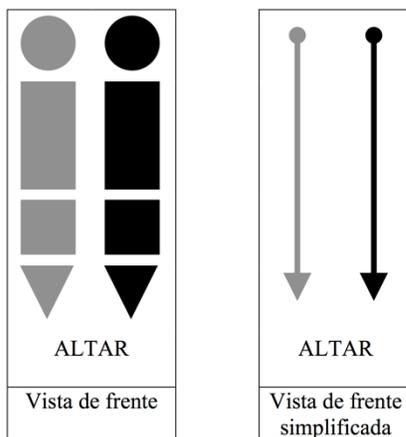
La disposición espacial de la cuadrilla es en principio en dos filas. Hacia el frente se colocan las “Delanteras” (Reina, Rey, Princesa 1ª y Princesa 2ª), continúan los “soldados” y terminan los “angelitos”<sup>16</sup>. Asigné a los personajes símbolos distintos para poder identificarlos. En el caso de la Reina y el Rey, la “punta” del triángulo indica “hacia donde están viendo”. A partir de esto realicé un esquema que muestra la disposición espacial de las participantes y una vista simplificada de la misma.

<sup>16</sup> La descripción detallada de los personajes se encuentra en el apartado anterior La Danza de Aztecas.

Reina	Rey	Princesa 1ª	Princesa 2ª	Soldados-Reina	Soldados-Rey	Angelito	Angelito
▼	▼	■	■	▭	▭	●	●

Cuadro 19. Simbología de los personajes

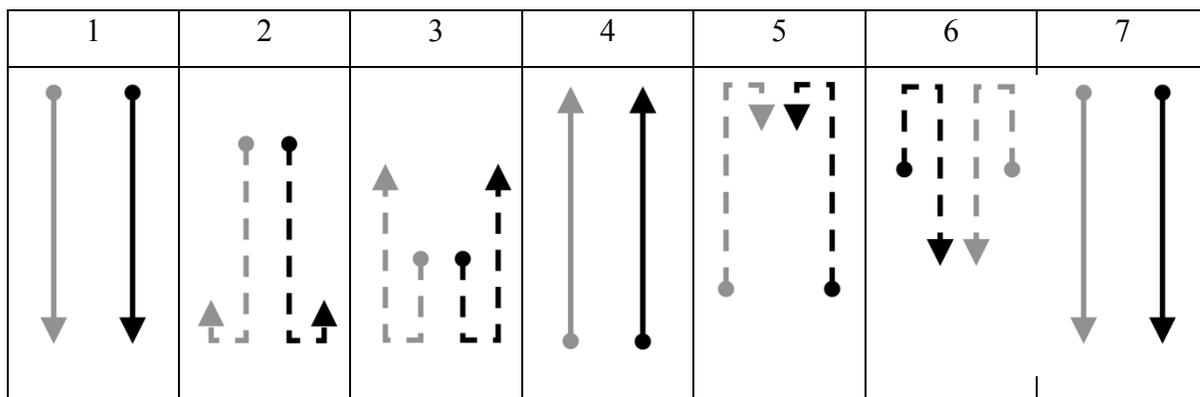
### Disposición espacial



Cuadro 20. Disposición espacial para los desplazamientos coreográficos

A partir de esta distribución se realizan la mayor parte de los desplazamientos coreográficos y no coreográficos. Los desplazamientos no coreográficos se refieren sobre todo a dos tipos: los que implican el traslado de la cuadrilla de un lugar a otro, y los utilizados durante las acciones para la actuación y la declamación. Los desplazamientos coreográficos son todos aquellos en donde intervienen acciones corporales para el baile. Para representar las coreografías utilizo dos tipos de líneas: la línea continua indica la disposición espacial en que se encuentra la cuadrilla, sin desplazamiento; la línea punteada indica el lugar en que se encuentra la cuadrilla realizando un desplazamiento.

En el ejemplo siguiente se observa que la cuadrilla al inicio está sin desplazarse viendo hacia el altar (1). Enseguida comienzan a desplazarse alejándose del altar (2)(3). Cuando el total de las filas están de espaldas al altar se detienen un momento (4). Luego las delanteras dirigen las filas por el centro del espacio (5)(6) para retornar a la disposición inicial (7).



Cuadro 21. Ejemplo de desplazamientos coreográficos

**Las piezas de baile.** “Los *motivos* y *coremas* se unifican para formar una pieza de baile, es decir, una coreografía específica la cual puede ser predefinida o improvisada/espontánea, ajustándose a un género que tiene elementos estructurales prescritos dentro de los niveles inferiores de la organización de la danza y elementos externos al movimiento de la misma” (Kaepler 2003, 96). En la caso de la Danza de Aztecas, las piezas de baile están predefinidas en muchos sentidos. Hay motivos y coremas que se utilizan en varias piezas, pero también motivos y coremas especiales para cada una de ellas. Esto en combinación con las formas de *desplazamiento coreográfico* enfatizan las características de cada pieza. La secuencia de coremas y desplazamientos se practica durante los ensayos aunque no siempre se pueden interpretar de esa manera en la fiesta debido a factores inesperados durante la misma

Cuadro 22. Lista de morfokinemas, motivos y coremas

<b>Morfokinemas</b>	<b>Motivos</b>	<b>Coremas</b>
1a. Ocho tiempos	1a.1 Ocho tiempos 1a.2 Ocho tiempos con “media vuelta” [medio giro]	
1b. Ocho tiempos- Estrella 1	1b.1 Ocho tiempos-Estrella 1 1b.2 Ocho tiempos-Estrella 1 con “media vuelta” [medio giro]	
2a. Entrada	2a.1 Entrada 2a.2 Entrada “de lado”	
3a. Salida	3a.1 Salida	3a.1.1 Salida con vuelta
3b. Salida-Estrella 3	3b.1 Salida-Estrella	3a.1.1 Salida-Estrella con vuelta
4b. Marcha	4b.1 Marcha 4b.2 Marcha con giro rápido 4b.3 Marcha con giro lento 4b.4 Marcha girando lento	
5. Laterales	5.1 Laterales 5.2 Laterales hacia el frente	
6a. Brinco	6a.1 Brinco	6a.1.1 Brinco con vuelta sin giro 6a.1.2 Brinco con vuelta con giro
6b. Brinco	6b.1 Brinco	6b.1.1 Brinco con vuelta sin giro
7a. Macanazos	7a.1 Macanazos	7a.1.1 Macanazos sin giro 7a.1.1 Macanazos con giro
8d. Paso de Reyes	8d.1 Paso de Reyes	8d.1.1 Paso de Reyes con giro hacia el frente y cambio de posición
9b. Sin nombre (giro)	9b.1 Sin nombre (giro)	
9d. Sin nombre (giro)	9d. Sin nombre (giro)	
10a. Sin nombre (canto)	10a.1 Sin nombre (canto)	
11a. Sin nombre- Aztecatzitzin 1	11a.1 Sin nombre- Aztecatzitzin 1	
11d. Sin nombre- Escalera 1	11d.1 Sin nombre-Escalera 1	11d.1.1 Sin nombre [en espejo] Xochimamani
12a. Sin nombre- Aztecatzitzin 2	12a.1 Sin nombre- Aztecatzitzin 2	
13a. Sin nombre- Macuáhuitl	13a.1 Sin nombre-Macuáhuitl	13a.1.1 Sin nombre Macuháhuitl con vuelta

14a. Sin nombre-Nican in tlaltipac	14a.1 Sin nombre-Nican in tlaltipac	
15a. Sin nombre-Huahque tepehuahque 1	15a.1 Sin nombre-Huahque tepehuahque 1	15a.1.1 Sin nombre-Huahque tepehuahque 1 con vuelta
16d. Sin nombre-Huahque tepehuahque 2	16d.1 Sin nombre-Huahque tepehuahque 2	16d.1.1 Sin nombre-Huahque tepehuahque 2 con cambio de posición
17d. Sin nombre-Escalera 2	17d.1 Sin nombre-Escalera 2	17d.1.1 Sin nombre-Escalera 2
17c. Sin nombre-Estrella 2	17c.1. Sin nombre-Estrella 2	17c.1.1 Sin nombre-Estrella 2 con vuelta
18a. Sin nombre-Moztla huiptla	18a.1 Sin nombre-Moztla huiptla	18a.1.1 Sin nombre Moztla huiptla con ¼ de giro
19d. Sin nombre-Estrella abajo	19d. Sin nombre-Estrella abajo	
20d. Sin nombre-Plumas 1	20d.1 Sin nombre-Plumas 1 20d.2 Sin nombre lento-Vals	20d.1.1 Sin nombre con vuelta-Plumas 20d.2.1 Sin nombre lento-Vals con cruce
21d. Sin nombre-Plumas 2	21d.1 Sin nombre-Plumas 2	21d.1.1 Sin nombre-Plumas 2 con giro
22d. Sin nombre-Plumas 3	22d.1 Sin nombre-Plumas 3	22d.1.1 Sin nombre-Plumas 3 girando con vuelta
23e. Sin nombre-Batalla 1	22e.1 Sin nombre-Batalla 1	
24e. Sin nombre-Batalla 2	24e.1 Sin nombre-Batalla 2	

## Sonido y movimiento

Una vez más descendía del microbús en la última parada, junto a la Coordinación de Santa Ana Tlacotenco. Caminé a un costado de la iglesia, rumbo a la capilla del barrio de San Marcos, hacia la casa de los mayordomos. Junto a la entrada de la casa había una pequeña tienda. Sentada en el pórtico del local, una señora de edad avanzada ofrecía dulces a las niñas que llegaban al ensayo y “té limón” por manojos a los padres que las acompañaban. El lugar de ensayo era un pasillo que llegaba a la casa de Doña Enedina Martínez y Don Javier Mata, que en 2012 fueron mayordomos de las “Aztecas Chicas”.

Luego del desayuno comenzó el ensayo: “Virgencita milagrosa/ hoy venimos a cantar/ estas lindas mañanitas/ al pie de su lindo altar”. La secuencia que siguen los ensayos corresponde a la estructura del performance realizado durante la fiesta patronal: Ofrecimiento, Intermedio y Despedida. El repertorio se alterna cada ensayo siguiendo la estructura mencionada. Se utiliza la música de la “Entrada” para sacar la imagen de la Señora Santa Ana del altar familiar, al lugar donde se realiza el ensayo. Al final, con la misma música, las delanteras cargan de nuevo el nicho con la imagen para retornarla al interior de la casa.

El maestro de la Danza dirige el ensayo. Comienza a tocar una melodía seguido por la guitarra. Las niñas se integran a las filas. Después de la “presentación” de la pieza, las danzantes ejecutan el canto y/o baile correspondiente. Por momentos, Don Susano detiene las piezas para explicar la ejecución de un paso o revisar la pronunciación de los cantos en náhuatl. Yo trato de estar atenta a todo lo que pasa.

Con algunas dificultades sigo el *acompañamiento* que Edgar realiza en la guitarra. Después de bailar el año pasado, había perdido un poco de práctica en seguir las melodías con la vihuela. Observaba a las niñas marcando el paso de “ocho tiempos”. Recordaba cómo había sido participar de Azteca. Trataba de controlar mi cuerpo que quería moverse de la misma

forma que las pequeñas. Sin darme cuenta, mis pies se revelaban marcando los tiempos. Al reaccionar, había perdido la secuencia armónica.

Muchas piezas alternan el acorde “Sol Mayor” con “Re mayor con séptima”, sobre todo en la primer *motivo musical* de las piezas. Yo seguía confiada esa secuencia, cuando al cambiar de sección apareció un acorde de “Do mayor”. Entonces me esforcé en poner mayor atención a los ritmos y la armonía. Desde la música pude identificar la estructura de las piezas que había conocido con el baile. La mayoría de los “bailes”, incluyen vueltas en pareja en el segundo *motivo musical*. Mientras tocaba, percibí que esto coincidía con el hecho de que la armonía incluía el IV grado en esos *motivos musicales*, justo cuando las niñas dan vueltas. Sonreí de emoción al darme cuenta de esto y traté de buscar más relaciones. Luego, me parecía como si algunos pasos se vincularan con ritmos específicos. ¿Y las coreografías? También se relacionaban con la estructura musical, y en especial con ciertos giros melódicos del violín. ¡Ups! Ahora entiendo por qué, en alguna ocasión que me pidieron tocar una pieza de las Aztecas en el violín –porque no estaba Don Susano–, las niñas me miraron con extrañamiento al no saber dar las indicaciones para el cambio de coreografía. Regresé a casa con el entusiasmo por entender la manera en que se relacionan melodía, ritmo, armonía y baile en la Danza de Aztecas.

Aquel año, 2012, cursaba la materia de Transcripción Musical como parte del plan de estudios de la Lic. en Etnomusicología. El profesor Jorge David García nos propuso realizar como trabajo de fin de semestre un proyecto de transcripción que se vinculara a nuestro tema de investigación. Pensé entonces que podía aprovechar el espacio de la clase para tratar de entender el enigma que recién había encontrado. El protocolo en ese momento tuvo una pregunta guía que permitió realizar una propuesta de transcripción del *performance dancístico*. Continué trabajando esta propuesta por dos semestre más en el espacio de Transcripción Musical en constante y fructífero diálogo con el profesor Jorge David y mis compañeros de clase. Los *Videogramas*, propuesta de transcripción que presento a continuación es resultado de este proceso que, aún en desarrollo, me ha brindado la posibilidad de observar con detenimiento las relaciones entre la dimensión sonora y kinética de la Danza de Aztecas.

### **Propuesta de transcripción de un performance dancístico.**

La propuesta de transcripción de la Danza de Aztecas se inspira y retoma los planteamientos de Regula Qureshi respecto a la importancia considerar los elementos “extra-musicales” que intervienen en el desarrollo del performance musical. Ella realiza una propuesta de transcripción que le permite ubicar temporalmente las “reacciones” de la audiencia ante la interpretación de los músicos: *videograph*. Para ello, realiza una transcripción en notación musical de la línea melódica. Debajo del pentagrama, enlista a los escuchas asignándoles una fila para anotar sus respuestas. A partir de esta transcripción del performance musical, ella realiza un análisis de cómo el desarrollo del sonido musical está determinado por el contexto performativo. (Qureshi, 1987)

En el caso de esta tesis, antes de abocarme al análisis del contexto performativo y su relación con el sonido y el movimiento, es importante identificar las relaciones entre la dimensión sonora y la kinética como elementos estructurantes del performance mismo. Por lo tanto es importante, cómo se vinculan los elementos estructurantes-estructurados de la dimensión sonora y la kinética. De esta manera, busco obtener una caracterización de cada momento del performance a partir del sonido y el movimiento. Para esta transcripción he tomado en cuenta sólo los elementos que conforman la “música”, el “baile” y los “desplazamientos”, es decir los elementos estructurados-estructurantes de la dimensión sonora y kinética. Sin duda que la inclusión de los elementos no estructurados-estructurantes aportaría muchos más elementos para el análisis del performance dancístico, pero esto quedará pendiente para trabajos futuros.

El concepto de *videograma* proviene de la propuesta de Qureshi –*videograph*– como estrategia de transcripción que permite observar la interacción de diversos elementos presentes en el performance teniendo como guía un elemento musical, en ambos casos la melodía. La diferencia sustancial entre *videograph* y *videograma* consiste en que el primero tiene como objetivo evidenciar en qué momento y de qué manera reacciona la audiencia en el performance. En el segundo, el objetivo es evidenciar las relaciones dialógicas entre los elementos estructurados-estructurantes que intervienen en el performance.

La propuesta de transcripción que aquí presento se divide en cinco etapas: 1) transcripción de la dimensión sonora, 2) transcripción de la dimensión kinética, 3) realización de *videogramas*, 4) síntesis de los *videogramas* y 5) transcripción del performance dancístico. Cada una de estas etapas se conforma de diversas actividades:

#### Etapa 1. Transcripción de la dimensión sonora (música)

- Transcripción de las líneas melódicas
- Identificación y transcripción de los patrones rítmicos
- Identificación y transcripción de las secuencias armónicas
- Realización del *Catálogo de ritmos y secuencias armónicas*

#### Etapa 2. Transcripción de la dimensión kinética (acciones corporales para el baile)

- Identificación y transcripción de los kinemas, morfokinemas y motivos
- Realización del *Catálogo de acciones corporales para el baile*
- Identificación y transcripción de los desplazamientos

#### Etapa 3. *Videogramas*

- Integración de la dimensión sonora y kinética teniendo como guía la línea melódica
- Elaboración de una “partitura” descriptiva de cada pieza de la Danza

#### Etapa 4. Síntesis de los *Videogramas*

- Identificación de los elementos sonoros y kinéticos de cada pieza
- Integración de los elementos sonoros y kinéticos en un cuadro a partir de los nombres asignados en los *catálogos*

#### Etapa 5. Transcripción del performance dancístico

- Identificación de los elementos característicos de cada momento del performance
- Transcripción sintética y simultánea de los elementos estructurados-estructurantes que integran la Danza

- Identificación de las emocionalidades presentes en cada momento del performance

En este apartado me enfocaré a exponer la metodología empleada para la realización de los *videogramas*. El ejemplo utilizado es la pieza *Aztecatzitzin I-III*. El videograma completo se incluye en el Anexo 4. Videograma *Aztecatzitzin I-III*.

### ***Videogramas***

El videograma es una estrategia de transcripción gráfica basada en los principios de la notación musical convencional. Para la Danza de Aztecas, los elementos estructurados-estructurantes que participan en el performance son la “música”, el “canto”, el “baile” y los “desplazamientos coreográficos”. Por lo tanto, los *videogramas* incluyen la transcripción de: canto, melodía-violín, ritmo y armonía-guitarra, ritmo de pasos, movimiento de pasos y desplazamientos coreográficos. Se asigna a cada elemento un “pentagrama” en el cual se inserta la transcripción correspondiente. De esta manera se obtiene partitura, a manera de *score* de cada pieza de la Danza de Aztecas que permite observar de forma simultánea los elementos estructurados-estructurantes de la dimensión sonora y la dimensión kinética. El formato de los videogramas se muestra en la Figura 6.

Los *videogramas* se realizaron a partir del material contenido en el Anexo 1. Videos etnográficos. Se trata de una transcripción descriptiva que plasma las características de cada elemento de manera general. Los criterios de transcripción fueron los siguientes:

Canto. Las danzantes siguen la línea melódica interpretada por el violín, sin embargo las alturas no están definidas, cada participante puede desarrollar su propia melodía. Con el objetivo de no ceñir a una sola variante, sólo se transcribe el ritmo del canto con las letras correspondientes.

Violín. Se realizó la transcripción de ritmo y alturas de las melodías. Se incluyen adornos como trinos, glisandos, apoyaturas y cuerdas dobles. Se incluyen los acentos más pronunciados. No se incluyen el tipo de arcadas utilizadas.

## Videograma Formato

Danza de Aztecas de Santa Ana Tlacotenco  
Transcripción: Taly Gutiérrez Ríos

The videogram score consists of six staves, each with a 3/4 time signature. The Canto staff shows a series of eighth notes. The Violin staff shows a melodic line with various ornaments. The Guitarra staff shows rhythmic patterns. The Paso Ritmo, Paso Mov., and Desplaz. staves show rhythmic patterns with dashes indicating specific movements or displacements.

Figura 6. Formato de videograma

Violín. Se realizó la transcripción de ritmo y alturas de las melodías. Se incluyen adornos como trinos, glisandos, apoyaturas y cuerdas dobles. Se incluyen los acentos más pronunciados. No se incluyen el tipo de arcadas utilizadas.

Guitarra. Se realizó la transcripción de los patrones rítmicos sin incluir las variaciones del mismo. Para el caso de la armonía, se señalan los acordes utilizando el cifrado inglés, sobre el compás correspondiente. No se realiza la transcripción de la disposición del acorde. Sólo se indica qué parte del patrón rítmico se ejecuta rasgueando o punteando las cuerdas.

Debajo del patrón rítmico se coloca el número asignado en el *Catálogo de ritmos y secuencias armónicas*.

Paso ritmo. Se realizó la transcripción del ritmo de los pasos usando el sistema de notación musical. Se acentúan los tiempos que generan un sonido percutido y acentuado sobre el piso. Se usan tres líneas y dos espacios. El espacio superior indica que el pie derecho se encuentra en movimiento, y inferior que el pie izquierdo se mueve. La línea central, que ambos pies se mantienen juntos, sin movimiento.

Paso movimiento. Se realizó la transcripción del movimiento de los “pasos” a partir de la videgrabación fuera de contexto de cada uno de los “pasos” identificados. Los videos, correspondientes a los morfokinemas y motivos se segmentaron en fotogramas que muestran los kinemas usados en cada “paso”. Estos fotogramas, incluidos en el *Catálogo de acciones corporales para el baile*, son los que se usan como transcripción de los pasos en los videogramas. La vista de los movimientos se realiza desde el frente de las danzantes. Debajo de las imágenes se coloca el número de morfokinema asignado en el Catálogo.

Desplazamientos. La transcripción de los desplazamientos coreográficos se realiza retomando la simbología expuesta en el apartado “El movimiento”. Se usan dos líneas, una gris y una negra. El inicio de las filas se marca por un triángulo que representa a la Reina y al Rey. Cuando se puntea la línea indica que las filas se encuentran en movimiento. Las imágenes de estos desplazamientos se incluyen cuando los pasos cambian y/o para dar seguimiento a la coreografía empleada. Las imágenes usadas corresponden a una vista “aérea” de la coreografía, donde el frente se encuentra en la parte inferior del cuadro. Debajo de las imágenes se coloca el número de desplazamiento asignado en el *Catálogo de desplazamientos*.

Los compases. La segmentación temporal de todos los elementos se realizó tomando como referencia la melodía del violín y el ritmo de la guitarra. Por lo tanto, en los videogramas los pasos y los desplazamientos están segmentados a partir de los compases resultantes de la acentuación de la “música”.

## **Bailar como músico, tocar como danzante**

Busco mi lugar, voy detrás de Mónica. Don Susano toma su violín y comienza a tocar. Se escucha la música de una *banda sinaloense*, los cohetes, una chirimía, pero no logro escuchar la música de las Aztecas. Trato de ver a las delanteras para seguir los pasos. Reconozco algunas secuencias y puedo identificar la pieza, aún así continúo viendo al Rey para guiarme. Canto y bailo pero no escucho nada, estoy preocupada. Me pregunto ¿cómo hacen las niñas para bailar si no pueden escuchar la música? La pieza continúa. De pronto me doy cuenta que la música suena en mi cabeza. Dejo de contar los tiempos, sigo la música.

Interpretamos otro baile. Las filas se desplazan hasta quedar de espaldas al templo. El Rey y la Reina no logran escuchar la melodía, así que cuentan los tiempos –o quizá imaginan la música– y continúa la coreografía. Al regresar al punto de inicio, baile y música se han desfasado. Las Aztecas no logramos percatarnos de eso al no poder escuchar, pero Don Susano si lo percibe. Identifica el motivo coreográfico que se está realizando, ubica el motivo melódico con que se vincula y reintegra la música y el baile en un momento.

La reiteración de situaciones similares me llevaron a comprender que para ser Azteca es indispensable conocer la música, saber como se combinan los motivos musicales, identificar patrones rítmicos. Es decir, tener una competencia musical, bailar como músico. Por otro lado, los músicos también conocen el código del baile. Pueden identificar los motivos coreográficos y saber qué música les corresponde. Al tocar, siguen el movimiento de las Aztecas, tocan como danzantes.

La exploración de la dimensión sonora a través del movimiento, y la dimensión kinética por medio del sonido me reafirmó la idea de que son inseparables, se determinan una a la otra conformando una totalidad, un complejo indisoluble. ¿Existen prácticas musicales que no impliquen una dimensión kinética? ¿Existen prácticas dancísticas que no impliquen una dimensión sonora? Estas preguntas me llevaron a reflexionar sobre los propios límites disciplinarios que de pronto, restringen el campo de la etnomusicología al estudio de la

*música*. Se considera la amplitud de la dimensión sonora de la *música*, pero qué tanto se considera la dimensión kinética, la vinculación entre sonido y movimiento como elementos constitutivos de un sin número de hechos sociales.

En esta tesis no pretendo resolver estas cuestiones, las planteo porque fueron un punto de partida y llegada en el proceso de investigación. El escrutinio me llevó a retomar planteamientos teóricos y metodológicos para el análisis de la dimensión sonora y kinética de la Danza de Aztecas que resultó en la configuración de una propuesta de transcripción del performance de la misma. Al final, más que el resultado gráfico y visual, es decir, los *videogramas* en sí, fue el proceso de realización de estas transcripciones lo que me brindó elementos para entender la relación entre ambas dimensiones. Sin duda, la elaboración de los *videogramas* de todas y cada una de las piezas de la Danza de Aztecas aportaría gran cantidad de elementos para entender la gramática sonora y kinética de la misma, sin embargo, este objetivo sobrepasa los límites del presente trabajo. No obstante, presento parte del proceso realizado hasta ahora esperando contribuir, con esta propuesta de análisis, a las discusiones sobre la forma en que se relacionan la dimensión sonora y kinética en los hechos dancísticos.

Los planteamientos de Kaeppler (2003) propuestos para el análisis del movimiento, también fueron retomados y readecuados para el análisis del sonido, tomando en consideración planteamientos de autores como Arom (2008) y Ruwet (2011). En el Cuadro 23 se encuentran los niveles de segmentación de la música y el baile desarrollados en los apartados anteriores. La Figura 7 sirve como ejemplo de cómo pueden aplicarse estos niveles de segmentación. En la imagen se muestra del nivel de *sonema-kinema* al *musema-corema*. Una *unidad musical* puede estar integrada por uno o más *musemas*, lo mismo ocurre con las *unidades coreográficas* y los *coremas*. La unión de una *unidad musical* con una *unidad coreográfica* constituye la base de los *piezas dancísticas*. Éstas pueden integrarse por uno o más pares de *unidades musicales-coreográficas*.

Niveles de segmentación sonora y kinética						
Sonido	sonema	morfosonema	motivo rítmico-armónico	motivo melódico	unidad musical	Pieza dancística
	kinema	morfokinema	motivo coreográfico	motivo coreográfico		
Movimiento			motivo-baile	motivo-desplazamiento	unidad coreográfica	
					corema	
					musema	

Cuadro 23. Niveles de segmentación sonora y kinética

**musema**

The diagram illustrates the segmentation of sound and movement across different levels. It shows a musical score with corresponding dance poses and movement arrows. The levels are defined as follows:

- sonema**: A single note or sound event.
- morfosonema**: A group of notes or sounds.
- motivo rítmico-armónico**: A rhythmic and harmonic motif.
- motivo melódico**: A melodic motif.
- motivo-baile**: A dance motif.
- kinema**: A movement motif.
- morfokinema**: A movement motif.

The diagram shows the progression of these motifs across different measures, with labels such as '1a. Ocho tiempos' and 'D.1' indicating specific time periods or movements.

**corema**

Figura 7. Ejemplo de segmentación sonora y kinética

## ¿Qué dicen los videogramas?

El proceso de realización de los videogramas evidenció diversas relaciones entre los elementos que conforman la música y el baile de la Danza de Aztecas. A continuación se enlistan dichas relaciones con una breve descripción y ejemplificación.

### ▪ Canto y Violín.

En la mayoría de las piezas, las líneas melódicas del canto toman como referencia la melodía marcada por el violín durante la “presentación” de cada unidad sonora. Cuando se ejecutan al mismo tiempo, el violinista interpreta la melodía “sin adornos”, para reforzar el canto. “Cuando las niñas cantan bien, hasta se puede ir haciendo segunda voz. Si no, sólo la melodía sencilla”, dice Don Susano. En el Ejemplo 1 se observa que la rítmica del canto corresponde a la rítmica del violín. La diferencia entre ambas líneas sólo radica en que el violín “va llenando” los silencios que el canto lleva entre frase y frase.

122

Canto

Az - te - cat - zit - zin tech - hual - tlal - hui - lo to - huen - ti - ti - hue Huet - zin - ca - ti - ca

Vln.

Figura 8. Relación entre canto y violín (Aztecatzitzin c. 122-129)

### ▪ Canto y Guitarra (armonía-ritmo)

Cuando el texto del canto incluye cinco o más estrofas, el *tempo* suele ser lento, con patrones rítmicos de Bajo y acorde. La armonía tiende a secuencias largas que incluyen grados armónicos diversos. Las acciones corporales se limitan a Posiciones de Inicio y Reverencias. Cuando el texto del canto es de pocas estrofas, el tempo suele ser moderado y rápido. Las secuencias armónicas se integran por menos de cinco grados armónicos consecutivos. Las acciones corporales incluyen morfokinemas y motivos con “más movimiento”.

- Violín y Guitarra (armonía-ritmo)

La armonía marcada por la guitarra está determinada por la línea melódica del violín. Los ritmos corresponden también a la métrica de la melodía. En general cada línea melódica está asociada a un patrón rítmico específico. Se pueden ejecutar variantes del patrón rítmico, pero no se puede usar un patrón rítmico diferente a preestablecido. La mayoría de las secuencias armónicas también están predeterminadas, aunque es posible escuchar acordes de paso entre los grados armónicos primordiales.

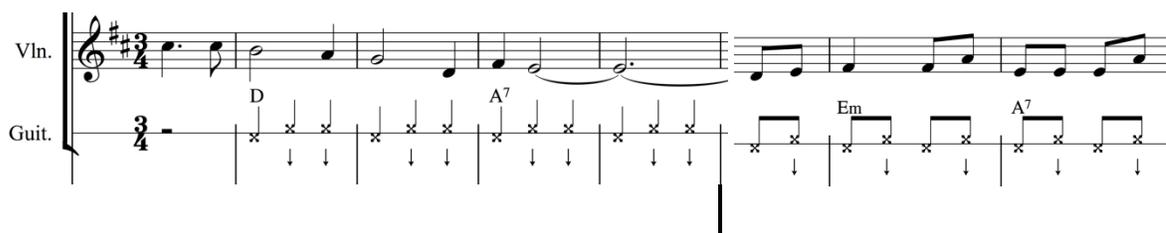


Figura 9. Relación entre violín y guitarra (Aztecatzitzin c. 54-58 y 85-86)

- Guitarra-armonía y guitarra-ritmo

Cuando los patrones rítmicos son de *Bajo y acorde*, las secuencias armónicas suelen ser largas, sobre todo si el tempo es lento. Cuando los patrones rítmicos son con Rasgueo, las secuencias armónicas suelen ser cortas o breves.



Figura 10. Relación entre guitarra-armonía y guitarra-ritmo (Aztecatzitzin c. 25-39)

- Guitarra-ritmo y Pasos

Bajo y acorde. En general, cuando el tempo es lento, sólo se observan Posiciones de Inicio o Reverencias, “sin movimiento”. Conforme el tempo es más rápido, aumentan las posibilidades de vincularse con acciones corporales para el baile.

Rasgueo. En general, los rasgueos se vinculan a la mayor parte de acciones corporales para el baile. Un patrón rítmico puede vincularse con varios “pasos”, pero cada “paso” tiene uno o dos patrones rítmicos determinados para su ejecución.

Cada figura que integra el patrón rítmico se relaciona al nivel de kinemas con las acciones corporales para el baile. Los patrones rítmicos completos se relacionan con los morfokinemas.

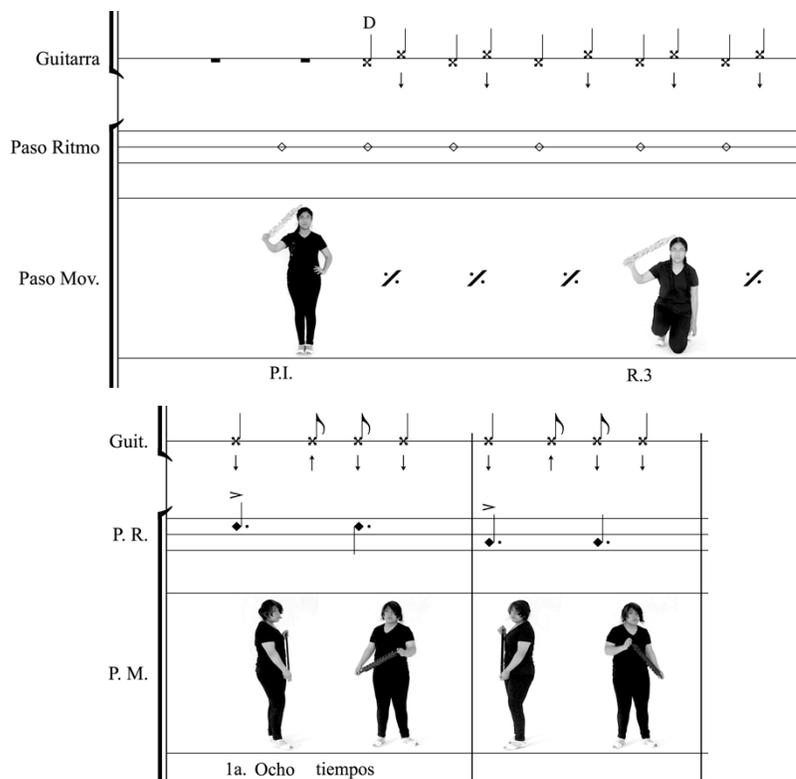


Figura 11. Relación entre guitarra-ritmo y pasos (Aztecatzitzin c. 1-7 y 98-99)

▪ Guitarra-armonía y Pasos

Secuencias armónicas largas. Cuando las secuencias armónicas tienen más de cinco grados armónicos, es difícil observar acciones corporales para el baile y/o desplazamientos. Más bien, las danzantes permanecen en una Posición de Inicio, y en general interpretando un canto.

Secuencias armónicas breves y cortas. Cuando las secuencias armónicas son de cinco o menos grados armónicos se observan diversos morfokinemas.

En general, las secciones que integran cada unidad sonora de la Danza se distinguen, en principio por la melodía, pero también por la secuencia armónica empleada. Cuando se refiere a secuencias armónicas cortas o breves, la diferencia entre cada *motivo musical*

radica en que una sólo lleva acordes con función de tónica y dominante, mientras la otra utiliza tónica, dominante y subdominante. La diferencia armónica entre cada *motivo musical* se vincula a los motivos de baile conformados por morfokinemas específicos interrelacionados.

- Pasos y Desplazamientos.

El desplazamiento coreográfico sólo puede realizarse con ciertos morfokinemas. Por lo tanto, cuando hay desplazamiento las danzantes saben qué “paso” deben realizar –de acuerdo a la pieza–. De igual modo, cuando comienza a ejecutarse un morfokinema específico, las participantes saben que es momento de realizar un desplazamiento coreográfico. Estos desplazamientos suelen ser con secuencias armónicas cortas y patrones rítmicos de Rasgueo.

- Violín y Pasos

Si la guitarra se ausentara del performance musical, las danzantes pueden realizar los “pasos” correspondientes a partir de la melodía del violín. De hecho, la melodía es la principal guía de las danzantes para la interpretación del “baile”. Los motivos y coremas de cada pieza se construyen a partir de la melodía del violín. Por lo tanto, cuando se reconoce qué pieza está “presentando” el maestro de la Danza, de inmediato llega a la memoria la secuencia de morfokinemas que se debe realizar. Así que las danzantes asocian “pasos” determinados con cada línea melódica. Del mismo modo, el violinista reconoce qué acciones corporales corresponden a la melodía que está interpretando.

- Guitarra (armonía-ritmo) y Pasos.

Como los patrones rítmicos y las secuencias armónicas de la guitarra están determinados por las melodías del violín, si el cordófono frotado se ausenta o se pierde en la densidad sonora de la fiesta, la interpretación de la guitarra sirve como guía para el desarrollo del “baile”. Esto se debe, por una parte, a que las danzantes “imaginan” la línea melódica del violín a partir de los ritmos y armonías, por lo tanto recuerdan la secuencia de morfokinemas correspondientes. Por otro lado, ciertos motivos rítmico-armónicos y motivos kinéticos son similares en más de dos unidades sonoras, así que las danzantes

también asocian determinados “pasos” a una secuencia rítmico-armónica y viceversa, los músicos asocian los patrones rítmicos y secuencias armónicas a determinadas acciones corporales para el baile.

- Violín y Desplazamientos

La estructura de cada unidad sonora está determinada por la forma en que se repite cada una de las secciones que la integran. El violista es quien determina el desarrollo de cada pieza, ya que la melodía determina qué sección de la unidad sonora continúa. Las danzantes conocen también la estructura de cada pieza, por lo cual su interpretación en general coincide con las melodías interpretadas.

Sin embargo, el contexto performativo también es un elemento que determina la estructura de las piezas, por lo tanto resulta importante un código “comunicativo” que permita cambiar la estructura pre-determinada de acuerdo a los requerimiento de cada momento. Este código se basa en motivos melódicos que el violista interpreta en momentos determinados para indicar un cambio de paso, desplazamiento o conclusión de la pieza. Estos motivos melódicos están bien definidos y cada uno de ellos refiere a una indicación distinta.

En el ejemplo siguiente el motivo melódico corresponde a la indicación de un cambio de paso y desplazamiento. En el compás 292 se observa el morfokinemas “1a. Ocho tiempos” con la figura coreográfica “D.3.1” que indica que las filas no se están desplazando. Del compás 294 al 297 el violín modifica la línea melódica correspondiente a esta sección como preparación para insertar el motivo melódico ubicado de la anacrusa del compás 298 al 299. La característica de esta indicación es la repetición de la secuencia “mi-fa#-sol” con figuras rítmicas breves. En el compás 300 se puede observar el cambio al morfokinema “3a. Salida” con el cual las filas avanzan como indica la figura “D.4”.

289

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

12a. Sin nombre - Aztecatzitzin "regreso"

1a. Ocho tiempos

D.11.1

D.3.1

294

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

Figura 12 (1). Relación entre violín y desplazamientos (*Aztecatzitzin* c. 289-301)

300

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

3a. Salida

D.4

The figure displays a musical score for a piece titled '3a. Salida'. The score is organized into five horizontal staves: Canto (Vocal), Vln. (Violin), Guit. (Guitar), P. R. (Percussion Right), and P. M. (Percussion Left). The Canto staff shows a vocal line with a few notes. The Vln. staff features a melodic line with a prominent slur. The Guit. staff includes rhythmic notation with 'x' marks and arrows indicating strumming directions. The P. R. and P. M. staves show rhythmic patterns. Below the musical notation, there are two rows of photographs showing a performer in various poses, likely illustrating dance movements. At the bottom, a diagram labeled 'Des.' shows two vertical dashed lines with arrows pointing up and down, representing specific dance steps or body positions. The number '300' is at the top left, and 'D.4' is at the bottom left.

Figura 12 (2). Relación entre violín y desplazamientos (*Aztecatzitzin* c. 289-301)

### Características sonoro-kinéticas de la Danza de Aztecas

La transcripción de cada unidad sonoro-kinética de la Danza de Aztecas permite observar que cada una de ellas tiene características particulares definidas y poco variables. Es difícil que los motivos rítmico-armónicos y kinéticos determinados para una línea melódica se intercambien por otros. El trabajo etnográfico reafirma esta sentencia ya que cada año, las piezas de la Danza se interpretaron siguiendo la misma estructura todas las veces. Durante el performance, la estructura de las piezas puede no corresponder al *modelo* pre-establecido. Sin embargo, no se considera como una “variación” del modelo, sino como una realización incompleta del mismo.

Así como cada pieza tiene una identidad particular construida a partir de la dimensión sonora y kinética, las características de sus elementos estructurales las relacionan con otras

piezas. De tal modo que es posible identificar grupos de piezas que comparten elementos similares. Por ejemplo, se reconocen como “marchas” tres piezas (*Altepeyac*, *To tlahzo*, Nuestra Patria México) que comparten el patrón rítmico “2b. Dos cuartos-moderado” y el morfokinema “4b. Marcha”. Los “sones de danza” se caracterizan por el uso de patrones rítmicos de Rasgueo y la diversidad de acciones corporales para el baile utilizadas. El Ofrecimiento y la Despedida por el uso de secuencias armónicas largas y patrones rítmicos de Bajo y acorde.

Como cada conjunto de piezas se interpreta en un momento específico del performance, las características sonoras y kinéticas de la Danza se van transformando a lo largo de la fiesta. Cada momento del performance se caracteriza por elementos sonoros y kinéticos particulares que no son intercambiables. De esta manera, cada pieza se vincula a un momento del performance particular, cargándose de un sentido específico. Por lo tanto, las piezas que corresponden al Intermedio, no se ejecutan nunca durante el Ofrecimiento, del mismo modo que las “Mañanitas” no se interpretan durante la Despedida.

En el cuadro siguiente se muestra una síntesis de las características sonoro-kinéticas de cada momento del performance.

Momento del performance		OFRECIMIENTO	INTERMEDIO	DESPEDIDA
Características sonoras	Melodía	Invariable	Variable (adornada)	Invariable
	Compás	3/4 2/4	2/4 6/8 3/4 7/4	2/4 3/4
	Armonía	Secuencias largas	Secuencias cortas	Secuencias largas
	Ritmo	Bajo y acorde	Rasgueo	Bajo y acorde
Características kinéticas	Sonoridad	Baja	Alta	Baja
	Acciones corporales para el baile	Posiciones de Inicio Reverencias	Morfokinemas, Motivos	Posiciones de Inicio, Morfokinemas, Reverencias
	Deplaz.	No	Frecuentes	Poco frecuentes

Cuadro 24. Características sonoras y kinéticas de la Danza de Aztecas

Tenía 13 años cuando salí de Reina. Le fueron a decir a mi mamá que me diera permiso para ir a bailar... Tenía yo mi relato, pero cuando me casé lo dejé con mi mamá. Una comadre de ella, que siempre cantaba en la iglesia, le dijo “présteme el relato de su hija. Voy a formar las mañanitas de puro náhuatl, de ahí lo voy a sacar.” Mi mamá le prestó, y no le pidió luego. La señora empezó a estar enferma, enferma, se murió. Y cuando se murió le echaron todos los papeles en su tumba. Cuando yo me di cuenta fue porque llegó una persona y me dijo “préstanos tu relato”. Le voy a decir a mi mamá que me lo dé. Mamá: ¿dónde tienes mi relato de las Aztecas? “¡Ay!, le presté a la comadre Doña Marta. Le voy a decir a sus hijos a ver si me lo dan”. “¡No!, todo lo echamos en su caja. Todos los papeles, todos los echamos”, dijeron ellos. Por eso ya no tengo nada.

Pero ese relato nos lo escribió la señora que nos invitó. Desde las mañanitas en náhuatl, la despedida, los cantos, todo, todo en náhuatl, nada de español. El relato de lo que nos tocaba hablar en la iglesia, el Rey y la Reina, lo que decían, todo en náhuatl. Dice ahora mi nieta “¿ya no te acuerdas?”. No, trece años y tengo ahora 90, todo ya se me olvidó. Ya no me acuerdo. Le digo: “pero déjame preguntarle una compañera a ver si tiene ella”. Dice que también lo prestó, y ya no le regresaron. Me dice “ya no tengo”. “¿Y ya no te acuerdas?” “Ya tampoco, se me olvidó”. Me duele mucho que mi mamá lo haya prestado. Ahora, mis hijas salieron de Pastoras. Mi hijo salió de Vaquero, le tengo su relato. Los *aguardo*, yo lo *aguardé*. Pero a ver, mi mamá lo prestó, ya no le devolvieron. Estará cantando en náhuatl la difunta... (Aurelia Alvarado, 90 años, julio 2015)

Así como Doña Aurelia Alvarado que en su infancia bailó de Azteca, la mayoría de las niñas y jóvenes que participan en la Danza, escriben en un cuaderno los *cantos* y *relatos* como una forma de aprenderlos y recordarlos. También existen transcripciones mecanografiadas que personas de la comunidad han realizado de algunos cantos. Estos materiales se reproducen con fotocopidora. En ocasiones, durante los ensayos, los mayordomos reparten un juego de copias de los cantos a las participantes. Entre danzantes

suelen prestarse las letras para copiarlas. Aunque la oralidad es también un mecanismo importante en la transmisión de los textos de la Danza, los cuadernos o las hojas son un elemento que refuerza este aprendizaje.

Sin embargo, sólo algunos habitantes de Tlacotenco hablan la lengua náhuatl, y pocos conocen las formas empleadas para su escritura. Por lo tanto, la transcripción de los textos es distinta en cada caso. Durante los ensayos, Don Susano corrige la pronunciación de los cantos y relatos en náhuatl. Las danzantes se esfuerzan por repetir las palabras en la forma indicada, sin embargo, al desconocer la lengua, esta tarea se dificulta.

Mi interés por conocer las letras de los cantos y relatos, también se interfirió por mi desconocimiento de la lengua náhuatl. En algunos ensayos o encuentros pedía a Don Susano que me enseñara cómo son los relatos y los cantos, qué están diciendo. Él declamaba los textos en náhuatl seguidos de su traducción al español. Ante mis dificultades por aprender, al vernos de nuevo, Don Poli llegaba con una transcripción de alguno de los cantos en náhuatl escrito en un cuaderno: “Mira, te traje este canto.” Entonces arrancaba la hoja de la libreta. Yo le decía que no lo hiciera, que podía fotocopiar las letras para que él se quedara con ese trabajo. Me decía que no había problema, que él ya se sabía todas las letras. Así, cuento entre hojas sueltas la transcripción de cuatro o cinco cantos en náhuatl, algunos con su traducción.

Luego, en la revisión bibliográfica sobre las danzas de Tlacotenco, encuentro el trabajo de Joaquín Galarza y Carlos López Ávila (1982), que recopila textos de la Danza de Aztecas y Azcameh. A decir de los autores, dicha recopilación se realizó a partir de varios cuadernos manuscritos de personas que habían participado en alguna danza en su juventud. Por su parte, Javier Galicia (1995) recopiló algunos cantos de la Danza realizando un análisis de los mismos. También el fonograma “Sones de costumbre de los nahuas de Milpa Alta. Cantos y música para la Danza de Aztequitas” (INI 1997) incluye la transcripción y traducción de los cantos que contiene. Sin embargo, después de la exploración de estos y otros materiales, no encuentro un registro de todas las piezas que hoy se interpretan para la Danza de Aztecas.

Así, a mediados de 2015 platicando con Don Susano, surgió la idea de realizar un cuaderno con la transcripción de los cantos y relatos de la Danza de Aztecas. Para el maestro de la Danza es importante que las palabras se pronuncien “como son, para que se entienda lo que se quiere decir”. Además “es importante que se conozca el significado de las palabras”. De esta manera, planeamos la transcripción de todos los textos de la Danza que Don Susano conoce y recuerda para generar un testimonio, documento histórico de su saber.

Los fines de semana acudía a la casa de Don Poli. Se adquirió un cuaderno cosido y con hojas numeradas para poder recopilar ordenadamente el material. Realizamos la organización de los textos, en un orden que el maestro de la Danza consideró una forma en que se podría ejecutar el repertorio en secuencia y totalidad. La escritura fue manuscrita por parte de Don Susano. Las traducciones del náhuatl al español también las realizó él. En general, se elaboraron borradores de cada texto, de modo que la libreta fue una copia de materiales realizados con anterioridad, o ex profeso para este trabajo.

Al final, se conformó el cuaderno “Cantos y relatos de la Danza de Aztecas. Testimonio de Susano Leyva Nápoles”. Este material es el que utilizo como referencia para las reflexiones en torno a “lo que dice la Danza” en este apartado y el resto de la tesis.

### **La poética de la Danza de Aztecas**

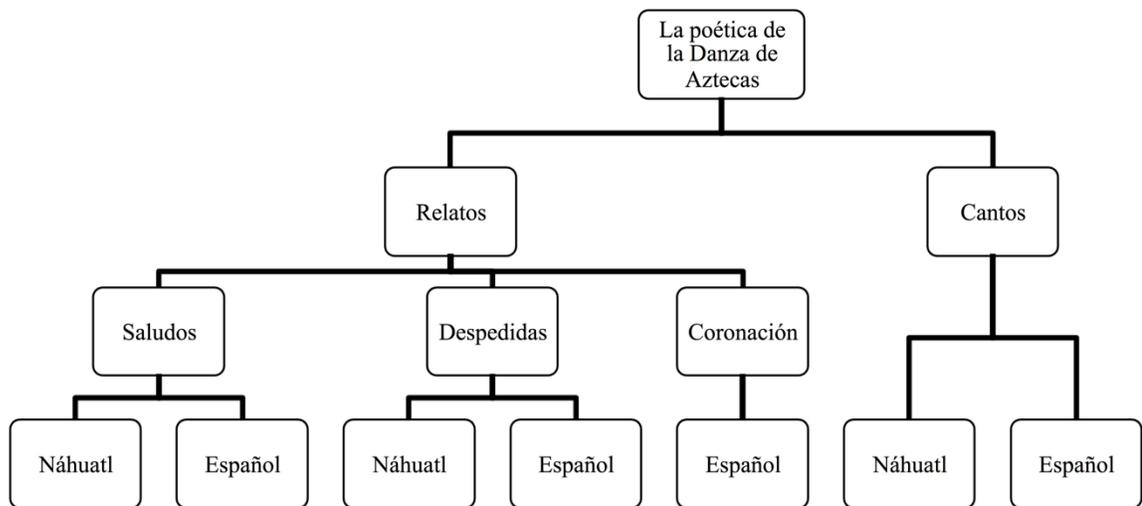
En el total de *unidades sonoro-kinéticas*<sup>17</sup> que conforman la Danza de Aztecas, la dimensión poética se encuentra presente en los denominados “cantos” y “relatos”. Hasta el momento he identificado 32 unidades sonoro-kinéticas, que incluyen letras, de las cuales 14 son en lengua náhuatl, y 18 son en español. La mayor parte de los textos en náhuatl se vinculan a los cantos interpretados durante el Intermedio y uno en la Despedida; la mitad de los saludos y despedidas de las Delanteras también son en esta lengua. Por el contrario, los

---

<sup>17</sup> Véase Referentes conceptuales y metodológicos, La Danza de Aztecas, Sonido, Movimiento y Sonido y movimiento

cantos y relatos en español, se concentran en el momento del Ofrecimiento, la Despedida y la “Coronación”. Cuadro 25.

Los relatos son textos pre-establecidos presentes en tres momentos del performance: en el Ofrecimiento como “saludos”; en la Despedida como “despedidas” y; en el Intermedio como diálogos para la “Coronación”. Sólo las Delanteras interpretan los relatos. Durante los ensayos, el maestro de la Danza asigna los relatos a las delanteras de acuerdo al personaje que representan. En algunas ocasiones, las participantes transcriben los textos mientras el maestro los recita. En otros casos, las danzantes han escuchado tantas veces los relatos, que cuando llegan a ser Delanteras, conocen bien el texto que les corresponde. Incluso, algunas niñas saben los relatos de todos los personajes, aún cuando no son, ni han sido delanteras.



Cuadro 25. La poética de la Danza de Aztecas

Los cantos son textos pre-establecidos presentes en los tres momentos del performance – Ofrecimiento, Intermedio y Despedida–. Las danzantes interpretan los cantos al tiempo que los músicos interpretan la música. A este punto, es importante recordar que en Tlacotenco existe una distinción entre *canto* y *música*. Aunque ambas categorías comparten la *melodía* como elemento característico, insertándose en el sistema de sonidos estructurados-estructurantes de la Danza, la distinción radica en dos puntos: las herramientas de

confección de las unidades sonoras y; la presencia o ausencia de la palabra en dichas unidades sonoras. La *música* se ejecuta con “instrumentos musicales”, en este caso, cordófonos. El *canto* se interpreta por medio de la voz y un rasgo fundamental es “lo que dicen” las letras. Para los tlacotenses, el *canto* no es *música*, más bien se reconoce como otra forma de expresión humana a través del sonido. En el caso de la Danza de Aztecas, otro elemento que sin ser restrictivo diferencia a estos dos elementos, es que los cantos son interpretados por las danzantes, es decir por las mujeres que participan en el grupo, mientras que la música suele ser interpretada sólo por varones.

En el aprendizaje de las letras y melodías de los cantos, como en el caso de los relatos, pueden distinguirse dos procesos. Uno vinculado a la “tradicición oral” y el otro a estrategias semi-escritas. El proceso de *oralidad* es más frecuente cuando las danzantes han participado desde temprana edad. Cuando las niñas tienen menos de seis años, no se les “exige” que sepan todo el repertorio, o incluso que participen durante toda la fiesta. Es así, que van aprendiendo “poco a poco” los bailes y los cantos por medio de la observación de las danzantes más experimentadas. Conforme van creciendo, su conocimiento aumenta hasta convertirse en referencia para las generaciones que siguen.

Cuando las participantes tiene alrededor de doce años de edad o más, la exigencia por parte del maestro de la Danza, los mayordomos y la cuadrilla en general es mayor que con las niñas pequeñas. Deben conocer los bailes y los cantos de modo que “todas lo hagan parejo. Si una se equivoca, pues ya se ve mal la Danza”, comenta Don Poli. Si la primera participación de las danzantes es en este margen de edad, suelen recurrir a los cuadernos o fotocopias de las letras para apoyarse en el aprendizaje de las mismas.

Aunado a las estrategias descritas arriba, durante los ensayos, el maestro de la danza enseña las melodías de los cantos a las participantes a través del ejemplo. Él interpreta los textos con las líneas melódicas correspondientes, ellas lo siguen de acuerdo a su tesitura de voz. En todos los cantos, las líneas melódicas de la voz y el violín tienen una forma similar, aunque suelen estar en diferentes alturas.<sup>18</sup> En el performance, el violinista llega a cantar

---

<sup>18</sup> Véase El sonido

algunos fragmentos para que las danzantes recuerden la pieza que se interpretará o el verso que continúa. Sin embargo, Don Susano comenta que “las niñas son las que deben cantar. Más cuando están pequeñas, porque sus voces son dulces, se escucha bonito. Y si además cantan fuerte, *llena* mucho, le da mucha vida a la Danza”.

### ***Lo que se dice de la Danza de Aztecas***

En los primeros acercamientos a esta Danza, algunas de mis preguntas constantes a quienes participan como músicos y danzantes era ¿De qué se trata la Danza de Aztecas? ¿Qué dicen los cantos? ¿Quiénes son los personajes? ¿De qué trata la “Coronación”? En torno a estas interrogantes las respuestas se vinculaban a las siguientes temáticas:

- La Danza de Aztecas es una representación de nuestra historia.
- Es una Danza de los antiguos, de los Aztecas, de los Mexicanos, es una Danza que ha llegado hasta nuestro tiempos.
- Los cantos hablan de esta historia, del pasado prehispánico, por eso se canta en náhuatl.
- En algunos cantos se habla de los “grandes reyes del Anáhuac”.
- En algunos bailes se representan las guerras entre los Señoríos del Anáhuac.

Estas respuestas me llevaban a reafirmar mi hipótesis sobre que la Danza de Aztecas se vincula al sistema de transformaciones de las Danzas de Conquista (Jáuregui y Bonfiglioli 1996). Por otro lado, me intrigaba a pensar la Danza como una forma de cifrar discursos en torno a la historia de los pueblos del Sur de la Ciudad de México.

Frente a estas líneas temáticas, me sentía algo confundida cuando, escuchaba las respuestas a otras de mis inquietudes sobre la Danza: ¿Para qué se realiza la Danza de Aztecas? ¿Cuál es la importancia de esta Danza para la comunidad? ¿Por qué se realiza para las fiestas patronales? ¿Qué los motiva a participar en la Danza? A estas preguntas, músicos, danzantes y mayordomos suelen contestar:

- La Danza es una ofrenda para la Señora Santa Ana.
- Es una forma de venerar a la Señora Santa Ana.

-Es una manera de agradecer todas las bendiciones que la Señora Santa Ana nos ha otorgado.

-Me gusta participar porque conozco y convivo con otras niñas y con los mayordomos.

-Es una gran satisfacción que las niñas y los músicos vengan cada fin de semana a ensayar aquí en la casa.

Estas respuestas me llevaron a considerar la Danza de Aztecas como una *plegaria dancística* (Jáuregui, 1997).<sup>19</sup>

Durante las conversaciones con los Tlacotenses, temas de preguntas y respuestas se fusionaban. La confusión se desvanecía cuando comencé a identificar que la interrogante ¿Qué es la Danza de Aztecas? abría dos posibilidades de comentarios vinculados a preguntas más específicas: 1) ¿De qué *trata/habla* la Danza de Aztecas? y 2) ¿Para qué es la Danza de Aztecas? Es decir, cuando la plática se dirigía a la primer temática, era poco probable escuchar que la Danza habla *sobre* la Señora Santa Ana. En sentido inverso, no recuerdo que se mencionara que la Danza de Aztecas es *para* “los grandes Reyes de Anáhuac”. Luego, en el proceso de realización y transcripción del *Cuaderno de cantos y relatos de la Danza de Aztecas* surgió una interrogante más ¿*Qué dice* la Danza de Aztecas?

### **“Lo que dice la Danza de Aztecas”**

En Milpa Alta, Santa Ana Tlacotenco es un pueblo reconocido por sus esfuerzos en las tareas de revitalización y difusión de la lengua náhuatl. La mayoría de los adultos mayores hablan la lengua, pero su conocimiento se va desvaneciendo a través de las generaciones al punto que los niños conocen sólo algunas palabras. La Danza de Aztecas, aparece en el contexto de la comunidad como una estrategia para acercar a las participantes al conocimiento del náhuatl a través del canto y el baile. Sin embargo, la mayoría de las Aztecas, desconocen el contenido de las letras que cantan para la Señora Santa Ana.

---

<sup>19</sup> Véase La Danza de Aztecas

La realización del *Cuaderno de cantos y relatos de la Danza de Aztecas* estuvo motivada, entre otras cosas, por la intención compartida con Don Susano de generar un material para que niñas y adolescentes conocieran el *significado* de los cantos en náhuatl, y al mismo tiempo, el aprendizaje de las “palabras usuales”, como lo refiere el también maestro de lengua náhuatl. En mi desconocimiento de esta lengua originaria, el ejercicio ha sido muy enriquecedor. Podía identificar algunas temáticas de lo que dice la Danza a partir de los cantos y relatos en español, mas quedaba un campo difuso respecto al contenido de los textos en náhuatl. Con la transcripción del *Cuaderno*, pude entender ¿qué dicen los cantos y relatos en náhuatl?

A partir de la realización del *Cuaderno* tuve un panorama de los temas tratados a lo largo de la Danza. Para identificar dicho temas, realicé una selección de frases que apuntaban a las temáticas pre-identificadas y otras que se reconocieron en este proceso. Se reiteró la “Coronación” como una fragmento con cierta autonomía del resto de los textos, así que su revisión se realizó en un segundo momento. Resultó un total de 150 frases distribuidas en cuatro listas: cantos en español, cantos en lengua náhuatl, saludos y despedidas. Después, los enunciados se clasificaron de acuerdo a la similitud de términos y temas, resultando 28 grupos. La frase con menor frecuencia aparecía tres veces a lo largo de la Danza, la de mayor frecuencia tenía un total del 21 menciones. Para distinguir el total de temáticas de acuerdo a su recurrencia en los cantos y relatos utilicé cuatro colores: naranja (3-7), morado (8-12), verde (13-17) y azul (18-22). Organicé el material en un mapa conceptual a partir de dos criterios principales: en el plano horizontal por semejanzas y diferencias; en el plano vertical por la recurrencia y subsecuencia de los temas. El cuadro\_ muestra el resultado de este proceso.

El tópico con mayor frecuencia es la autoreferencia a las participantes “Aztecas” (Venerables Aztecas, Hermanos Aztecas, Compañeras Aztecas), por lo tanto se ubica en el extremo superior, al centro. Siguen las “Acciones de la Danza” (cantemos, marchemos, vamos a bailar) a través de las cuales, las Aztecas entran en contacto con la divinidad para pedir su bendición. Quizá fue sorprendente encontrar mayor número de repeticiones del término “Madre” (Madre, Madre mía, Tonantzin) que de la “Señora Santa Ana”, sin

embargo, es interesante resaltar que el primer término, refiere de inmediato a la patrona del pueblo<sup>20</sup>. Con la misma frecuencia se encontró la “Bendición” (danos tu bendición, échanos tu bendición, envíanos tu mirada) como centro temático de la Danza. En seguida, surgió el rubro de las referencias temporales. Predomina la reiteración del “Presente” (como hoy en este día, hoy venimos a cantar) que se vincula también al “Saludo”. Luego aparecieron las “Flores” como tópico polisémico que diversifica las acciones de las Aztecas en tres campos semánticos: 1) Alegría/Divino, 2) Tristeza/Humano y 3) Divino/Humano. Cada campo se compone a su vez de diversas temáticas.

1) Las flores constituyen una “Ofrenda” para la Señora Santa Ana. Se colocan en el templo, espacio que identifiqué como “Geografía divina”, en “Presencia” de la imagen venerada. En este ámbito, las flores son señal de “Alegría”. Cercano a esto, las flores se consideran atributos de hermosura vinculados a la “Virgen”. Llevar flores es mostrar “Veneración/Aprecio/Cuidado”, afectos que también se expresan para la “Señora Santa Ana”. Las flores se configuran ahora como símbolo de los “Personajes divinos”.

2) La relación de las flores con la “Muerte” (empieza a marchitar la flor). Aparece ahora la referencia a quienes vamos a morir y quienes ya murieron (danzantes y peregrinos, los grandes Reyes, las Aztecas), es decir “Personajes humanos”. La idea de la muerte reafirma la cualidad humana de los participantes. Dice un canto “aquí en la tierra nos vamos a morir”, reiterando los espacios propios de esta humanidad, reconociendo esta “Geografía humana”. Como parte de esta geografía, resalta el tema del “Camino” (nos encaminamos, danos un buen camino) como metáfora para solicitar una bendición, y también para recordar la fugacidad de la vida. Las flores se configuran entonces como señal de “Tristeza” por su referencia a rituales fúnebres (en un jardín de flores nos van a sepultar).

3) Las flores se vinculan también a un momento particular de la Danza, la “Coronación”. En esta sección predomina la teatralidad. Las Princesas, enviadas por el Rey, glorifican a la Reina con una “Corona de lirios y de rosas que jamás se marchitarán en su perfume”. Los Ángeles aparecen como los seres que entregan, a las Princesas, la Corona y el Cetro para el

---

<sup>20</sup> Véase la Señora Santa Ana

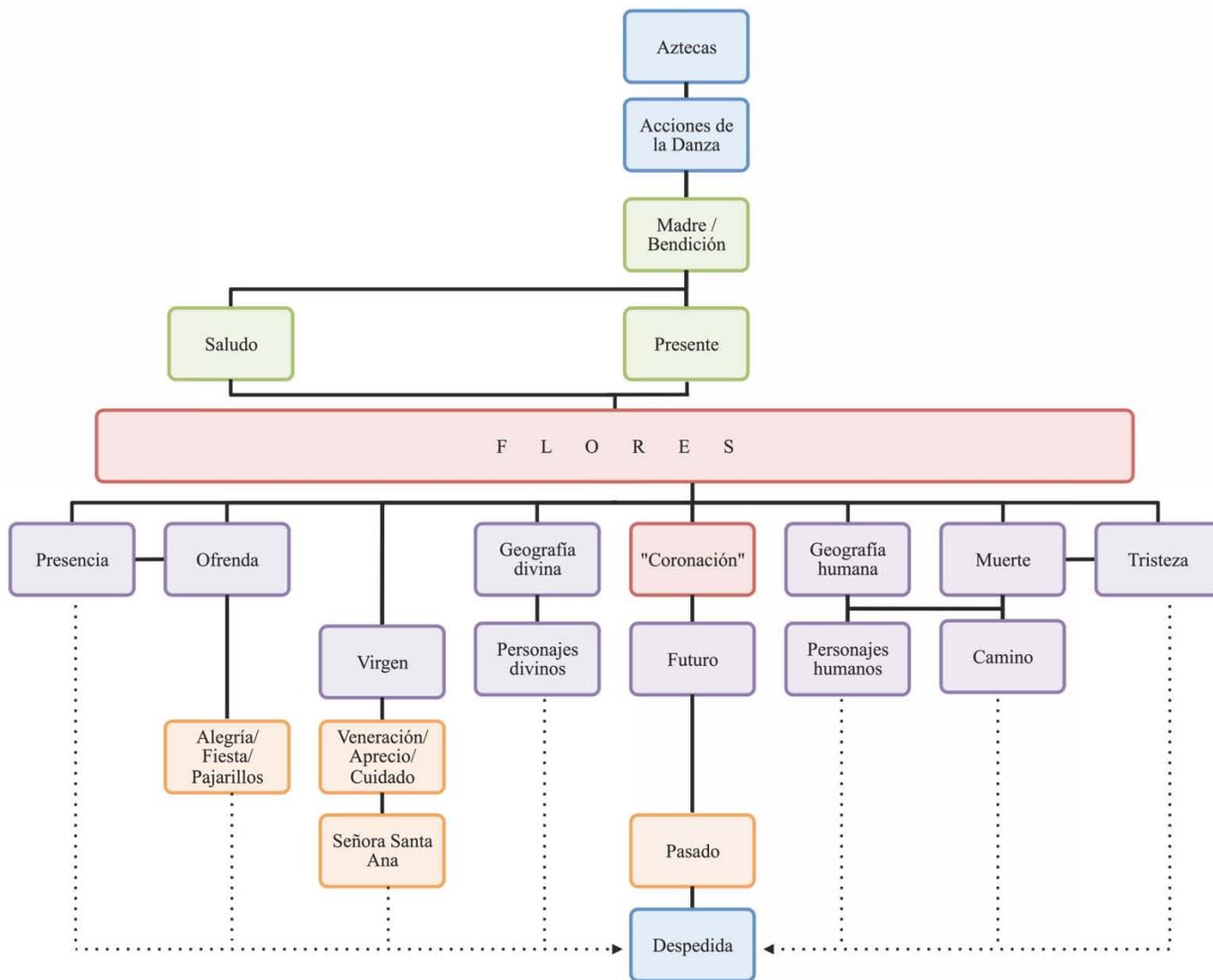
acto. Confluyen así, tanto el ámbito divino como el humano a través de los lirios y las rosas. Las flores se muestran como el elemento de diálogo y comunión entre ambos mundos. Al mismo tiempo, aparece la configuración de un tiempo mítico, donde “Presente”, “Futuro” y “Pasado” son un mismo tiempo, donde los lirios y las rosas “jamás se marchitarán en su perfume”.

El último tema es la “Despedida”, siendo el tercero con mayor reiteración. Los tópicos generados por las “Flores” se condensan en el último momento de la Danza. Los recuerdos traen tristeza y alegría al mismo tiempo. Es el fin de la fiesta, “ya se van nuestras Aztecas...”

### ***Recibe esta Corona de lirios y de rosas...***

Un arpegio “en sol” emerge del violín. El arco recorre las tres primeras cuerdas con fuerza y decisión irrumpiendo la algarabía de la fiesta. Las filas se separan. Al centro se forma un corredor custodiado por todas las Aztecas. De una lado quienes siguen a la Reina y del otro las que siguen al Rey. Se escucha el momento en que las macanas, “armas de guerra”, caen al suelo como si se tratara de una tregua. Otros acordes se integran a la celebración. Los músicos siguen el llamado del maestro violinista recorriendo tonalidades. Mientras, danzantes y público presente entrechocan sus palmas en señal de júbilo.

Las Delanteras se desprenden de las filas. Dejan sus macanas en el lugar que ocupan para dirigir a la cuadrilla. Colocan sus manos en la cintura, se miran de frente y comienzan a balancear los pies. Terceras mayores y menores acentúan el ritmo de “seis octavos” reforzado por guitarras y aplausos, es el “Baile de Reyes”. Las Delanteras se dirigen al otro extremo de las filas. Reina y Rey encabezan el grupo, las siguen Princesa 1ª y Princesa 2ª. Intercambian lugares con ágiles giros hasta llegar al final del camino que las Aztecas han formado. La Reina toma su lugar en aquel lado, en medio de las filas. Rey y princesas regresan bailando al pie del altar principal.



Cuadro 26. Temas de la Danza de Aztecas

Llega el último arpegio. El Rey camina entre las filas convocando de esta forma: “Venerables Aztecas/ marchemos y marchemos/ hacia el palacio de la Reyna/ para darle su coronación/ de lirios y de rosas que jamás se marchitaran en su perfume. Pero antes de esto, bajarán los/ ángeles del Cielo a mi presencia”. Los Ángeles corren hasta el lugar donde han sido solicitados. Se colocan uno al lado del otro con vista a la Reina. La música de “Los Ángeles” marca un compas binario. El Rey sigue su forma de bailar a través del las filas. Cuando llegan al final, el Rey se separa del grupo. Los Ángeles emprenden solos el camino de regreso. En el extremo frontal las Princesas los están esperando. A cada Angelito se le entrega una almohadilla de terciopelo rojo para llevar la Corona y el Cetro de la Reina, y una pequeña bandera de México. La música continúa. Princesas y Ángeles se encaminan una vez más hacia “el palacio de la Reina”. El violín se detiene. Los Ángeles se colocan a los costados de la Reina, las Princesas frente a ella. La Princesa 1ª comienza el diálogo<sup>21</sup>:

-“Hermosa Reyna, a tu presencia hemos/ llegado en donde vives y reynas/ en este hermoso palacio”

- Estaba todo silencioso, la paz de/ mi tranquila calma./ Cuando menos lo esperaba, en mi abismo/ brumoso e infinito, una forma/ tan divina, al contemplar mi ser/ tremenda hora de soñar, pensé que/ que fuera ilusión la vición excelsa/ de mi vida. Es tan bella alegre y risueña como/ el día. De donde vienes que resplandeces/ como un lucero de la mañana.

-De esta tierra indiana

-Es tu voz la que siento hundirse/ en el mar y en el viento./ Es tu voz intangible de un fulgor/ infinito que se pierde en el Cielo/ al aclarar a ausencia dormida./ ¿Quién te manda a que llegeis a mi/ presencia?

-Mi Rey de esta provincia.

-¿Será el Rey Cuauhtemoc?

---

<sup>21</sup> Transcripción del *Cuaderno de cantos y relatos de la Danza de Aztecas* tal cual lo escribió Don Susano Leyva.

-¿Cuauhtemoc? Cuauhtemoc fue el/ último Rey de los Aztecas de Anahuac

-¿As pasado por esta tierra vendita?

- He pasado por esta tierra/ engañosa hasta llegar a tu/ hermoso palacio.

-¿Has empuñado la Bandera/ tricolor?

-He empuñado la bandera tricolor/ que es el símbolo de mi patria.

-¿Que tu eres el angel que bajo/ del Cielo a esta tierra de Anahuac?

- Soy la gran princesa/ y reformadora de los Aztecas/ de anahuac y mi nombre/ esta escrito por los grandes Reyes/ Dios te salve Reyna hermosa./ al pronunciar tu nombre de cinco/ letras, mujer Vestida de Sol/ Luna bella, estrella de la mañana/ Lirio entre espinas puerta/ oriental, jardín Cerrado/ fuente Cellado y de todas las/ jerarquías del Cielo y tribus/ de la tierra Vengo en nombre/ de mi Rey y de todas mis venerables/ Aztecas.

Recibe esta Corona de lirios/ y de rosas que jamas se marchitaran/ en su perfume.

El Ángel entrega la Corona. La Reina se inclina como haciendo una reverencia. Las Princesas enaltecen a la Reina colocando la Corona sobre su cabeza, entre sus cabellos. Todas las Aztecas observan con admiración. La Princesa 1ª pide que se anuncie tan grandioso momento:

-Así es que música sonora/ tocad las glorias de la Reyna/ en donde fue coronada en este/ glorioso día.

Suaves acordes y largas notas se entrelazan. La “paz y el silencio” de aquel lugar, de aquel momento, se acompañan de un Vals que con gran solemnidad las Princesas bailan, como volando por los cielos. El mágico instante se va difuminando. Se instaura una vez más el silencio. La Princesa 2ª intervine:

-Así es que Reyna hermosa/ yo empuñaré mi Bandera tricolor/ que es el símbolo de mi patria./ Una perla un Rubi y una esmeralda./ el Verde es el laurel de la victoria,/ el blanco limpía azucena y Rojo/ es la sangre que regó el martirio/ y consagro la gloria.

tomad mi Cetro y siempre serás/ respetada por los grandes Reyes./ prestadme la mano y vamos/ partiendo en vóz hacia el palacio/ de mi Rey para escuchar sus/ divinas palabras.

La Princesa 2ª recibe, de manos de un Ángel, el Cetro para entregarlo a la Reina. Luego le ofrece su mano para dirigirla hacia el “palacio del Rey”. Con la música de los Ángeles el júbilo aumenta. La Reina baila por el camino custodiado por las Aztecas que muestran su regocijo aplaudiendo su recorrido. Al llegar, Reina, Ángeles y Princesas son recibidos por el Rey:

- Venerables Aztecas/ Cantemos Cantemos/ Con toda el alma/ para dar gracias/ al Cielo y a nuestra/ Madre Señora Santa Ana/ que la Venimos a Venerar/ en este glorioso día/ que es el 26 de Julio.

Las voces “llean” el templo “cantando con toda el alma”: “En Nombre de Nuestra Madre/ Madre de mi corazón/ te adoro con toda mi alma/ tu dichosa aparición...”

### ***...de todas las jerarquías del cielo y tribus de la tierra***

La “Coronación” es un momento de confluencia de dos campos semánticos: lo humano y lo divino. Respecto a dicha dualidad Camacho apunta que:

Esta conceptualización se corresponde con la visión émica de algunos músicos tradicionales de ésta [la huasteca] y otras regiones de nuestro país, quienes distinguen ‘música a lo divino’ y ‘música a lo humano’. Analizando la direccionalidad de la acción social correspondiente a los actos festivos, tendríamos que en el primer caso se dirige a las deidades (*divino*), mientras que en el segundo a los hombres (*huma- no*). Lo anterior implica que estamos ante la construcción de

tiempos y espacios diferenciados que van a encauzar las conductas sociales de los individuos y en particular las prácticas musicales. (2007, p. 169)

En este caso, el ámbito de lo divino y lo humano convergen en una misma práctica musical, pero manteniendo la distinción entre atributos vinculados a las deidades y cualidades propias de los hombres. El encuentro pone en escena la humanización de lo divino y la divinización de lo humano. A partir de los cantos y relatos, se identifican las deidades (Virgen, Señora Santa Ana) y los hombres (Aztecas, peregrinos). En la “Coronación” el espacio también se diferencia en Geografía divina y Geografía humana. En el “Baile de Reyes” las delanteras acompañan a la Reina para que tome su lugar al final de las filas, donde se encuentran los Ángeles. Al regresar, el Rey dice: “...pero antes de esto, bajarán los Ángeles del cielo a mi presencia”. Los Ángeles dejan el *cielo*, donde ahora está la Reina, hasta llegar en presencia del Rey, que sería la *tierra*. La configuración de estos dos espacios se refuerza en el transcurso de la Coronación. “¿De donde vienes que resplandeces como un lucero de la mañana?- Pregunta la Reina a la Princesa 1ª. –“De esta tierra indiana”.

La Reina es colocada en el ámbito de lo divino, sin embargo, al ver a la Princesa 1ª queda confundida: “¿Qué tu eres el ángel que bajo del cielo a esta tierra de Anáhuac?”. Aquí, la pertenencia al ámbito de lo humano o lo divino, se confunde. La Reina se coloca en la “tierra de Anáhuac”, ubicando a la Princesa 1ª como un ser divino. La Princesa re-invierte sus lugares diciendo: “Soy la gran princesa y reformadora de los Aztecas de Anáhuac...”

En este momento, es importante resaltar que Ángeles y Princesas van vestidas de blanco. Los Ángeles se reconocen sin duda como seres divinos. Las Princesas son seres humanos, pero la vestimenta revela su posibilidad de transitar hacia lo divino. La Reina, en cambio, viste de azul. Pero la *capa de estrellas* me hace pensar que es parte del ámbito celestial, y la Princesa 1ª lo refuerza cuando declama: “Dios te salve Reyna hermosa./ al pronunciar tu nombre de cinco/ letras, mujer Vestida de Sol/ Luna bella, estrella de la mañana/ Lirio entre espinas puerta/ oriental, jardín Cerrado/ fuente Cellado...” Aquí me pregunto ¿cuál será ese nombre de cinco letras? ¿Podría ser *María*?

Me atrevo a preguntarlo al recordar aquella escena plasmada en un alto-relieve que se encuentra en la Parroquia de la Asunción, en Villa Milpa Alta. Al centro del cuadro, la Virgen de la Asunción resplandece ceñida con una hermosa corona. A su alrededor una orquesta de ángeles-músicos anuncian “este glorioso día”. A sus pies, cuatro hombres y cuatro mujeres contemplan la escena admirados, con las manos en señal de oración –como en algunos instantes se observan las Aztecas al aplaudir el recorrido de los Reyes–.

Al centro de la Danza, la Princesa 1ª continúa la ceremonia: “Recibe esta Corona de lirios/ y de rosas que jamas se marchitaran/ en su perfume”. Las Princesa ciñen la cabeza de la Reina con una delicada corona. “Así es que música sonora/ tocad las glorias de la Reina/ en donde fue coronada en este/ glorioso día”. Con acordes mayores en “tres cuartos”, la guitarra prepara la urdimbre sobre la cual el violín borda un suave vals. Las Princesas se mueven, “valseando”, celebran que la Reina ha sido coronada.

En la Parroquia se trata de la “Asunción y Coronación de la Virgen”, en la Danza es la “Coronación de la Reina”. En la Parroquia, la Virgen María *asciende* al cielo, no muere porque ha pasado de *ser humana* a *ser divina*. En la Danza también ocurre este cambio, pero aquí, la Reina *baja* a la tierra. Pasa de lo *divino* a lo *humano*, “hacia el palacio del Rey, para escuchar sus divinas palabras”.

“Venerables Aztecas/ Cantemos Cantemos/ Con toda el alma/ para dar gracias/ al Cielo y a nuestra/ Madre Señora Santa Ana [Madre de la Virgen María y de las Venerables Aztecas]/ que la Venimos a Venerar/ en este glorioso día/ que es el 26 de Julio.” Se canta para celebrar la llegada de la Reina en presencia de su Madre, Señora Santa Ana.

En algún momento Don Susano me decía: “Lo que se representa en la Coronación es la unión de los reinos, del Rey y de la Reina”. Creo que ahora voy entendiendo a que se refería. La “Coronación” es la unión del Reino celestial con el Reino terrestre, de seres divinos y seres humanos. Es la unión del presente, con el pasado y el futuro, es el tiempo mítico donde lirios y rosas jamás se marchitarán en su perfume...



Figura 13. Asunción de María. Alto-relieve de la Parroquia de Villa Milpa Alta

*To tlalnatzin Mexihco.*

Nuestra patria México

## Una capa de estrellas

Y ¿si te va a dar tiempo? –Dijo la señora Marcela, mientras terminábamos de hacer la lista de materiales necesarios para elaborar mi traje de Azteca.

Taly: Espero que si. Si no lo termino para el “26”, pues para la Octava.

Mar: Me hubieras dicho antes, y ya con tiempo lo fuéramos haciendo. Pero sí lo terminas. ¿Cuándo vas a ir a comprar las cosas?

-Lunes o martes voy a comprar la tela.

-Fíjate que no sea ese terciopelo que le llaman cristal, porque se transparenta, está como rayadito. Compra del otro, uno que es mas grueso. Parece como si fuera el papel terciopelo, pero de tela. Ese se ve liso, y queda más bonito.

-Y ¿cuánto compro? Porque no debe de quedar muy pegado ¿verdad?

-No, porque luego ya no pueden brincar. Con dos metros y medio alcanza bien. Pero acuérdate que el terciopelo no sea cristal. Y para ponerle alrededor puedes comprar un rollito de esta cinta, ahí ves cuál te gusta.

-A mi me gustaría hacerle su orilla de chaquira ¿usted sabe hacerlas?

-Si, pero es tardado. Pero si quieres hacemos una aunque sea sencilla. Sólo que debes comprar perlas chiquitas para que no quede muy pesado el traje.

-Y si no me da tiempo de hacer la punta con las perlas ¿qué le puedo poner?

-Le ponemos fleco, se llama fleco. También lo venden por metro, ya depende del color que quieras.

Sr. Macario: El martes nosotros vamos al centro con mi compadre, a comprar los dulces para las canastas.

Sra. Marcela: Ese día también voy a aprovechar para comprar cosas que me faltan de los trajes que me encargaron. Vamos y te digo donde compro yo las aplicaciones, las perlas y todo. Y ya tú vas por el terciopelo otro día.

Visité varias tiendas de telas ese fin de semana. Tenían de muchos colores, rojo, morado, verde oscuro, rosado, azul cielo, pero todos eran terciopelo cristal. Ante la insistencia de Doña Marcela, no descansé hasta encontrar el textil indicado.

- Señorita, ¿le puedo ayudar en algo?
- Sí. Estoy buscando terciopelo. ¿De qué tipo tiene?
- Mire, tengo de estos dos.

Uno de los productos era tipo cristal y en efecto a contraluz dejaba ver la urdimbre de la tela. El otro era un poco más grueso, aunque la variedad de colores era menor.

- ¿Para qué lo necesita?
- Es para un vestuario
- ¿Para Chinelos? Aquí vienen los de Xochimilco a comprar para hacer sus trajes.
- No, es para otra danza. También de por ahí. Es una Danza de Milpa Alta. Le llaman Danza de Aztecas.
- ¡Ah!, Esa no la había escuchado.
- Sí, bailan puras niñas.
- ¡Qué bonito! Pues mire, de este tipo hay en rojo, azul, negro, verde...

En el camino había estado pensando qué color de traje quería. Me gustaban todos lo que había visto en Santa Ana, pero estaba indecisa. ¿Qué imagen le pondría? ¿De qué color serían las estrellas y las aplicaciones? La figura de la Reina es muy admirada, y muchas niñas usan trajes del color que la identifica: azul. También sobresale el color rojo que identifica al Rey. Pienso que también yo estuve influida por los trajes que había visto de las delanteras, quería verme como una de ellas. Pedí ver el terciopelo rojo y el azul. El primero era de un tono muy encendido, y yo no quería llamar la atención más de lo que ya lo hacía en la Danza. El segundo, era oscuro, como la profundidad del universo.

En la búsqueda de textiles, perdí la noción de dónde estaba. Caminé varias cuerdas hasta encontrar algunas referencias. Había llegado a la zona posterior a la Catedral Metropolitana y el Palacio Nacional. Cargando los varios kilos de tela, llegué a la estación Zócalo de la línea azul del Metro para regresar a casa.

El martes, a medio día me encontré con Doña Marcela y Don Macario. Una vez más recorría las calles del Centro Histórico, pero con una mejor guía. Así descubrí el paraíso de la mercería: listones, botones, encajes, hilos, estambres, aplicaciones de lentejuelas, plumas de colores. Mis ojos se perdían ante tal escena, estaba aturdida por tantas cosas que ver.

-¿Cómo vas a querer tu aplicación, de Imagen (Religiosa) o de Azteca?

-He visto unas capas que tienen a Popocatepetl y a Iztaccíhuatl. Me gustaría algo así.

-Mira, aquí podemos preguntar. Si ves alguna que te guste la compras. Si no, seguimos buscando.

Preguntamos un par de veces, pero no había la imagen que tenía en mente.

T: Buenas tardes, ¿que tipo de aplicaciones tienen?

S.T: ¿De qué figura buscan?

T: De Popocatepetl.

ST: Ahorita tenemos esta.

M: No, esta muy chiquita. La necesitamos como de 50 o 60 centímetros.

ST: No, de esas ya se terminaron. Pero ahí en frente puede que tengan.

T: Ya preguntamos y tampoco hay.

ST: Si, es que se acaban pronto porque los Chinelos las buscan mucho. Pero tengo todas estas.

La señora que atendía nos mostró varios modelos: imágenes religiosas, figuras con motivos *aztecas*, flores, incluso algunos personajes de caricaturas y series de televisión. Comenzaba a ser tarde y aún faltaban muchas cosas por hacer. Tenía que elegir una aplicación para mi traje.

T: ¿Qué le parece esta? O está muy pequeña.

M: Está bonita. No está muy grande, pero le podemos adornar con flores y otras cosas para que llene un poco más. Y con las estrellas ya queda bien. Ya en la falda le puedes poner algo *azteca*.

T: Si ¿verdad?. Bueno, pues me llevo esta.

S.T.: De motivos *aztecas* tengo más.

Rostros con penachos de plumas, el calendario azteca, un águila posada sobre un nopal. Todas las figuras elaboradas con lentejuelas de colores. Sobre el aparador Doña Marcela y yo colocábamos las imágenes para imaginar cómo se verían sobre la tela, ver cuáles combinarían mejor.

-Van a ser todas estas aplicaciones.

-¿Algo más?

-¿Tiene galón?

-¿De qué ancho lo quiere?

-Como de dos centímetros

-¿De qué color vas a querer la orilla?

-Yo creo que plateado, para que las estrellas sean de ese mismo color.

-Sí, entonces, galón color plata.

-Están estos.

-Me gusta este.

-¿Y fleco? Ese como de ocho centímetros

-De qué color

-También plateado

-Nada más hay de este tipo.

-Sí, está bien.

-Entonces ocho metros de galón, y tres de fleco. Cuatro de fleco.

-¿Algo más?

-Nada más.

- Las estrellas ya las tienes ¿verdad?

-No, todavía no.

-¡Ay, Taly! Ahí mismo las hubiéramos comprado. Bueno, pero eso es más fácil de conseguir. ¿Pluma para tu corona tienes?

-Tengo una pluma que use la otra vez que bailé, pero quisiera comprar otra.

-Por aquí también venden. Lo bueno es que ya tienes los apliques.

Visitamos varios locales en busca de las famosas plumas de avestruz, pero no encontramos ninguna. Las personas que atendían los negocios decían: “Si las llegamos a tener, si las

manejamos, pero como son muy caras traemos pocas, porque casi no se venden. Y tarda para que nos surtan de nuevo.” Al mismo tiempo, fui preguntando por las lentejuelas con forma de estrellas para adornar el traje. No recuerdo en cuál de todas las tiendas visitadas encontré unas que me parecían como cometas, entre estrellas y flores, quizá como un asterisco. Compré también estrellas. Doña Marcela me dijo que también debía comprar chaquiras pequeñas.

-Y ¿si vas a hacer la orilla?

-Pues compro las cosas, si da tiempo la hago así sencilla. Si no, de todas formas ya llevo el fleco.

-Bueno, entonces compra lágrimas y arroces, de los pequeños.

La lista de materiales estaba casi toda surtida. Con un poco de prisa salimos de aquella zona para encontrarnos con el mayordomo Ángel y su esposa la Sra. Alberta que se encontraban en el Mercado de la Merced comprando los dulces y las canastas para las Aztecas.

En los múltiples pasillos del mercado, nos dirigimos al área de dulcería. Ahí, Don Ángel y su esposa ya habían escogido las canastas. Si no mal recuerdo, compraron cien ejemplares para todas las niñas que asistirían a bailar. Buscaron dulces de distintos tipos: caramelos con envolturas de colores, paletas, galletas, chicles, dulces de leche. Algunos se compran por bolsas o por cajas. Incluso, en las tiendas tienen preparados paquetes con surtido de golosinas.

Con las bolsas de productos, salimos del mercado. Caminamos hasta un estacionamiento cercano donde habían dejado la camioneta para regresar a Santa Ana. Yo viajé con ellos esa tarde para confeccionar el traje los días siguientes con la ayuda de Doña Marcela. Aunque todos estábamos exhaustos, en el trayecto los temas de conversación no cesaron.

Al llegar a Santa Ana, fui al cuarto donde me hospedaba. Había llevado una pequeña máquina de coser portátil para apoyarme en las tareas de costura. Tomé también el lienzo de terciopelo y regresé a casa de Doña Marcela.

- Está bonito el terciopelo que compraste, se van a ver bien tus apliques.
- Gracias, espero que sí. Y ¿cómo cortamos la tela?
- Hay que alinear la tela, porque casi siempre viene chueca. Pero primero te tomo las medidas ¿no?

Con una cinta métrica me tomó medidas del contorno de cintura, de la cintura hasta donde sería el largo de la nagüilla. Del ancho de la espalda y de los hombros hasta donde llegaría la capa. Luego, sobre una mesa extendimos el terciopelo. Tomó una hebra cercana a la orilla de la tela, y dio un tirón. Se marcó una línea recta, que en algunos puntos no coincidía con la forma en que estaba cortada la tela. Tomando de referencia esta seña, se cortó y alineó todo el lienzo. A partir de esto cortamos un rectángulo correspondiente a las medidas para la capa. Luego, cortamos dos rectángulos de menores dimensiones, que se unirían para formar la nagüilla.

- Ahora, hay que hacerle el dobladillo a la capa. Unimos las dos partes de la nagüilla. y de ahí ya empezamos a poner los adornos.
- Sí, está bien. Yo traje esta máquina, aquí puedo hacer le dobladillo ¿no?

Doña Marcela rió discretamente.

- Es como de juguete ¿no? Yo creo no va alcanzar a coserlo, porque va a estar grueso. Mejor mañana vienes y te presto la mía.

Al día siguiente me llevó a una habitación en la planta alta. Ahí tenía una máquina de coser sobre una mesa de madera. Debajo estaba el mecanismo que la hace funcionar. A un lado, una rueda que activa este mecanismo.

- Si sabes cómo se usa esta ¿verdad? Porque es de pedal, no es de luz.
- Creo que sí. Se mueve el pedal con los pies ¿no?
- Sí. A ver, te explico.

Doña Marcela se sentó frente a la máquina. Colocó ambos pies sobre un gran pedal y comenzó a moverlos. A mi mente venían los recuerdos. Mi abuelita sentada frente a su

máquina “de gaza”. Colocando los dos pies sobre un pedal de fierro. Me decía “Pones tus pies. Los presionas hacia adelante. Parejito: “pas, pas, pas, pas”. No vas cambiar el movimiento hacia atrás porque vas a romper la aguja.” Bajo el “pisa tela”, mi abuela colocaba un pedazo de manta y comenzaba a darle vueltas mientras movía sus pies para que yo observara cómo debía coser. A ver, hazlo tú.

-¿Ya te fijaste cómo? A ver, inténtalo.

Doña Marcela me cedió su asiento. Hacía varios años que no cosía en una máquina de este tipo. Pero la memoria corporal no me falló... tanto. Comencé a mover los pies, y el pespunte aparecía en un pedazo de tela que estaba ahí a manera de prueba.

-No, pues sí puedes. Entonces, juntas los dos lados. Luego doblas toda la orilla. Yo ahorita vengo, voy a poner a que se cueza el pollo para la comida.

En general marchaba todo bien. Más de repente, perdía el control del pedal, y el hilo se atoraba entre la aguja y el lienzo. Por fortuna, creo que no rompí ninguna aguja de Doña Marcela ese día. Cuando terminé con la nagüilla, seguimos con la capa. Se dobladilló y colocó la orilla de galón. Cada cierto tiempo, mi maestra de costura subía a ver cómo iba. Yo creo que se desesperó de mi ritmo de trabajo, por eso me dijo que ella me ayudaría con lo que faltaba por coser en la máquina.

-Doña Marcela, yo creo que ya no haré la orilla. Ya es 23 de julio y todavía me faltan las aplicaciones.

-Sí, y eso es lo mas tardado. Mejor nada más ponle otra vuelta de galón a la capa. Y en la nagüilla el galón y el fleco.

Como a media noche, apenas terminaba de colocar la orilla de galón.

-Qué pena con ustedes, no me di cuenta de la hora. Ya me voy, y mañana temprano regreso. A ver si todavía puedo avanzar algo allá en mi cuarto.

-No te vayas. ¿Cómo te vas a ir a esta hora?

- Si, no hay problema, no se preocupen. Está muy cerca.
- No, ¿cómo crees? Te va a salir “El charro”.
- ¿Cuál charro?
- El charro que sale ahí en el barranco. Como está oscuro, te va a asustar.
- Pues, me voy por el otro lado.
- Y ¿si te sale “El guajolote”?
- ¿Cuál guajolote?
- Uno que sale a media noche. Pero ese vuela. Es como un guajolote, pero tiene cara de gente. Te va a agarrar y te va a llevar.
- ¿De verdad salen?
- ¡Sí! Cuando pasan, hasta aquí se escuchan los perros en la noche. Y si no para qué te estamos diciendo. Ni modo que na’ más para espantarte.
- Allá arriba hay un cuarto libre, mejor ahí te quedas. Y ya mañana si quieres te vas.

Esa noche, dormí en casa de Doña Marcela. Por la mañana, fui a mi cuarto. En el camino no podía dejar de pensar en las historias que me contaran por la noche. Pasando por el barranco, mi pulso se alteró cuando un grupo de perros comenzaron a ladrar. De vuelta a continuar con mi traje, tomé el otro camino, lejos del barranco.

Una vez más, sobre la mesa extendimos la tela que ya comenzaba a tener forma. Doña Marcela me ayudó a colocar las aplicaciones para marcar dónde se colocaría cada una. Al ver ese primer boceto me invadió la alegría. Por debajo de la capa, tres flores formaban un medio círculo. Arriba, dos palomitas parecían tomar el lienzo con sus picos. Era el marco para una imagen de la Virgen de Guadalupe que resplandecía en el centro. Más recuerdos se asomaban.

La primera vez que visité la Ciudad de México, mi padre me acompañó a conocer la entonces Escuela Nacional de Música. Por la tarde, luego de varios transbordos en el metro, que yo apenas conocía, llegamos a la Basílica de Guadalupe. No sabía que era tan grande. Me asombró el antiguo templo en la cima del Tepeyac. Al entrar al recinto, los acordes del órgano que acompañaban la misa, me envolvieron. Al terminar la ceremonia, fuimos al lugar donde se encuentra la imagen de la Lupita. No sé como describir esa emoción. Sólo

sé que aunque mi mayor deseo era estudiar música, le pedía que me guiara por el mejor camino. Y ahora estaba ahí, rodeada de flores. Y su mirada parecía decirme, ya ves, aquí estamos, estoy contigo.

Luego, extendimos la nagüilla. Otro arreglo de flores enmarcaba la imagen de un águila posada sobre un nopal. Sin ser muy consciente, tendría en mi traje las principales referencias del sincretismo al que esta Danza refiere: el pasado prehispánico, la cultura Azteca que con la llegada de los españoles, se convirtió al Catolicismo.

Doña Marcela me dijo que lo más difícil de colocar era la aplicación grande, la Virgencita. Que ella me ayudaría a coserla. Mientras tanto, yo tenía que fijar a la nagüilla el águila y las demás aplicaciones. Me enseñó que debía coserlas por la orilla, tratando de ocultar el hilo en la parte de enfrente. Se mete la aguja entre las lentejuelas, y se pasa por debajo de la tela. Lo complicado, es que las aplicaciones no pueden doblarse, porque se maltratan. Entonces, pasar la aguja se vuelve complicado. Tanto, que para terminar con la nagüilla, me llevé casi todo el día, lo mismo que Doña Marcela colocando a la Virgen de Guadalupe.

Con la tela sobre la mesa del comedor, ese día los alimentos fueron servidos en la cocina. De hecho, Doña Marcela avisó a su familia que no cocinaría porque estaría cosiendo todo el día. Además, no sólo era mi traje el que había que terminar. Tenía pendiente un vestuario de Santiaguero. Al ver la carga de trabajo, Don Macario y su hermano Juan Carlos nos ofrecieron su apoyo.

-Si quieres yo te ayudo con la corona.

-¿De verdad?

-Si. Nada más dime cómo la quieres y ahorita la hacemos.

-Pues no sé cómo se acostumbra.

-Puede ser de perlas, o de tela.

-Pero de perlas se va a tardar mucho, mejor de tela.

-Si, creo que de tela está bien. ¿Pero de qué forma?

-Hay de muchas formas. Las que tienen forma especial son las de la Reina, el Rey, las Princesas y los Angelitos, pero las de la fila es más libre.

- A ustedes ¿de qué modelo les gusta más?
- Pues hay uno que al frente es más o menos así.
- Si, ese está bien.
- Bueno, ahorita lo dibujo en un papel y de ahí lo pasamos a la malla.
- A ¿Cuál malla?
- Una malla de plástico que sirve como base. ¿No la compraste?
- No, pensaba que la base era de cartón.
- No, ¿cómo crees? El cartón se deshace, con la lluvia, o con el uso.
- ¡Ah!, bueno. Ahorita consigo la malla.

Don Macario dibujó en un papel la forma de la corona extendida. Con la cinta métrica midió el contorno de mi cabeza para que me quedara bien. Luego, recortó la figura y la utilizó a manera de plantilla sobre la malla para obtener la base. Se cortaron en tela dos dibujos iguales que servirían para cubrir la malla. Don Macario colocó el recorte alrededor de mi cabeza para corroborar que fuera de la medida adecuada.

- Y ¿qué adornos le vas a poner?
- ¿Cómo me sugiere usted?
- Pues unas estrellas y una flor. O algo así.
- Tengo estas estrellas.
- Con esas queda bien. En el centro le puedes poner una más grande.
- ¿Cómo ésta?
- Ándale, así se va a ver bonito.

Después de pegar las aplicaciones de la nagüilla, le ayudé a Doña Marcela a terminar de colocar las flores de la capa. Mientras tanto, Don Macario me apoyaba con la corona. Por ratos, su nieto Gael se asomaba a ver qué hacíamos. También el hermano de Don Macario, el joven Juan Carlos que se encontraba de visita, llegaba a preguntar ¿cómo íbamos?

- Pero todavía les falta mucho ¿no?
- Si, todavía.
- Y ¿si van a terminar? El 26 ya van a ir a bailar ¿no?
- Si. Pero si no terminamos, pues para la octava.

- ¡Uy!, mejor les ayudo. ¿Qué falta hacer?
- Pues las aplicaciones ya mero están, pero faltan todas las estrellas.
- Yo les ayudo con las estrellas, nada más díganme cómo.

Yo no tenía claro cómo se colocan estos adornos, hasta que Doña Marcela nos explicó que se colocan con las chaquiras pequeñas. En el centro, cada lentejuela tiene un pequeño orificio. En una aguja con hilo se ensarta una chaquira pequeña. Luego, se inserta la aguja en el orificio de la estrella traspasando al mismo tiempo la tela. Entonces la chaquira funciona como “tope” para que los adornos no se muevan.

- Pero hay que ponerla una por una.
- ¿Cómo?
- Pones una, le amarras, y ya sigues con otra.
- ¡Uy, no! Mejor todas con el mismo hilo ¿no? Es mas rápido.
- No, porque si se atora, se rompe el hilo y todas las estrellas se van a caer. Ay que ponerla una por una. Si se atora, ya na' más se cae una y no todas.
- ¡No!, pues si va a estar tardado.
- Pero no se preocupe, debe tener otras cosas que hacer. Yo las pongo, no quisiera molestarlos más.
- Está bien que se distraiga un rato mi hermano.
- Si, yo les ayudo, si no, no van a terminar. Y ¿cómo las voy acomodando?
- Pues cómo sea ¿no?, o bueno, tu Taly como quieres.
- Yo había pensado que fueran en hileras. Intercalando los dos tipos de estrellas.
- Bueno, pues hazle la línea para que me pueda guiar.

Trazamos las líneas. El joven Juan Carlos se dio a la tarea de colocar una a una las estrellas de la capa. Yo, colocaba una a una las estrellas de la nagüilla. Elizabeth, hija de la pareja que me apoyaba en todo este proceso se acercó al verme apurada pegando estrellas.

- ¿Te faltan muchas?
- Pues como la mitad.
- ¡Uy!, pero las estás pegando de a una ¿verdad?

-Si. Tu mamá dijo que era mejor así, por si se atoran con otros trajes, al dar vueltas y eso.

-Pero en la nagüilla no hace mucha falta.

-Ahorita te ayudo, y las pegamos todas juntas. Nada más lo de arriba, que casi no se atora.

-Muchas gracias. ¿Tu también bailaste?

-Si, pero hace mucho tiempo. También me acuerdo que aquí estábamos apurados pegando las estrellas de mi traje. Mi mamá y mi papá, los dos me ayudaban.

Cuando terminamos de adornar la nagüilla, nos acercamos a la mesa donde estaba la capa. Iba como a la mitad de adornos.

-Mira ya cómo va quedando

-Se ve bien bonita. Muchas gracias.

-¡Ah!, creo que aquí me fui un poco chueco.

-¡Ah, si!, ya vi. Pues al rato si me da tiempo las vuelvo a poner esas.

-¿Cuáles vas a volver a poner?

-Estas estrellas que quedaron un poco chuecas.

-Y ¿para que las vas a quitar?

-Pues para que sigan las líneas como en esta parte.

-Pero si son estrellas. ¿Qué nunca has visto el cielo en las noches?

-Pues si.

-Y ¿apoco están alineadas las estrellas?

-No, pues no.

-¿Entonces? Para que las quieres alineadas tus estrellas. La capa es como si fuera el cielo, y las estrellas en el cielo no están en líneas. Por eso se ponen así, como se ven en la noche. Y más que tu traje es azul, con mayor razón es como la noche. Ahorita asómate verás, como están las estrellas en el cielo, así se va a ver tu capa.

Nunca me hubiera imaginado, que la capa de las Aztecas, era el firmamento, con sus estrellas, con sus divinidades. Mi percepción del traje de Azteca había cambiado en esos días. No se trata sólo de tela con imágenes de lentejuelas. Es mucho más que eso. Es la noche que alberga historias. Los astros son testigos de lo que pasa en el mundo, de lo que

pasa en nuestras mentes. Las estrellas saben que las manos que ahí las pusieron son seres queridos, amigos. Más aún, son como los padres, que te apoyan para cumplir tus sueños. Mi sueño, era *ser Azteca*.

### **Ser Azteca**

Tiempo después de que Doña Marcela, Don Macario y toda su familia me ayudara a hacer mi traje de Azteca, platicaba con otras danzantes sobre cómo ellas han vivido estos momentos. Me percaté que mi experiencia fue similar a las que se viven en muchos hogares de Tlacotenco semanas antes de la fiesta patronal. Para la mayoría de las niñas, la aventura comienza desde la búsqueda de los materiales. Por ejemplo, Ana Yuyuqui Martínez Oropeza comenta:

Bueno a mí, mi mamá me decía: -Es que tu tienes que ir para que elijas las aplicaciones. Qué aplicaciones quieres que lleve-. Por lo regular les ponen imágenes de Santos y ahí tu eliges qué Santo quieres llevar. O que figura quieres que lleve tu capa, o cual se ve más bonito. También que quede con el estilo de la capa. Porque pues tampoco puedes poner una aplicación muy grande si ya tiene otras cosas, como grecas. Mi mamá me decía “tienes que ir tú para que las elijas”, también el color del traje, hay muchos colores. Por ejemplo yo tengo tres colores distintos. Y pues también tienes que medirte el traje, que te lo midan, que lo corten a tu gusto, hasta donde quieras que llegue la falda, hasta donde quieres que llegue la capa. Si va a llevar, cositas como lentejuelas, como algunas perlititas, también es el gusto de cada niña de cómo quiera adornar su traje. Le pueden poner muchas cosas como las grecas, el ese como pelito que no cómo se llama [el fleco], y las perlas o las borlas que van hasta abajo. Y pues igual la corona, todo es de tu gusto, el color que te guste, las aplicaciones que quieres que lleve, las figuras y todo...

El proceso de elaboración del traje de Azteca es lo que configura al traje y a la Azteca misma. Cada hilo se impregna de la personalidad de quien va a usarlo, de ella y de su familia. Es una construcción personal y familiar, porque la niña los representará a todos, ante la comunidad, en los días de fiesta. Pero también es una forma de aprender a cumplir

propósitos, sueños. Conforme van creciendo, las niñas quieren vestir con un “traje más bonito”, que revele toda la dedicación y el trabajo que han invertido en él. Es así, que las propias danzantes se dedican durante varios meses a “adornar” su indumentaria. Recuerdo que el primer año que bailé, vi cómo Janet y Araceli se desvelaron varias noches previas para terminar de hacer la “orilla” de perlas para sus capas. Todo por lucir hermosos trajes de Princesa y Reina de las Aztecas. Mónica Hernández Meza también se siente orgullosa de haber realizado tres metros de “orilla” para su capa uniendo uno a uno los arroces que forman esa especie de encaje que embellece los trajes de las Aztecas.

De alguna forma había experimentado la forma en que poco a poco, como Azteca, se depositan en el traje todas estas emociones. Pero esto fue aún más claro, cuando Cintya Erandi Villagómez García compartió conmigo, y con otras Aztecas, cómo fue que ella hizo su traje:

Fue una aventura hacerlo. El simple hecho de comprar todas las cosas... tampoco teníamos como que la noción, cómo un traje, fue muy difícil todo. Especialmente con mi mamá estoy muy agradecida. Cada noche de desvelo en la que estábamos ahí cocinando, desde meses antes preparando ahí que las medidas, que el traje, la decoración, la aplicación. Desvelarnos ahí todas las noches para hacer la orilla de las capas fue muy cansado, pero muy bonito. Pero, mi mamá dice que es un recuerdo que voy a tener como danzante: *Porque existen personas que guardan sus trajes y sería muy bonito que tu lo guardes y lo tengas ahí. Ya cuando tu hija o algún familiar te diga ‘¿Qué es eso? ¡Qué bonito! ¿no? los trajes’ Entonces tu saques tu traje guardado y le enseñes ‘mira este es mi traje que hice, ¡uh!, cuando tenía tu edad’ Y se quede y diga así como que...* No solamente es un traje de ir a bailar como todos, sino más que nada representa tantas cosas, el esfuerzo realizado, los recuerdos que aparecen de cada ensayo, cuando te presentaste el día de la fiesta, todo. Ahora si que es un recuerdo, un objeto que guarda muchos secretos, recuerdos, alegrías, tristezas y pues verlo ahí es como un triunfo, un triunfo así de, al fin lo terminé. O fue muy bonito, recuerdo esto cuando era niña, no sé, creo que es algo muy bonito.

Por ello insisto en que el traje de Azteca no es sólo una indumentaria. Es un conjunto de objetos que condensan símbolos y al mismo tiempo los activan dentro y fuera de la fiesta.

Es un objeto simbólico que condensa recuerdos, conocimientos, palabras, experiencias, emociones. Las guarda celosamente y, cuando las Aztecas brincan, marchan, giran, el vuelo de las capas las pone en acción, hace presentes los testimonios, las historias guardadas en cada una de las estrellas.

Como apuntaba en el apartado “La Danza de Aztecas”, lo que distingue a esta práctica de otras prácticas culturales de la comunidad, son *las Aztecas*. *Las Aztecas* son el motivo de la Danza, el núcleo a partir del cual se configura este hecho social. Pero ocurre algo muy importante el día 26 de julio. Las niñas que cada ocho días acudieron a los ensayos en la casa de los mayordomos, el motivo que convocaba a todos los participantes durante estos tres meses, no son las mismas que en los días de fiesta. Para el momento de las mañanitas, ocurre una transformación ontológica de las participantes, de niñas/adolescentes a *Aztecas*. Como si en ese momento, de aquel pasado mítico regresaran los Reyes, las Princesas, los Ángeles y todos los Aztecas a recordar a los actuales habitantes de estas tierras de dónde vienen, quienes son, porqué están aquí.

Los tres meses de ensayos sirven como preparación para las participantes. Aprenden a cantar, a bailar, recuerdan las palabras de los ancestros que llegan a saludar a la Señora Santa Ana. En este tiempo, han preparado también su traje. Las nagüillas están listas. Las capas parecen desprenderse del cielo estrellado y traen consigo a las divinidades que este día regresan a la tierra. Todos esperan el gran momento. En casa, comienza la transformación. Un blusa adornada de flores. La nagüilla con un águila, o con un par de rostros con penachos de plumas. Un capa de estrellas que trae a Popocatépetl e Iztaccíhuatl, a un Guerrero Azteca, a la Virgen de Guadalupe, al Arcángel Miguel, o a la Señora Santa Ana. Un macana de madera, que ahora “ya no se usa para pelear, sino para ofrendar un baile”. Y un par de huaraches blancos, que con los cascabeles anuncian la llegada de las Aztecas.

## Elementos que conforman el traje de Azteca

La *capa* y la *nagüilla* son los elementos primordiales del traje de Azteca. En la mayoría de los casos, son confeccionados por las propias danzantes con ayuda de sus familiares. Se realiza en tela terciopelo. Los colores más usuales son: azul rey, azul marino, rojo, negro, verde oscuro, rosa, morado y blanco. En el caso de las delanteras<sup>22</sup>, el color de la capa y la nagüilla indica cuál es el personaje que representan: Reina-azul, Rey-rojo, Princesa 1ª-blanco, Princesa 2ª-blanco, Ángeles-blanco. El resto de las Aztecas pueden usar el color de traje de su preferencia. En general, las danzantes de mayor edad usan colores oscuros, mientras que las pequeñas, suelen llevar trajes en colores como rosa, verde limón, o amarillo.

### *La capa*

Es un lienzo de terciopelo que se adorna con una aplicaciones hechas de lentejuelas. Se elige una aplicación principal, de una figura alargada, que ocupa al menos una tercera parte del ancho total de la capa. Esta aplicación se coloca al centro del lienzo. Puede ser una imagen religiosa, o un personaje que refiera a la cultura Azteca. Alrededor o en las esquinas de la capa se pueden colocar aplicaciones de menor dimensión. Éstas no son personajes, pueden ser imágenes de flores, aves, mariposas, nopales. Las zonas de terciopelo que no tienen aplicaciones, en general se “llenan” con lentejuelas en forma de estrellas, flores pequeñas, círculos, incluso mariposas. En algunos casos, sobre todo cuando el traje no lleva “orilla de perlas”, se coloca una línea de galón en los bordes inferior y laterales de la capa, y en las puntas inferiores, se colocan dos borlas y en cada punta inferior se coloca una borla. En el margen superior, se realiza un dobladillo por donde pasa un cordón que sirve para sujetar la capa. Ésta se coloca de forma vertical en la espalda de la danzante. Un extremo del cordón pasa sobre un hombro, rodea la articulación para llegar de nuevo a la

---

<sup>22</sup> Don Susano y algunas señoras que bailaron durante su infancia, comentan que antes, sólo las delanteras usaban capa. El resto de las danzantes iban sólo con la nagüilla y la blusa. al parecer, cuando se crea la otra cuadrilla, las “Aztecas Grandes”, es cuando sus integrantes comienza a usar todas capa, ya que todas habían sido delanteras y contaban con este elementos del vestuario. A partir de ahí, ya todas las danzantes comenzaron a usar capa para bailar, “pero nosotras fuimos las que pusimos el desorden”, dice Doña Marcela.

espalda, bajo la capa. Con el otro extremo se realiza lo mismo en el otro hombro. Entonces se anudan ambas puntas para sujetar la capa. Algunas mamás, han optado por colocar un resorte, en lugar de un cordón, para facilitar que la niña pueda quitar y ponerse la capa.

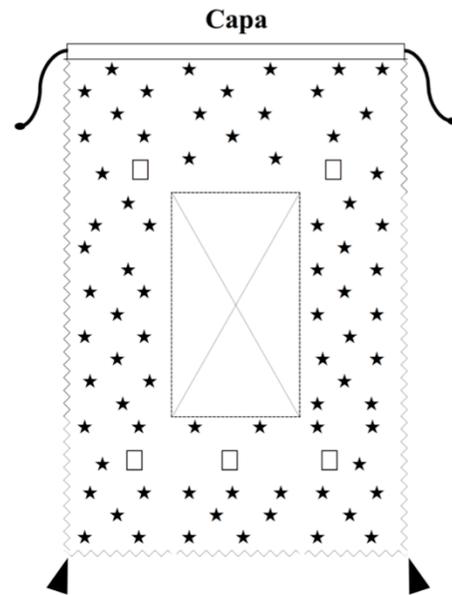
### *La nagüilla*

Nagüilla es el término utilizado en Tlacotenco para referir a la parte inferior del traje que tiene la función de falda. Se confecciona con dos rectángulos de terciopelo que se unen por los extremos más angostos, formando una especie de círculo. Uno de los rectángulos es el frente y el otro, la parte posterior de la nagüilla. La zona frontal se adorna con aplicaciones de lentejuelas. Se elige una aplicación principal, que ocupa más o menos la quinta parte del total de ese lienzo y se coloca al centro del mismo. En general, esta imagen no es alargada como la que se usa en la capa. Más bien cabe el espacio de un cuadrado o un círculo. Se ponen otras aplicaciones de menor dimensión a los costados. El resto del rectángulo de enfrente se adorna con lentejuelas en forma de estrellas, círculos, flores, del mismo modo que la capa. En general éstas lentejuelas son en color blanco, plata, perla o dorado. En la parte posterior de la nagüilla no se colocan aplicaciones ni lentejuelas. Cuando no se usa “orilla de perlas”, el borde inferior de la nagüilla se adorna con el mismo tipo de galón usado en la capa, y un fleco que sobresale del lienzo de terciopelo.

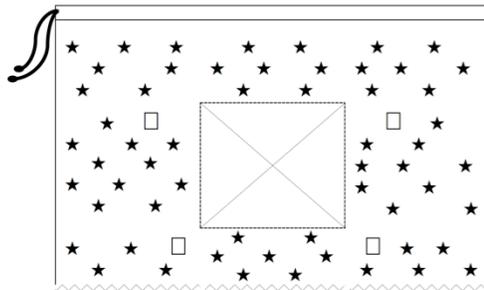
La descripción anterior corresponde a un modelo “sencillo” del traje de Azteca. Cuando las participantes, en especial quienes son delanteras, desean dar un toque especial a sus trajes, hacerlo “más vistoso”, algunos de los elementos se elaboran de otra manera. En vez de comprar los materiales “ya hechos” para adornar los trajes, se compra la materia prima y ellas mismas, con ayuda de sus familiares, confeccionan los ornamentos. Algo muy usado, son las “orillas de perlas” para el borde de la capa y la nagüilla.

La “orilla de perla” es una especie de encaje elaborado con diversos tipos de cuentas: perlas, arroces, lágrimas, chaquiras. El nombre de éstas cuentas corresponde su forma. Se puede usar más de un tipo de cuentas dependiendo del diseño a realizar. Con hilo y aguja se ensartan las cuentas de tal manera que éstas se acomodan en formas geométricas como en la Figura 15. En general, los colores de las cuentas son: blanco, plata, perla o dorado.

Simbología	
☒	Aplicación principal
□	Aplicación secundaria
★	Lentejuelas
~~~~~	Galón u “Orilla de perlas”
▲	Borla
=====	Dobladillo
~~~~~	Cordón



**Nagüilla (adelante)**



**Nagüilla (atrás)**



Figura 14. Modelo de Capa y Nagüilla

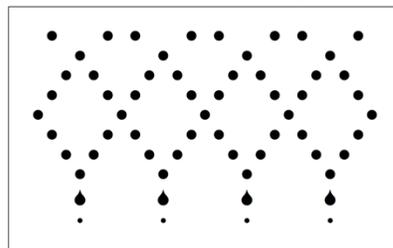


Figura 15. Modelo de Orilla de perlas

Otra forma de ornamentar el traje de manera especial, se relaciona con las aplicaciones. Una opción es usar figuras de mayor dimensión, casi del tamaño de la capa, como aplicaciones principales. En algunos casos, las participantes “mandan a hacer” el diseño de su elección con personas del pueblo que saben realizar este trabajo. Otras danzantes, elaboran las aplicaciones de lentejuelas o chaquiras, ellas mismas o con ayuda de sus familiares.

#### *Corona con plumas.*

La corona es también un elemento importante de la indumentaria de las Aztecas que ellas mismas elaboran. Se puede realizar de dos maneras: con terciopelo o con perlas. Para ambas formas, se deben tomar la medida del contorno de la cabeza de la danzante, de modo que no le lastime o le quede grande. En ambas opciones, se busca que la corona tenga flexibilidad para que se acomode a la forma de la cabeza y no necesite sujetarse con pasadores. De esta manera, también se facilita que las niñas puedan quitar y ponerse la corona en cualquier momento, así como bailar sin que ésta se caiga.

Corona de terciopelo. Para elaborarla se elige un modelo y se hace un patrón de papel o cartón. Este patrón se usa para recortar una malla de plástico que servirá de base, y dos trozos de tela que cubrirán la malla. El terciopelo se adorna con el galón o las lentejuelas usadas en la capa y la nagüilla. En general, se coloca una flor o una estrella al centro. Se unen los extremos de la corona por la parte de atrás.

Corona de perlas. Para elaborarla se usan cuentas como las de la “orilla de perlas”: perlas, arroces, lágrimas, chaquiras. Una opción es ensartarlas en un alambre flexible y trenzar varios hilos hasta formar la corona. Otra opción, es elaborar patrones como los usados en la “orilla de perlas”, pero usar alambre en vez de hilo. Ambas formas también se pueden colocar sobre una base de terciopelo.

En la parte trasera de la corona, se cosen algunos listones de colores que caerán sobre la capa, hasta llegar a las rodillas. Ahí mismo, se colocan de una a tres plumas de colores, de tal modo que la curvatura quede hacia atrás. Las niñas pequeñas, utilizan plumas chicas (20

cm), mientras que las adolescentes buscan plumas de avestruz, que son más grandes (40 cm). Así como el color del traje indica qué personaje representan las delanteras, Don Susano comenta que también la forma de las coronas es una manera identificar a los personajes.

### *Blusa bordada*

Las blusas que utilizan las Aztecas corresponden a diversos estilos: bordadas a mano en punto de cruz, bordadas a mano con puntada “recta”, bordadas a máquina, o bordadas con chaquiras. Cada estilo proviene de diversos lugares y culturas. Algunas se compran en la delegación, y otras las mandan a pedir con amigos o familiares en otros lugares del país. Dentro de esta variedad, se reconocen las blusas propias de Milpa Alta, las bordadas en punto de cruz. En 1982 Joaquín Galarza y Carlos López Ávila realizaron un compendio de flores y animales usados en el bordado de estas prendas. En estos días son pocas las personas que saben bordar de esta forma. Por ello, las Aztecas utilizan todos los estilos mencionados arriba. Aún así, la blusa debe cumplir ciertas características adecuadas a las necesidades de las danzantes.

La blusa debe ser de una tela delgada, de preferencia algodón o poliéster, que se mantenga aún en el baile. En la parte superior se ajusta un poco al cuerpo, pero debajo del busto es más amplia, proporcionando libertad de movimiento. Se acostumbra con mangas que rematan con un resorte o un estambre para amarrar y ceñir la manga al brazo. En general, el bordado sólo se coloca alrededor del cuello.

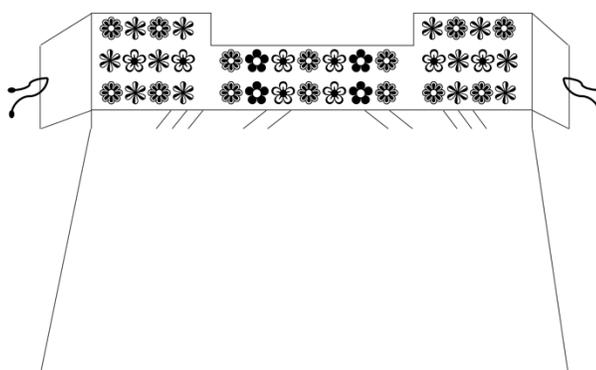


Figura 16. Modelo de blusa

### *“Cintas” tejidas con “puntas de chaquira”.*

Cuando las niñas tienen el cabello largo, las madres, tías o amigas, le ayudan a peinarse con trenzas. Se conocen varias formas de trenzar el cabello y muchas veces, se adorna con las “cintas”. Estas “cintas” son como listones que se realizan con la técnica de telar de cintura. Se tejen con hilos de algodón de diversos colores, que combinados, forman grecas, flores o animales a lo largo de la cinta. En la actualidad, sólo algunas personas conocen la técnica para realizar las “cintas” tejidas y las “puntas de chaquira” que sirven de remate a las “cintas”.

Las “puntas de chaquira” se tejen con una técnica similar a la usada en las “orillas de perlas”. Con aguja e hilo se ensartan las chaquiras pequeñas de diversos colores. Así se va dando forma a un pentágono alargado. Alrededor de esta figura se realiza una orilla de picos. En la parte inferior del pentágono se coloca una flor que también se hace con chaquiras. Se usa una “punta” en cada extremo de las “cintas”. De las cuatro “puntas”, dos llevan imágenes de flores y las otras de animales. Se coloca una y una en cada “cinta”.

### *Macana*

“Macuahuitl refiere a las armas que utilizaban los Aztecas, para la guerra. No es una espada, como luego dicen, porque ellos no conocían el metal, ¿cómo iban a hacer una espada?. Es una macana, y ellos lo hacían de piedra, yo creo que también de madera. Pero afilaban bien la piedra, para vencer al enemigo. Hasta arriba le ponían una punta, filosa, filosa, y con eso le enterraban en el cuerpo del otro. Ahora lo utilizamos pero ya no tienen filo, porque es para bailar. Pero si se recuerdan estas armas de los Aztecas.” Don Susano.

La macana es un elemento fundamental para las Aztecas. Por un lado, se integra a la mayoría de las acciones corporales para el baile, “ayuda a bailar” a las danzantes. Por otro, es el índice que las identifica en el contexto general de la comunidad. A partir de la macana se puede referir a las Aztecas, de una forma inmediata y sencilla sin que ellas estén presentes.

La macana se fabrica con madera. Los carpinteros de la comunidad, incluyen en su oferta de productos, macanas de diversos tamaños y estilos. Se toma un trozo de madera alargada en la que se labra el diseño correspondiente. Se lija bien la pieza para que no lastime las manos de las danzantes. Al final se barniza en tonos cercanos al caoba o café, brillante o mate. Las semanas previas a la fiesta, los carpinteros llevan a vender las macanas al mercado. Los que tienen locales comerciales igual las exhiben en esos días. Algunos, también realizan macanas por pedido, con el diseño, color y tamaño que el cliente elija. En estos casos, suelen grabar el nombre de la participante en una de las caras de la macana.

Existen tres tamaños de macanas debido a amplio rango de edad de las participantes. El tamaño chico, que mide más o menos 40 cm, es para las niñas de entre cuatro y seis años de edad. El mediano, de 50 cm, es para las niñas de siete a doce años. El tamaño grande, que mide alrededor de 60 cm, es para las participantes de 13 años en adelante. En el cuadro de abajo se muestran diversos diseños en tamaños diferentes. Los diseños, pueden realizarse con cualquier medida, quitando o agregando alguno de los motivos, sin perder la proporción. El diseño de la primer macana tamaño grande (\*), corresponde a la macana que acompaña el cuadro de la Sra. Santa Ana de la Mayordomía de las Aztecas Chicas. Este es uno de los modelos más usados por las danzantes.

Diseños y tamaños de macanas		
Chica (40 cm)	Mediana (50 cm)	Grande (60 cm)

#### *Escudo.*

Don Susano señala que antes, cuando todavía bailaban hombres, todos usaban macana y escudo. En la actualidad, en Tlacotenco, sólo las delanteras usan escudo para ejecutar la pieza de “la batalla”<sup>23</sup>. El escudo se toma con la mano izquierda, y con la derecha se lleva

<sup>23</sup> Véase La danza de Aztecas

la macana. Si por algún motivo, no tienen escudo cuando se interpreta esta pieza, las delanteras colocan el antebrazo izquierdo a la altura del pecho y lo cubren con su capa, formando así una especie de escudo.

El escudo también se confecciona con terciopelo. Se usa de base un aro para bordar con diámetro de 30 cm. Se corta un trozo de tela en forma circular de 35 cm. Se coloca el terciopelo entre las dos piezas del aro y se tensa. Con aguja e hilo se cose el contorno de la tela para fijarla a la base. Al centro del círculo se pone una aplicación de lentejuelas y se adorna el resto del espacio con lentejuelas pequeñas en forma de círculo, estrellas o flores. En el borde del escudo se cose un tramo de “fleco”. Por la parte trasera, se adhiere una cinta o un resorte para poder sujetar el escudo.

#### *Huaraches blancos.*

Como calzado, las Aztecas utilizan huaraches blancos. Los preferidos de las danzantes son de un modelo hecho de piel, con suela de hule. Tienen un cinto que los sujeta al tobillo. Se encuentran diseños calados o con flores en la parte de enfrente. Los números pequeños de estos huaraches se pueden comprar en diversas zapaterías. Más los números grandes, sólo los he encontrado en las zapaterías de Tlacotenco, que mandan a pedir dichos modelos cuando se aproxima la fiesta.

Los cascabeles son el elemento sonoro que identifica a las Aztecas<sup>24</sup>. Éstos, se pueden fijar a los huaraches con un alambre delgado. También se acostumbra ensartarlos en un elástico, formando una pulsera que se coloca en el tobillo. Se usan entre dos y cuatro cascabeles por pie.

---

<sup>24</sup> Véase El sonido

## Las danzas

Era el mes de agosto de 2014. Terminaba de guardar mi traje de Azteca, demás ropa, huaraches y otros objetos personales. Estaba por despedirme de la Señora Claudia Martínez Alvarado que este año, siendo Mayordoma de las Aztecas Chicas, me recibiera en su casa para poder presenciar la fiesta patronal. En la sala se encontraban reunidos algunos familiares y amigos de Doña Claudia. La plática traía recuerdos de la fiesta que hace unos días había terminado.

Claudia: ¡Qué rápido ya pasó la fiesta! Yo sentía que todavía faltaba mucho, y mira, ya hasta se acabó todo.

Dominga: Si. Lo bueno es que todo salió bien.

C: Pues sí, poco o mucho, nosotros cumplimos. Luego en las despedidas que fuimos como a siete casas. Pero ni modo que les diga que no a las niñas, si me lo están pidiendo.

Yuyuqui: Pues si es su devoción, su gusto, pues hay que apoyarlas también.

C: Y luego tú Yuyuqui, ¿por qué lloraste en la despedida? Todos estábamos aguantando, pero cuando tú empezaste, ya todas te siguieron a llorar.

Y: Pues porque me da mucha emoción. Yo no quería, pero estando ahí, frente a la Sra. Santa Ana despidiéndome de ella, la vi a los ojos y ya no pude...

Esta escena rondaba mi cabeza semanas después de la fiesta. En el tiempo que había estado conviviendo con personas involucradas en la Danza de Aztecas, en algunas ocasiones también me había acercado a participantes de otras danzas. Pero ese día pasó algo que me dejó una gran inquietud. En aquella sala, se encontraban reunidos tres jóvenes, sobrinos de la Mayordoma. Dos varones que “salieron” de Vaqueros, y Yuyuqui que bailó con las Aztecas. Doña Claudia, en su infancia participó en la Danza de Pastoras. Y Don Orlando Reyes, amigo de la familia, en su juventud fue Santiaguero. Me preguntaba entonces, ¿cuántas escenas similares estarían ocurriendo en otras casa de Santa Ana Tlacotenco?, ¿por qué los niños, adolescentes y jóvenes participan en las danzas de la comunidad? ¿qué

los motiva a bailar? ¿qué motivó en otros tiempos a sus padres y abuelos a participar también?

Considero que existen dos principales motivaciones para que esto ocurra. Por un lado, el contexto familiar posibilita e incentiva a que los niños participen. Se trata de compartir, la experiencia que abuelos, padres y tíos, han vivido en su infancia, para que sus hijos o nietos también puedan vivirla. Un compartir no sólo en los recuerdos y la palabra, sino en la experiencia misma. Por otro lado, las siete cuadrillas presentes en la comunidad constituyen un amplio abanico de posibilidades. Cada danza tiene una *personalidad distinta*, de tal modo que sus participantes también. Es así que los niños, adolescentes, jóvenes, incluso los padres tiene “de dónde escoger” para participar en la fiesta.

De todas las personas que he conocido, habitantes de Santa Ana Tlacotenco, un 80% asegura haber participado, al menos una vez en su vida en algunas de las Danzas de la comunidad. El resto, refiere que algún familiar cercano lo ha hecho. Estos datos, evidencian que la participación en las Danzas es una práctica generalizada en la comunidad. En la Delegación, las Danzas son elementos que distinguen a Tlacotenco. Es lo que caracteriza sus fiestas y los milpaltenses lo reconocen así.

En todas las fiestas patronales de Tlacotenco, se presenta al menos una cuadrilla de Danza. Algunas fiestas tienen mayordomías propias de las Danza. En otras, los Mayordomos del Santo que se venera, invitan a una cuadrilla con mayordomía, que se conformará para otra fiesta patronal. En todo el ciclo festivo de la comunidad se reconocen cuatro danzas diferentes organizadas por mayordomía: Pastoras, Aztecas, Vaqueros/Charros, Santiagueros. En la fiesta patronal en honor a la Señora Santa Ana se presentan todas.

### **Danzas de la fiesta patronal en honor a la Señora Santa Ana**

La comunidad de Tlacotenco reconoce como “Danzas” aquellas expresiones sonoro-kinéticas que tienen como objetivo ser una ofrenda a las divinidades, ser una *plegaria dancística*. Durante la fiesta patronal del 26 de julio al 4 de agosto, se observan diversas

danzas que llegan al altar principal para manifestar su devoción a la Señora Santa Ana, pedirle una bendición y agradecerle “que nos dio un año más de vida”. La mayoría de las Danzas son organizadas por los tlacotenses, aunque también llegan músicos y danzantes provenientes de otros lugares.

Para esta celebración la comunidad conforma siete cuadrillas de danza, cada una organizada por una pareja de mayordomos: una cuadrilla de Pastoras, dos cuadrillas de Aztecas, dos cuadrillas de Vaqueros/Charros y dos cuadrillas de Santiagueros. En el cuadro siguiente se enlistan las cuadrillas que participan en la fiesta de la Sra. Santa Ana, de acuerdo al nombre que recibe cada una de sus mayordomías, agrupándolas por el tipo de Danza:

Nombre de la danza	Nombre de la cuadrilla de acuerdo a su mayordomía
Danza de Pastoras	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Mayordomía de las Pastoras</li> </ul>
Danza de Aztecas	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Mayordomía de las Aztecas Chicas</li> <li>▪ Mayordomía de las Aztecas Grandes</li> </ul>
Danza de Vaqueros	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Mayordomía de los Vaqueros Norteños</li> <li>▪ Mayordomía de los Vaqueros Charros</li> </ul>
Danza de Santiagueros	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Mayordomía de los Santiagueros 1ª Cuadrilla</li> <li>▪ Mayordomía de los Santiagueros 2ª Cuadrilla</li> </ul>

Cuadro 27. Nombre de las danzas de Santa Ana Tlacotenco.

A continuación presento una descripción general de la Danza de Pastoras, la Danza de Vaqueros y la Danza de Santiagueros. Retomando los elementos expuestos con anterioridad sobre la Danza de Aztecas, después busco identificar las similitudes y diferencias entre

estas cuatro prácticas dancísticas. Asimismo, se trata de ubicar a este conjunto de danzas organizadas por mayordomías, en la totalidad de danzas presentes en la fiesta patronal.

### *Danza de Pastoras*

La cuadrilla de la Danza de Pastoras se conforma por un grupo de entre 20 y 30 niñas, y dos niños. Las participantes se encuentran entre los 5 y 12 años de edad. Los niños, tienen entre 10 y 12 años. La indumentaria de las Pastoras consta de un vestido blanco, que en general lleva crinolina para dar volumen a la parte inferior. Se agrega un delantal pequeño amarrado a la cintura. Como calzado, zapatos y tobilleras. El cabello se peina dando la forma de ondas o caireles, sueltos o recogidos. Para adornar el peinado se usa una corona o pasador con flores del que cae un velo que cubre la parte posterior de la cabeza. Todo es en color blanco, con algunos detalles en tono pastel rosa o azul. Algunas niñas utilizan las prendas que portaron en su Primera Comunión para participar en esta danza.

Elementos que complementan la indumentaria de las Pastoras son el bastón y el arco. El bastón es de madera, delgado y por lo regular se compra “ya hecho”. En la parte superior se coloca una “sonaja”, o algunos cascabeles sueltos. Al bailar, se golpea contra el suelo produciendo dos sonidos: el del bastón contra el suelo, y el de los cascabeles o “sonajas”. El arco es elaborado por la familia de las participantes. Como estructura se puede usar un alambre. Se cubre con hule-espuma, se forra con tela blanca y se adorna con flores de tela o de papel. El tamaño del arco depende de la talla de la danzante. Se busca que al sujetar un extremo en cada mano, la curvatura sobresalga de la cabeza de la niña.

Los niños participantes personifican, uno al Diablo y el otro al Arcángel Miguel. El Diablo viste, de los pies a la cabeza, en color rojo. La caracterización incluye cuernos, cola y un tridente. El Arcángel Miguel, por su parte, viste de blanco. Por lo general porta una túnica, alas cubiertas de plumas blancas y una aureola dorada. Al parecer ambos atuendos son adquiridos en tiendas o puestos de disfraces.

Otro elemento que identifica la Danza de Pastoras son “los listones” o “palo de listones”. Se utiliza un poste de madera con largo aproximado de dos y medio metros y diez centímetros de diámetro. En el extremo superior se coloca un círculo, tal vez de *triplay*. En el perímetro de este círculo se realizan 18 o 20 orificios. En cada uno se amara un listón que cuelga hasta el otro extremo del poste. Cada listón es de un color distinto.

A decir de Don Susano, en la Danza de Pastoras se pueden identificar al menos tres tipos de piezas: los cantos, los tiempos de arcos y la tejida-destejida de los listones. Los cantos de las Pastoras son en español y su contenido refiere a la veneración del Niño Jesús y la Señora Santa Ana. Para la ejecución de estos cantos, las danzantes se disponen en dos filas, con vista hacia el altar principal. Se integran a la sonoridad de los cantos los bastones con cascabeles o “sonajas”. “Los tiempos de arcos son siete, y cada uno tiene su música, su tono y una manera especial de llevar los arcos. En cada tiempo las niñas se cruzan de forma distinta. En uno cada quien agarra su arco, en otro, ente tres agarran dos arcos. En fin, cada pieza tiene su forma y su ritmo”, comenta Don Poli.

La tejida y la destejida de los listones se realiza en un momento especial del performance. El poste adornado, que se resguarda en el templo, se saca al atrio. El Arcángel Miguel y el Diablo sostienen el poste mientras las Pastoras, bailando, se entrecruzan de tal modo que los listones quedan tejidos alrededor del poste. Luego, hacen los cruces en sentido inverso para llegar a la posición inicial. “Para tejer los listones hay una música especial, y otra para destejer”, señala el maestro de la danza. Además de la música para los cantos, los arcos y los listones, hay una “Entrada”. Ésta, tiene una función similar como en la Danza de Aztecas, se utiliza para el desplazamiento del grupo de un recinto a otro.

### *Danza de Vaqueros*

En 2013, conocí al joven Javier Misael Mata Martínez porque sus padres fueron mayordomos de las Aztecas Chicas aquel año. En ese tiempo también conocí a Ronaldo Hernández Hernández que tendría unos 10 años. Cada sábado, ellos apoyaban con gran esmero en la organización de los ensayos. Ayudaban a colocar sillas y mesas, atendían a las

danzantes, entre otras cosas. Recuerdo que los dos se acercaban a los músicos porque les interesa aprender a tocar la guitarra o el violín. En años posteriores, los dos han participado como danzantes en la fiesta patronal, Misael con los Charros y Ronaldo con los Vaqueros.

A decir de varios músicos y danzantes, Vaqueros y Charros “son casi lo mismo, lo que los diferencia es cómo se visten, pero los personajes y la historia relatada son similares”. Se recuerda que hace unas décadas, sólo había una cuadrilla de Vaqueros. Luego, de forma similar a las Aztecas, se conformó otro grupo. El estandarte de la cuadrilla “que ya existía” tiene inscrito: “Mayordomía de los Vaqueros Norteños”. La indumentaria de este grupo consta de pantalón o falda de mezclilla. Blusa o camisa a cuadros, por lo regular en color azul o rojo. Sombrero “norteño” y botas con espuelas. Los participantes de la otra cuadrilla, como su nombre lo sugiere, visten el llamado “traje de Charro”, con una gran referencia a los trajes utilizados por “Los mariachis”. El sombrero, las chaparreras y las botas con espuelas también son importantes. En el estandarte que los identifica se observa: “Mayordomía de los Vaqueros Charros”. Es así, que en la cotidianidad, al primer grupo aquí mencionado se le conoce como Vaqueros, y al segundo como Charros.

Una tarde, después de bailar para la Señora Santa Ana, Misael me relataba la “obra”<sup>24</sup> que se desarrolla en la cuadrilla de Charros mencionando a los personajes que en ella participan. Por lo regular, cada cuadrilla de Vaqueros se conforma por 20 o 30 niños y jóvenes, mujeres y varones<sup>25</sup>. De entre los danzantes, algunos interpretan a diversos personajes. Los de “mayor jerarquía” son: el Señor Amo, el Caporal, el Caudillo, el Salvatierra 1º, el Terroncillo y el Ligerillo. Estos, escenifican la historia con diálogos, baile y actuación. Si los demás participantes desean tener un “papel”, en el caso de los hombres pueden ser: Salvatierra 2º, Salvatierra 3º, Salvatierra 4º; Caporal de San José, Caporal de San Marcos, Caporal de Santa Anita, Caporal de Tlachichilpa<sup>26</sup>. Las mujeres pueden ser:

---

<sup>24</sup> Misael utiliza el concepto de “Obra” para referirse a la historia teatralizada incluida en la Danza de Vaqueros. Este mismo concepto lo uso para decir que también la Danza de Santiagueros, se basa en una “obra”.

<sup>25</sup> Se recuerda que hasta hace un tiempo sólo los varones participaban en las danzas de Vaquero y Charros. En los últimos años las mujeres han comenzado a participar en estas danzas y cada vez más se observan niñas y jovencitas bailando de Vaqueras y Charras.

<sup>26</sup> San José y San Marcos corresponden los Santos Patronos de dos barrios de la comunidad. Tlachichilpa es un paraje en el perímetro del pueblo.

Señorita Paloma, Señorita Lucero, Señorita Lupita, Señorita Tlacualera. Además de estos personajes, el Torito Pinto es una figura central en la Danza. Se representa con una escultura en madera con dimensiones aproximadas de 50 x 20 x 30 cm. La madera se recubre con piel de ganado y se le colocan los cuernos de un animal de esta especie. Uno de los danzantes le “da vida” al Torito Pinto cargándolo en sus hombros, bailado, girando con él.

La estructura del performance consiste en: saludos, desarrollo de la “obra”, piezas de baile y despedida. En la “obra” pueden identificarse los siguientes momentos: búsqueda del Torito Pinto, captura del Toro, toreada en el corral, muerte del toro, intención por degollar y desollar al Toro, reparto de la carne, reparto de las menudencias y uso de la piel para confeccionar prendas de vestir. Dentro de la “obra”, los personajes interactúan a través de diálogos, actuación, baile, y en menor medida canto.

Para los Vaqueros/Charros las espuelas son un elemento fundamental. Durante los bailes y la actuación, estos accesorios colocados alrededor de los tacones de las botas, refuerzan su presencia. Mientras interpretan los diálogos se desplazan de un lado a otro rozando el suelo con las espuelas metálicas. En la mayoría de los bailes, los motivos del baile incluyen kinemas<sup>27</sup> donde los talones se entrechocan para producir un golpe percutido con las espuelas, siendo un rasgo característico en la sonoridad de esta Danza.

Otro elemento importante en el performance de los Vaqueros/Charros es el *lazo*. El lazo, es una cuerda, por lo regular de material sintético, con grosor aproximado de dos centímetros, y un largo de 20 metros. Entre la captura del Torito Pinto y la Toreada, el lazo se utiliza para “construir” el corral. Los danzantes forman un círculo, sujetando el lazo para delimitar el espacio. Durante el reparto de la carne, el lazo se utiliza para representar las partes del cuerpo del animal.

Las dotaciones instrumentales que ejecutan la música de la *Danza de Pastoras*, la *Danza de Aztecas* y la *Danza de Vaqueros/Charros* se integran por cordófonos y funcionan de forma

---

<sup>27</sup> Sobre el concepto de *kinema* ver apartado El movimiento

similar en los tres casos. La dotación mínima consta de un violín y una guitarra. El maestro de la danza ejecuta en el violín las melodías correspondientes. Él conoce la estructura del performance, de tal modo que dirige tanto la *música* como el *baile*. El *acompañamiento* de las melodías está a cargo de la guitarra. Cuando el número de músicos aumenta, en general se integran ejecutando cordófonos punteados o rasgueados, como guitarra, vihuela, guitarrón o contrabajo. Para ejemplificar, retomaré el Cuadro 9 presentado en el capítulo El sonido, donde se profundiza sobre este tema a partir del caso de las Aztecas.

Instrumentos	Dotación instrumental																
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
Violín	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Violín 2°													x	x	x	x	x
Guitarra	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Guitarra(s)		x					x	x	x	x	x	x		x			
Vihuela			x				x				x	x			x		
Jarana huasteca				x				x									
Guitarrón					x				x		x					x	
Contrabajo						x				x		x					x

Cuadro 9. Dotaciones instrumentales

### *Danza de Santiagueros*

Las cuadrillas de esta danza se integran exclusivamente por varones jóvenes, adultos y dos niños de 5 o 6 años. Como indumentaria utilizan una nagüilla o pantalón de terciopelo, una capa de la misma tela, un sombrero con plumas de colores, y una espada o machete. Se identifican dos grupos que luchan entre sí. Uno es encabezado por el Señor Santiago que busca la conquista espiritual del otro grupo dirigido por el Rey Moro. En la música se observan dos dotaciones instrumentales, una integrada por pífano y redoblante; la otra, llamada “orquesta” que incluye instrumentos *de viento* como saxofón y trombón, y un redoblante. Espacialmente cada grupo se dispone en una fila y es encabezado por el personaje correspondiente, procurando siempre estar encontrados para llevar a cabo las batallas donde los duelos con los machetes tiene una gran importancia.

Las espadas son las armas con que se escenifican las batallas entre los dos grupos. Para ello se emplea un machete, que puede adquirirse en tlapalerías. En algunas piezas, los Santiagueros arrastran los machetes para rozarlos contra el piso. En otras, al encontrarse ambos “bandos”, entrechocan los machetes para referir a las batallas. Los machetes se integran a la sonoridad de la Danza, siendo un elemento distintivo de la misma en el performance de la fiesta patronal.

### **Más danzas**

Además de la Danza de Pastoras, la Danza de Aztecas, la Danza de Vaqueros/Charros y la Danza de Santiagueros, en la fiesta patronal en honor a la Señora Santa Ana pueden observarse otras expresiones dancístico-musicales. Se integran a la diversidad de esta fiesta, La Danza de las Tlacualeras, grupo conformado por personas de la comunidad; y otras danzas como Concheros, Matlachines, “Apaches”<sup>28</sup> provenientes de distintos lugares de la Ciudad de México o incluso otros estados de la República.

Las danzas que llegan de otras comunidades a visitar a la Señora Santa Ana son diferentes cada año. En general acuden para cumplir una “promesa” a la divinidad. Por lo tanto, su presencia es ocasional. Dado que el objetivo de este apartado es reflexionar en torno a las danzas realizadas por los tlacotenses, por ahora sólo describiré algunos elementos de las Tlacualeras.

#### *Danza de las Tlacualeras*

La Danza de las Tlacualeras, a diferencia de las otras danzas realizadas de la comunidad organizadas por mayordomía, se organiza por grupo. Desde 2013 la Señora Piedad López Flores es quien coordina el grupo “Ilancueitl” que interpreta la Danza. Esta es una de las actividades promovidas por la “Casa del Arte Tlaxico” de Tlacotenco, lugar donde se reúnen para ensayar. Durante la fiesta patronal, este grupo participa sobre todo la

---

<sup>28</sup> En Tlacotenco llaman “Apaches” a una expresión dancística también conocida como Danza Azteca. Para no confundir esta danza con la Danza *de* Aztecas, retomo el término usado en Santa Ana Tlacotenco: “Apaches”

madrugada del 26 de julio para “dar mañanitas” a la Señora Santa Ana. También se integran a otro tipo de eventos al interior de la comunidad como la Feria del Elote, o en otros espacios de la delegación como el Festival Internacional del Folclor en San Pedro Atocpan, o el Homenaje a las Tejedoras de Milpa Alta en la Antigua Casona de Villa Milpa Alta.

La Danza de las Tlacualeras, también llamadas *Tlacualchih'que*, está conformado por mujeres, la mayoría de entre 40 y 60 años de edad. La indumentaria que utilizan para interpretar la Danza consta de artículos confeccionados en la delegación con la técnica del telar de cintura: el *chincuete* (que cumple la función de falda), un ceñidor, y un par de *cintas* con “puntas de chaquira” utilizadas en el trenzado del cabello. También incluye una blusa bordada, reboso de algodón, huaraches y un canasto.

Esta agrupación fundamenta su práctica retomando, sobre todo, dos expresiones de la cultura milpaltense de mediados del siglo XX. La primera es el canto-baile, como lo señala Javier Galicia (2007), que se realizaba un día después de una boda religiosa, en la “visitada”. Este autor ha realizado un trabajo de análisis sobre el contenido “picaresco” de los cantos interpretados para esta celebración. Don Susano Leyva también recuerda cómo eran esas bodas. A continuación presento una síntesis de ambas descripciones.

La familia de la novia recorría las calles de la comunidad con cazuelas de mole, regalos y un “cuero de pulque” hasta llegar a la casa del novio donde se encontraba la pareja. Durante el camino, se ofrecía pulque y comida a los invitados. En cada esquina los concurrentes bailaban y cantaban acompañados de una ‘banda de viento’. Al término del recorrido entregaban los presentes a la nueva pareja. Entonces la familia del novio “daba de comer en la boca” a sus invitados, el mole preparado para la ocasión.

La segunda, tiene que ver con una práctica realizada en la cotidianidad de aquella época en que la agricultura era una actividad fundamental en la vida de los milpaltenses. Los hombres iban a la milpa para realizar las labores necesarias. En los hogares, las mujeres preparaban los alimentos. Luego salían rumbo al campo, con un canasto donde llevaban

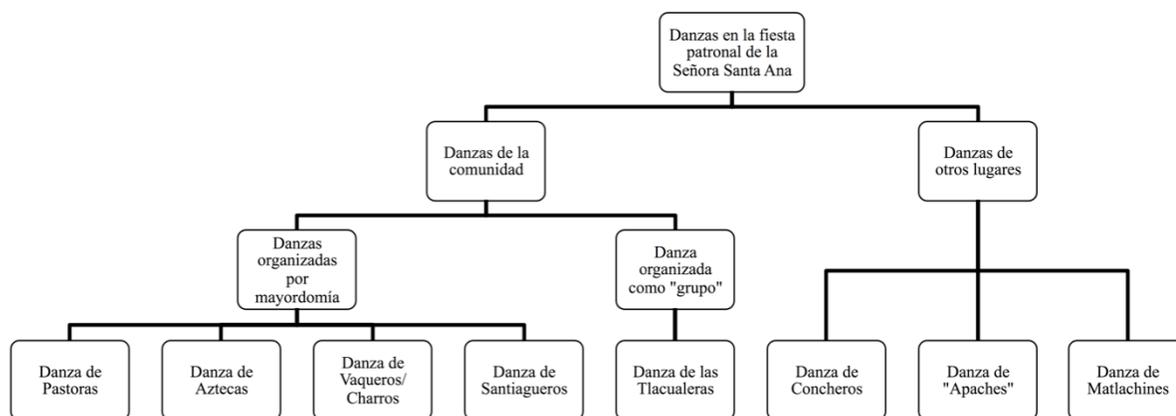
comida a los campesinos. Don Susano comenta que el término “tlacualera” proviene de *tlacualli* que significa “comida”, y refiere a las personas que “dan de comer”. También se recuerda que en aquel tiempo, en la milpa se hacían algunos cantos para alejar a los animales que pudieran comerse los cultivos.

Don Susano y otros músicos de la comunidad conocen las melodías y los cantos de la Danza de las Tlacualeras. Cuando llegan a encontrarse, interpretan estas piezas con la dotación de cordófonos similar a la usada para las Pastoras, Aztecas y Vaqueros: violín y guitarra. El grupo “Ilancueitl”, en ocasiones se acompaña también con un conjunto instrumental “de cuerdas”. También es frecuente que ellas utilicen una grabación de audio en la que se escuchan los cantos y algunos aerófonos. En la actualidad, el repertorio del grupo “Ilancueitl” integra, además de los cantos del rito matrimonial, cantos vinculados a los trabajos agrícolas, así como piezas que se han traducido al náhuatl como el “Cielito lindo”, la “Llorona”, “Las mañanitas” o el “Himno Nacional Mexicano”.

### **Danzas de la fiesta patronal**

Las danzas presentes en la fiesta patronal en honor a la Señora Santa Ana, presenta similitudes y diferencias. Una primera distinción tiene que ver con quiénes ejecutan estas danzas. Se identifican cinco expresiones realizadas por personas de la comunidad – Pastoras, Aztecas, Vaqueros/Charros, Santiagueros y Tlacualeras– y al menos tres realizadas por personas provenientes de otras comunidades –Concheros, Apaches, Matlachines–.

Dentro de las danzas interpretadas por los tlacotenses, es posible distinguir dos conjuntos de acuerdo a su forma de organización: por mayordomía –Pastoras, Aztecas, Vaqueros/Charros y Santiagueros– y; como “grupo cultural” –Tlacualeras–. El Cuadro 28 tiene como objetivo mostrar las relaciones que identifican y diferencian el total de las danzas presentes en la fiesta patronal de acuerdo a su procedencia y forma de organización.



Cuadro 28. Danzas de la fiesta patronal

### Sistema dancístico por mayordomía

Para continuar observando las relaciones de la Danza de Aztecas con el resto de expresiones presentes en la fiesta patronal, es importante retomar los planteamientos de Camacho con respecto al concepto de *sistema musical*.<sup>29</sup> El principio de esta herramienta heurística consiste en ubicar el “conjunto de hechos musicales –hechos dancísticos en este caso– dentro de una estructura que permite incorporar información codificada, a partir del juego entre la semejanza y la diferencia” (Camacho, 2007). Desde la antropología de la danza, Carlo Bonfiglioli señala que una perspectiva sistémica aportaría elementos al estudio de estas prácticas culturales porque:

La especificidad de un caso solo puede apreciarse evidenciando las características que lo hacen distinto de otros.

La especificidad de un caso está subordinada a un conjunto de normas estructurantes que sólo pueden apreciarse en el sistema del que forman parte. (Bonfiglioli, 2003)

<sup>29</sup> Véase parte I. OFRECIMIENTO

Tomando en cuenta los planteamientos de ambos autores, es importante observar que la Danza de Aztecas es una expresión que construye vínculos con otras prácticas culturales y otras dimensiones de la cultura. En este apartado sólo me centraré en describir, en primera instancia, las semejanzas y diferencias entre la Danza de Aztecas, la Danza de Pastoras, la Danza de Vaqueros/Charros y la Danza de Santiagueros, debido a que comparten la forma de organización por mayordomía. A partir de los elementos descritos a continuación, propongo considerar estas cuatro danzas como un *sistema dancístico por mayordomías*.

Semejanzas entre Pastoras, Aztecas, Vaqueros/Charros y Santiagueros:

- Se organizan por mayordomía
- La comunidad es “responsable” de su realización
- Se “preparan” ex profeso para las fiestas patronales de la comunidad
- El periodo de ensayos está predeterminado
- Los periodos de ensayos de cada Danza son simultáneos
- Su participación en la fiesta patronal es indispensable
- Participan todos los días de la fiesta
- El performance de cada una incluye: “Mañanitas, Saludos, *intermedio* y despedida<sup>30</sup>”
- El performance de la danza se vincula a la estructura performática de la fiesta
- Tienen funciones determinadas en el desarrollo de la procesión
- La mayoría de los participantes son niños, adolescentes y jóvenes
- Puede participar cualquier niño, adolescente o joven que lo desee
- Los mayordomos tienen el compromiso de recibir a todos los que deseen participar<sup>31</sup>
- Los músicos y danzantes se involucran en forma directa con las actividades de la mayordomía

---

<sup>30</sup> De acuerdo a un primer acercamiento a las otras danzas, la estructura del performance es similar en las cuatro danzas. Véase el apartado La Danza de Aztecas donde se aborda la estructura de esta danza.

<sup>31</sup> En el caso de los Santiagueros, en que todos los participantes interpretan a un personaje específico, el número de danzantes se limita al número de “papeles” que conforman la “obra”. En las cuadrillas de Pastoras, Aztecas y Vaqueros/Charros el número de participantes es “ilimitado”.

- La interpretación de ciertos personajes de las Danzas implica que los danzantes asumen una responsabilidad en la coordinación de las actividades de la cuadrilla<sup>32</sup>
- El día cuatro de agosto se visita la casa de estos personajes en agradecimiento a su labor
- Existen músicos reconocidos en la comunidad como *maestros de danza*
- Los mayordomos buscan a los maestros de danza para que “toquen” con su cuadrilla
- Los maestros de danza tienen el compromiso de participar con la mayordomía que les realice la petición
- Cada maestro de danza conforma su grupo de músicos
- Los maestros de danza guían el proceso de aprendizaje durante los ensayos
- Los maestros de danza guían el desarrollo de la estructura performativa durante la fiesta
- Los músicos reciben una remuneración económica por su trabajo que corre a cargo de los mayordomos
- Los mayordomos suelen pedir una pequeña cooperación económica a los danzantes para cubrir ciertos “gastos”
- Durante la fiesta, danzantes, músicos y mayordomos reciben un trato especial por parte de la comunidad como reconocimiento a su labor
- Pastoras, Aztecas, Vaqueros/Charros y Santiagueros son el centro de la fiesta. La comunidad procura tratarlos bien, cuidarlos
- Pastoras, Aztecas, Vaqueros/Charros y Santiagueros tienen elementos referenciales, sonoros y visuales, que los identifican aún cuando no estén presentes
- Todas las danzas tienen una o varias piezas con las que se desplazan de un recinto a otro
- Los mayordomos suelen ser distintos cada año
- El grupo de danzantes se transforma cada año por la integración o salida de algunos participantes
- Los músicos suelen ser los mismos cada año
- Los maestros de danza son los mismos cada año

---

<sup>32</sup> En las Pastoras y las Aztecas se conocen como “Delanteras”. En los Vaqueros/Charros son: “El Señor Amo, el Caporal, el Caudillo y el Salvatierra 1<sup>o</sup>”. En los Santiagueros son Santiago Apóstol y el Rey Moro

Para exponer las diferencias existentes entre la Danza de Pastoras, Aztecas, Vaqueros/Charros y Santiagueros, propongo un cuadro comparativo de algunos elementos.

<b>Danzas por mayordomía</b>				
	<b>Pastoras</b>	<b>Aztecas</b>	<b>Vaqueros/Charros</b>	<b>Santiagueros</b>
Participantes	Mujeres y dos varones	Mujeres	Varones y mujeres	Varones
	Niños	Niños, adolescentes y jóvenes		Adolescentes, jóvenes y adultos
	Número de participantes ilimitado			Número de participantes limitado
	Solteros		Solteros y en ocasiones casados	Solteros y casados
Dotación instrumental	Cordófonos			Aerófonos
Diacrítico sonoro	Bastón con cascabeles	Cascabeles en los pies	Espuelas	Machetes
Diacrítico visual	Bastón con cascabeles/Arco	Macana	Toro/Banderillas/La zo	“Cruz”/Machete
Colores	Blanco	Azul, rojo, blanco, verde, negro	Azul y rojo	Rojo y azul
Teatralidad	Poca	Media	Mucha	Total
Espacio de ejecución	Interior de la iglesia	Atrio e interior de la iglesia	Atrio de la iglesia	

Cuadro 29. Diferencias entre las danzas por mayordomías

Para el planteamiento general de esta tesis, considerar la Danza de Aztecas como parte de un *sistema dancístico por mayordomías* de Tlacotenco, permite reflexionar en torno a dos rubros: las diferencias y semejanzas de las prácticas que conforman el sistema.

Las diferencias. Los elementos constituyentes de la Danza de Aztecas tiene puntos de contraste con el resto del sistema. Cada una de las Danzas, se configura con un *carácter* propio. De esta manera se conforma un abanico de posibilidades que atrae a un grupo numeroso de participantes, ellos eligen la Danza a la cual se integrarán en correspondencia

a su historia de vida, sus intereses, la etapa de vida en que se encuentran, en fin, de acuerdo a su *carácter*. La diversidad de las Danzas corresponde a la diversidad social de la comunidad. Es así que el *sistema dancístico por mayordomías* abre las posibilidades de participación para niños, jóvenes, adolescentes y algunos adultos en el momento más importante del año para la comunidad: la fiesta en honor a la Señora Santa Ana.

Las semejanzas. Los puntos en común entre las Danzas, amalgaman la diversidad de *carácter* de éstas y sus participantes, para configurar la unidad del *sistema dancístico por mayordomía*. El primer elemento de articulación es la forma de organización por mayordomía. Las siete cuadrillas enlistadas arriba, están a cargo de parejas de mayordomos que pasan por el mismo ciclo ritual: coronación de espinas, ofrecimiento de “las tortas”, agradecimiento, periodo de ensayos, participación en la fiesta, coronación de flores, despedida<sup>33</sup>. Del mismo modo, danzantes, músicos, mayordomos y familiares encuentran en las danzas un espacio de convivencia a partir de cual se construyen vínculos interpersonales afectivos entre todos ellos. Así, el *sistema dancístico por mayordomía* construye una comunidad de danzantes, músicos, mayordomos y familiares a partir de un “objetivo en común: realizar una ofrenda a la Señora Santa Ana” (Cintya Villagómez, entrevista etnográfica, 2016)

El segundo elemento presente en todo el sistema es que las Danzas funcionan como estrategias pedagógicas para la transmisión de valores importantes para la comunidad respecto a cómo deben actuar y comportarse los niños y jóvenes. Algunos de estos valores son: la disposición por colaborar en el trabajo conjunto, la responsabilidad por cumplir el compromiso adquirido a solicitar un lugar para participar en las Danzas, el cuidado mutuo entre compañeros danzantes, el respeto y reconocimiento del quehacer dancístico de sus compañeros. De esta manera, se configura la personalidad de los niños, adolescentes y jóvenes, a través de la música y el baile. En el ámbito de la fiesta, en la dimensión de lo sagrado, se les prepara para integrarse a la vida social comunitaria. En la mayoría de los casos, cuando dejan de ser danzantes, es porque han conformado una nueva familia, se integran a la vida social ahora, desde la cotidianidad, en el ámbito de lo profano.

---

<sup>33</sup> Véase el apartado La mayordomía

El tercer elemento, es la conjunción de los rubros antes mencionados, y consiste en la intervención del *sistema de danzas por mayordomías* en el desarrollo de la vida comunitaria. La realización de las Danzas propicia la creación de relaciones interpersonales. Los participantes que se relacionan y generan vínculos afectivos entre sí, constituyen un porcentaje importante del total de la población, debido a que las posibilidades de integrarse a las Danzas son amplias y variadas. La forma de organización por mayordomía, se inserta en una estructura político-religiosa preestablecida, con sus propias formas y reglas de acción. Esta estructura incluye, además de las mayordomías de danzas, otras mayordomías de imágenes y peregrinaciones, así como organizaciones vinculadas a la protección del territorio ejidal y comunal.

Pensar en éstas implicaciones sociales de la Danza de Aztecas, sería difícil considerándola como una entidad aislada. Esta Danza adquiere eficacia en la construcción de comunalidad porque es parte del *sistema dancístico por mayordomías* que los habitantes de Tlacotenco han establecido para integrar a los niños, adolescentes y jóvenes en la vida de la comunidad.

### **Una danza más**

Don Susano Leyva, además de conocer la Danza de las Aztecas, Pastoras y Vaqueros, también conoce la Danza de *Azcameh*. En su juventud aprendió sobre estas danzas de Don Martín Loza, quien fuera maestro de danza originario de Villa Milpa Alta, del barrio de Santa Marta. Don Susano, comenta que en las fiestas se acercaba a Don Martín para hacer segunda voz con el violín: “él fue quien me enseñó mucho de la música que toco. Eran las melodías antiguas, los cantos, el baile...”

“En Santa Marta no hubo Aztecas. Había Pastoras y *Azcameh*. Pastoras en Santa Marta y *Azcameh* en La Luz, San Lorenzo, San Pablo, San Jerónimo y San Francisco”, comenta Don Poli. En la actualidad, esta danza sólo se practica en algunas casas de cultura de la delegación por el interés que Don Susano ha tenido en “preservar y difundir las *Azcameh*,

para que no se pierdan”. En colaboración con las instituciones de cultura, se han conformado grupos de entre 20 y 40 niños, adolescentes, jóvenes y adultos, varones y mujeres. Don Susano enseña los pasos, los cantos, los relatos, e interpreta la música que conoce. En comparación con el *sistema dancístico por mayordomías* de Tlacotenco, esta Danza se organiza como “grupo cultural”. Los espacios en que se interpreta la Danza tienen que ver con los eventos culturales organizados por la delegación. En este sentido, comparte algunas características con la Danza de las Tlacualeras.

En la revisión bibliográfica respecto a las danzas de Milpa Alta, encuentro el trabajo de Galicia y López (1982). En esta publicación se encuentra una transcripción de los relatos y cantos en lengua náhuatl de esta Danza, y su traducción al español. A continuación haré una breve descripción de la Danza de *Azcameh* a partir de las narraciones de Don Susano, las referencias de Don Carlos López y la observación etnográfica de algunas ocasiones de ejecución de esta práctica.

#### *Danza de Azcameh*

Los personajes que intervienen en esta Danza son: *Tlatecutli*-Gobernador/Señor, *Cihuapiltzintli*-(Jovencitas), *Xoxocoteros*-Vinateros, *Alonzotli*-Zángano, *Azcatzintin*-Hormigas. Don Susano señala que, en otros tiempos, la Danza de *Azcameh* se ejecutaba durante las fiesta patronales de los barrios o pueblos arriba mencionados. No es claro si su organización era por medio de una mayordomía, o tal vez por encargo. Aún así, sería posible hacer una analogía con la observación etnográfica del actual *sistema de danzas por mayordomías* de Tlacotenco. De esta manera se podría indagar respecto a cómo fueron los sistemas dancísticos de Milpa Alta en otra época y la forma en que pudieron vincularse.

En la actualidad, pocos pueblos del sur tienen sus propias cuadrillas de danzas. Es común que los mayordomos de comunidades cercanas donde antes habían danzas, inviten a las cuadrillas de Santa Ana Tlacotenco para que participen la fiesta patronal. La invitación se realiza a través de los mayordomos, o en ocasiones por medio de los músicos. También, algunos pueblos buscan a los músicos de Tlacotenco para que conformen una cuadrilla en

su localidad, para participen en la fiesta patronal. Así, los músicos adquieren un rol importante en la vinculación de los *sistemas dancísticos* de las comunidades. Tal como pasaba cuando Don Poli acudía a la fiestas de Santa Marta para aprender de Don Martín. Entonces, ¿sería posible hablar un conjunto de *sistemas dancísticos* que, interconectados a través de los músicos, conformaran un *macro sistema dancístico* de los pueblos del sur de la Ciudad de México? Con esta interrogante se vislumbran largos caminos por explorar, uno de ellos, nos llevaría a pensar cómo habría sido la vida comunitaria de estos pueblos en aquel tiempo.

## La mayordomía

El 2 de agosto es un día especial en Santa Ana Tlacotenco, es la “octava”<sup>34</sup> de la fiesta. Por la madrugada, las Aztecas fueron a “dar Mañanitas” a la Señora Santa Ana. Ahora están de regreso en casa de los Mayordomos. Mientras se sirve el desayuno, los mayordomos terminan de ataviarse. Buscan “ropa bonita”, pero al mismo tiempo cómoda porque les espera una larga jornada.

-Don Poli, ya vámonos porque la misa empieza a las 11 y ya son 10:30.

-¿A las 11?

-Si, ya empiece a tocar para que se formen

-Bueno, voy por mi violín nada más

Comienza a sonar la música de la “Entrada”. Las Aztecas corren a ponerse sus capas y coronas. Las delanteras entran a la casa. Los mayordomos se están despidiendo de la Señora Santa Ana, presente en aquel cuadro que estuvo con ellos todo el año, a quien se le ofrecieron los ensayos. La imagen de Santa Ana se acompaña por una macana, símbolo de la Danza, además de un estandarte que identifica a la mayordomía. La hija de los mayordomos es la Reina de las Aztecas. Ella junto con las delanteras cargarán el “nichito” donde está la imagen y la macana. Un familiar o amigo muy cercano porta el estandarte. Los Mayordomos toman una charola que lleva cuatro coronas y cuatro ramos. La noche anterior y con mucho cuidado, los Mayordomos elaboraron con ramas y espinas un par de coronas. Éstas son para la pareja que recibirá la mayordomía. Con flores blancas elaboraron otras dos coronas que ellos portarán como insignia de que han llevado a buen término su cometido. Los cuatro ramos también son de flores blancas, por lo general de nardos. Cada ramo corresponde a cada mayordomo: para los dos que entregan y para los dos que recibirán el cargo.

---

<sup>34</sup> Como se señaló en el apartado La Danza de Aztecas, la fiesta patronal se divide en dos periodos: la “fiesta” que va del 26 al 28 de julio, y la “octava” del 2 al 4 de agosto. En cada periodo se realizan actividades distintas.

La música de la Entrada continúa. Las Aztecas marcan el paso de “Ocho tiempos” hasta que todos toman sus pociones. Las señoras que están ayudando en la cocina, salen a la calle secándose las manos en el mandil. Los jóvenes que están ayudando con las mesas y sillas están afuera también a la expectativa. Las madres de las Aztecas pequeñas buscan una “sombrita” bajo la cornisa de las casas. Los aplausos no cesan. Los mayordomos encabezan el grupo y avanzan hacia la iglesia. Don Susano toca una figura melódica en un registro más alto para indicar el “cambio”. Las Aztecas dejan el paso de “Ocho tiempos” y pasan al de la “Salida”. Los aplausos llenan de alegría el lugar. Todos se sienten satisfechos y orgullosos de saber que los esfuerzos han valido la pena. Los mayordomos están terminando su misión con dicha.

Al llegar a la iglesia, se encuentran con las otras danzas que también han acompañado a sus mayordomos hasta ahí, bailando y llenos de alegría. La Danza de Aztecas avanza hasta la entrada del templo. Los mayordomos entran con la charola de las coronas y la imagen de la Señora Santa Ana. Junto a ellos el joven que lleva el estandarte. Las Delanteras colocan el “nichito” en una fila que se está formando, a la entrada de la iglesia, con todos los nichos de las mayordomías presentes.

Este día, la eucaristía se celebra de una forma especial, es la Misa de Coronación de los Mayordomos. Al interior de la iglesia hay dos filas de bancas con vista al altar principal. Del lado izquierdo se ubican quienes fueron mayordomos este año, los Mayordomos salientes, y del lado derecho los que reciben la mayordomía, los Mayordomos entrantes. En el atrio del templo las danzas pausan la música y el baile como “respeto a la misa”, que está a punto de iniciar.

En el transcurso de la ceremonia, el sacerdote dedica un espacio para el cambio de mayordomos y señala: “Este momento es muy importante. Tenemos que reconocer el esfuerzo de nuestros hermanos para sacar adelante las mayordomías. Señora Santa Ana y la Virgen María les han dado la oportunidad de celebrarlas con estas danzas tan hermosas, con estas tradiciones. Hoy vamos a hacer el cambio de mayordomos y luego saldremos a recorrer las calles con la procesión.”

“Por favor, pasen aquí al frente los Mayordomos Grandes, los Mayordomos de Nuestra Madrecita Santa Ana, y también los que van a recibir esta mayordomía.” Se colocan en parejas viéndose unos a otros. El Cura bendice las coronas y los ramos de flores. Toma una corona de flores blancas y la coloca sobre la cabeza de la Mayordoma saliente. Realiza lo mismo para el Mayordomo. “Este es el símbolo de que han cumplido con su tarea de cuidar a Señora Santa Ana todo el año, de hacerle sus rezos. Muchas felicidades”. Luego toma las coronas de espinas. “La corona de espinas nos recuerda cuando a Jesús le colocaron esas espinas en la frente, que lo hacían sangrar en la Cruz. Pero él lo aceptó por todos nosotros. Ustedes que reciben esta mayordomía, les espera mucho trabajo, pero sé que lo hacen de todo corazón. Es un esfuerzo muy grande pero que deja también grandes satisfacciones. Además no estarán solos, su familia y Sra. Santa Ana los acompañará para que todo salga muy bien.” Entrega los ramos a cada uno de los Mayordomos. Él toma el cuadro de Señora Santa Ana para que los Mayordomos salientes se despidan con un beso. Da media vuelta al cuadro y pide a quienes entregan el cargo que lo sostengan. Acercan la imagen a los Mayordomos entrantes quienes besan a la Sra. Santa Ana en señal de recibimiento. Se realiza esto mismo con el estandarte. Al final, los Mayordomos intercambian sus ramos y culminan el rito con un abrazo. Este intercambio de Mayordomía los vuelve, a partir de ahora, compadres.

Después del cambio de la Mayordomía Grande o Mayordomía del 26 de Julio, de la misma forma realizan el intercambio del cargo las mayordomías de las danzas en el siguiente orden: Mayordomía de los Santiagueros 1ª cuadrilla, Mayordomía de los Santiagueros 2ª cuadrilla, Mayordomía de los Vaqueros Charros, Mayordomía de los Vaqueros Norteños, Mayordomía de las Aztecas Grandes, Mayordomía de las Aztecas Chicas y Mayordomía de las Pastoras. En total son ocho mayordomías las que participan en la fiesta patronal de la Señora Santa Ana. Los Mayordomos del 26 de julio se encargan de contratar y dar de comer a la banda que acompaña muchas de las actividades durante la fiesta, como la procesión o la entrega de las ofrendas de cada una de las mayordomías. Además coordinan

al resto de los Mayordomos para resolver detalles de la fiesta junto con los integrantes del Comité de Feria<sup>35</sup>.

En este punto quisiera mencionar que los mayordomos de las danzas señalan una diferencia entre las labores del “mayordomo grande” y las suyas. El principal objetivo de los primeros es atender a los niños, adolescente y jóvenes danzantes. Durante tres meses les preparan los alimentos de cada sábado en que se reúnen para ensayar. Prestan sus domicilios para esta misión. En la fiesta, también ofrecen desayunos y comidas para los danzantes, músicos y familiares. En cambio, los mayordomos grandes son quienes reciben a las *bandas de viento* en su domicilio. Los alojan y les ofrecen los alimentos. También tienen que preparar un gran banquete para la comida del 26 de julio a la que puede asistir toda la comunidad y personas visitantes. Entonces “son cosas distintas. Nosotros atendemos a nuestros jóvenes y ellos a los visitantes”.



Cuadro 30. Mayordomías de la fiesta patronal en honor a la Señora Santa Ana

<sup>35</sup> El comité de Feria se encarga de la organización en general de la fiesta. Entre sus funciones está la organización de la feria que se instalan en las principales calles de la población. También la recolección de la cooperación monetaria de todas las familias de la comunidad para el financiamiento de un “Castillo” de fuegos artificiales, la contratación del “grupo musical” para el “baile” de la noche del 26 de julio, entre otras cosas.

Al concluir la misa, un grupo de jóvenes sale de la iglesia para coordinar a los danzantes que cargarán las imágenes, y a los que harán la valla para la procesión. Los Santiagueros cargan a la Señora Santa Ana, la que “sale” a la peregrinación. Las Delanteras de las dos cuadrillas de Aztecas y los personajes principales de la Danza de Vaqueros y la Danza de Charros se organizan para cargar a los demás Santos que saldrán a recorrer las calles de la comunidad. Las demás Aztecas delimitan el espacio de la procesión tomándose de las manos o sujetando las macanas a manera de conector entre cada una de ellas. Las Pastoras realizan lo mismo con sus bastones. Los Vaqueros y los Charros utilizan el lazo de su danza para este fin. En medio de todos los jóvenes danzantes, el Sacerdote sale de la iglesia con el Santísimo Sacramento. Los acólitos llevan un par de Cruces. Abriendo el paso va otro acólito con un sahumero. Cubren del sol a este grupo con una pequeña “carpa” que llevan otros jóvenes. Detrás, un grupo de mujeres acompañan con sus rezos al Santísimo. Luego siguen los Mayordomos salientes y entrantes con sus respectivas coronas y ramos de flores. Se integran también los Mayordomos de otras fiestas. Por ello se lucen alrededor de 30 estandartes de cada una de las mayordomías del pueblo que ese día se congregan. Viene entonces la Señora Santa Ana, elevada por los jóvenes Santiagueros. La siguen el Señor Santiago Apóstol, San José, la Virgen de Juquila, entre otros. Remata una o dos bandas “de viento” estilo sinaloense que han sido recibidas por los Mayordomos Grandes. Durante el recorrido interpretan valeses o marchas. Después se integran todos los demás asistentes a este evento.

Los cohetes anuncian el comienzo de la procesión. Se visitan todas las capillas de la comunidad. Los vecinos de cada barrio reciben a las divinidades con pirotecnia, confeti, globos, banderitas y en algunos casos con un largo tapete de arena de colores con motivos festivos. En cada capilla se realiza un rezo. Alrededor de dos horas después Mayordomos, danzantes y Santos regresan a la iglesia. Se deja a las divinidades descansar después de tal ajetreo, pero aún queda mucho por hacer.

Los Mayordomos Grandes “entrantes” salen una vez más del templo encabezando otro recorrido hacia su casa. Todo el pueblo espera este momento, “son las tortas”. El primer compromiso de los mayordomos entrantes es ofrecer a todos los presentes una torta como

muestra de la alegría de asumir tan especial cargo. Desde la madrugada familiares y amigos los han apoyado en la preparación de alrededor de 10,000 tortas. En general son de jamón, queso y verduras aderezadas con mayonesa o frijoles. Cada una de ellas se coloca en una bolsa de papel o plástico. En una camioneta de redilas se guardan todas las tortas. Se controla el acceso a la cuadra donde se encuentra la casa de los Mayordomos Grandes de manera que la entrega de tortas sea ordenada. Los primeros en pasar son los danzantes y músicos con sus respectivos mayordomos. A cada uno se le entregan un par de tortas. Una comitiva se encarga de repartir “agua de jamaica” en vasos de plástico. Debo confesar que estas tortas son una delicia, son las más sabrosas que he probado, sobre todo después de las largas caminatas. Conforme van terminando de comer, las cuadrillas bailan un par de piezas en agradecimiento a los Mayordomos Grandes que comienzan su misión. Poco después se despiden y salen del lugar para permitir que los demás invitados pasen por sus respectivas tortas.

Enseguida, el contingente se separa. Cada Danza sigue a sus mayordomos entrantes hasta su casa. Ahí, ellos también han elaborado tortas. La cantidad es menor, porque su compromiso no es con todo el pueblo, sólo con los danzantes, músicos, familiares y amigos. Los mayordomos de las danzas preparan un aproximado de 2,000 tortas. Cada asistente recibirá una o dos de ellas. Este momento es una oportunidad para conocer la casa donde danzantes y músicos se reunirán al año siguiente para los ensayos y la fiesta.

Al llegar los mayordomos se detienen a la entrada de la casa. Familiares y amigos los “encuentran” ahí. Es el recibimiento de los nuevos mayordomos. Una rezadora enciende el sahumerio. Al ingresar al recinto donde está el altar familiar, se coloca la imagen de la Señora Santa Ana en el lugar que han preparado para ella. Se hace un espacio también para el estandarte. Han adornado el lugar con flores, globos, incluso con portadas como las que se realizan para adornar la entrada de la iglesia. Todo para dar la bienvenida a la divinidad. Los mayordomos se hincan ante el altar por indicaciones de la rezadora. Entonces ella comienza el Rosario. Los más allegados toman asiento en el cuarto. El responsorial puede escucharse afuera, aún entre los cantos de las Aztecas que se bailan en el patio de la casa frente a otro pequeño altar.

Al concluir el Rosario la rezadora pregunta ¿Quién los va a levantar? La pareja ha buscado quien los apoye en este compromiso, muchas veces son sus padres o hermanos. Éstas personas tan cercanas a los mayordomos los ayudarán a “levantarse” como símbolo de que serán su apoyo y respaldo para llevar a cabo su deber. “Le van a quitar su coronita y la ponen ahí en la mesa.” Dice la rezadora. “Ahora le van a quitar su ramito, pónganlo ahí también.” La rezadora continúa orientando a los familiares. “Bueno, ahora los dos van a tomar del brazo a los mayordomos. Los van a levantar. Si, así”. Los presentes celebran con aplausos el momento.

“Bueno, pues este compromiso que ustedes hicieron de quitarle su coronita, su ramito, levantarlos, es ayudarles durante todo un año y estar con ellos, por favor. No *na’ más* es que ahorita estamos, y después ya no nos presentamos, no. Porque eso le están faltando el respeto a Nuestra Abuelita. No a ellos, ni a nosotros, sino a Nuestra Abuelita. Pues que el Señor los bendiga y los llene de bendiciones. Nuestra Abuelita Señora Santa Ana siempre los va a acompañar.” La rezadora se despide, aún tiene que asistir a otros mayordomos en este ritual. Después de este momento de solemnidad, la familia sale al patio. Las niñas están cansadas, pero hacen un último esfuerzo para agradecer las atenciones que los mayordomos entrantes han tenido este día y bailan un par de piezas más.

Es tiempo de continuar las actividades de esta jornada. Los mayordomos entrantes han arreglado con globos unos *chiquihuites*<sup>36</sup> llenos de tortas como presente para sus ahora compadres, los mayordomos salientes. Las dos familias se dirigen a la casa de quienes entregan la mayordomía acompañados de músicos y danzantes. Al llegar, ingresan hasta el altar familiar para hacer entrega de los *chiquihuites*. En seguida salen al patio para disfrutar del banquete que familiares, amigos y compadres han preparado durante toda la mañana para que los mayordomos salientes ofrezcan a sus invitados en esta fecha tan importante.

Las personas comienzan a retirarse al caer la noche. El ambiente cambia. Después de un día *lleno* de alegría, música, cohetes, familiares y amigos, al entrar a la sala donde está el altar

---

<sup>36</sup> Canastos en forma cilíndrica con una dimensión aproximada de un metro de alto por setenta centímetros de diámetro.

familiar hay un extrañamiento. Ahí donde estaba el “nichito” y el cuadro de la Señora Santa Ana ahora sólo queda un *vacío*. En su lugar se colocan las coronas de flores que el calor del sol ha comenzado a marchitar. A un lado se encuentran las coronas de espinas que el año pasado portaran como insignia de comenzar esta labor. La Reina se quita los huaraches, sus pies están hinchados. Su madre se acerca para atenderla. Pone su mano en el hombro de la niña que responde con un grito. Es la huella que ha dejado su voluntad por cargar a los Santos para que pudieran visitar todos los rincones del pueblo.

Como lo han hecho días anteriores, el 3 y 4 de agosto los mayordomos entrantes se acercan a la iglesia y a la casa de sus compadres para “ir aprendiendo” lo que tendrán que hacer al año siguiente. Quienes ya han tenido esta experiencia comparten con ellos las dificultades que tuvieron, para prevenirlos, y las satisfacciones que les quedan para animarlos. Las mujeres rezadoras del pueblo también se encargan de “enseñar” a los mayordomos cuáles son las tareas que deben cumplir, por ejemplo, los rezos que el día 26 de cada mes deben ofrecerle a la imagen que han tenido a bien recibir en su hogar.

El día de la despedida, el 4 de agosto, las dos parejas de mayordomos culminan el proceso de intercambio de la mayordomía. Con vista hacia el altar principal de la iglesia, al lado izquierdo se colocan los mayordomos salientes. Las Aztecas suben al altar una a una para despedirse de ellos con un abrazo. Del otro lado del altar los mayordomos entrantes las abrazan como símbolo de recibimiento invitándolas a participar con ellos el siguiente año. Esa noche, al salir del templo los mayordomos salientes son reconocidos con porras por parte de las Aztecas. Regreso a casa, van solos, ha terminado su compromiso.

Por otra parte, los mayordomos entrantes comienzan apenas su labor. El día 26 de cada mes deben ofrecer a la Sra. Santa Ana un Rosario. Los familiares y amigos asisten a estas celebraciones religiosas que, en general, se realizan por las tardes. Al finalizar se ofrece té o café caliente con pan. Si los mayordomos aún no tienen “quien los cambie”, durante este tiempo se dedican a buscar a una pareja que acepte la mayordomía para el año siguiente.

“Era el mes de octubre y todavía no teníamos quien nos iba a cambiar. Buscamos y buscamos pero no encontrábamos. Hasta que una noche, no se cómo, soñé con una señora.

Entonces le dije a mi esposo. Al otro día fuimos a buscarla y preguntarle si quería agarrar la mayordomía de las Aztecas. Y nos dijo que sí. Así fue como encontramos quien nos cambiara.”

Cuando encuentran a la pareja que recibirá la mayordomía, se organiza el “Agradecimiento”. En una fecha acordada, los mayordomos y su familia los visitan llevando presentes, donde la fruta es el principal componente. Así se formaliza el compromiso para “coronarse” y recibir la mayordomía el año siguiente. De esta manera se construye un vínculo de compadrazgo entre ambas parejas y familias.

En este tiempo, los mayordomos también se dedican a buscar a las jovencitas que asumirán el rol de Delanteras y a las niñas que serán los Angelitos. Si tienen una hija en edad de bailar, ella será la Reina o si lo prefiere el Rey. También visitan a sus hermanos o compadres para invitar a su sobrina o ahijada a participar como Delantera o Angelito. En otros casos son las propias niñas quienes visitan a los mayordomos para solicitar la asignación de un “papel”. Aún cuando se han otorgado todos los “papeles”, los mayordomos continúan invitando a familias allegadas para que sus hijas se integren como Aztecas durante su cargo. Los mayordomos no tienen el compromiso de invitar en persona a cada una de las participantes, aunque muchos hacen lo posible porque así sea. También utilizan los “aparatos de sonido”<sup>37</sup> para invitar de manera general a todas las niñas de la comunidad. Es así que en el transcurso de los ensayos y en la fiesta se integran una gran cantidad de danzantes.

Llega el 3 de mayo. Los mayordomos se ha preparado para este momento. Es el comienzo de los ensayos. Todas las danzas se reúnen este día con sus mayordomos. Hasta hace unos años, el primer ensayo se realizaba, con exactitud, este día. Ahora “como todos los niños y jóvenes van a la escuela, es difícil que falten a sus clases”. Por eso ahora se realiza el sábado más cercano a esta fecha. Entre las ocho y las nueve de la mañana los mayordomos

---

<sup>37</sup> Los “aparatos de sonido” son equipos conformados por un reproductor de música, micrófono y altavoces. Estos últimos se colocan en el techo de las casas. Quienes cuentan con este equipo lo rentan para dar anuncios de diversos tipos a la comunidad. En ocasiones también reproducen música alusiva a determinados momentos.

reciben a familiares, amigos, compadres, danzantes y músicos en el patio de su casa o, de ser necesario, cierran la calle para colocar mesas y sillas para sus invitados. Ofrecen un desayuno de tamalitos, bolillo y atole. Mientras tanto, se está preparando el mole para la comida. Se acercan a la puerta jóvenes que ofrecen algodones de azúcar, pistaches, nueces, cacahuates y demás golosinas que colocan a lo largo de unos bastones de madera. Es un día de fiesta en Tlacotenco.

A partir del primer fin de semana de mayo y hasta el sábado previo a la fiesta patronal, la familia recibe en su casa a danzantes y músicos para los ensayos, que comienzan entre las ocho de la mañana y terminan a las cuatro o cinco de la tarde. En algún momento, la mayordoma Claudia me comentó unos días previos a la fiesta patronal:

Estoy contenta porque ya va pasando el compromiso. Pero es difícil, no me imaginaba que fuera tan duro. Primero “el agradecimiento”, lo de “las tortas”, “la coronación”, “el 3 de mayo” y de ahí para acá. Yo pensé en todo, en estas cosas que ya le digo, porque pregunté y por lo que me decían los demás. Pero nunca me dijeron, y yo tampoco nunca pensé en la comida. Salieron esos compromisos, pero después del 3 de mayo dije ¿Y ahora qué voy a hacer con la comida para el sábado?, no había pensado en eso. Pero la Señora Santa Ana ayuda mucho, no te abandona.  
(Claudia Alvarado, entrevista etnográfica, 2014)

Y en efecto, las labores más arduas para los mayordomos son durante los ensayos. Cada ocho días deben preparar desayuno y comida para las danzantes y los músicos, incluso ofrecen una colación. Es evidente que los mayordomos no podrían resolver todas estas tareas solos, por eso el apoyo de la familia es tan importante. Es en estos momentos cuando las personas que los “levantaron” están presentes para ayudarles a cumplir su compromiso.

En 2012, la Mayordomía de las Aztecas Chicas estuvo a cargo de la Doña Enedina Martínez Paredes y Don Javier Mata Rivera. Sus familiares, amigos y compadres los apoyaron para poder cumplir su misión. Este año fue cuando comencé a tener conciencia de lo importante que es la mayordomía para la Danza de Aztecas de Santa Ana Tlacotenco. Organizar al grupo para los ensayos y la fiesta patronal es apenas el principio. La

mayordomía de la Danza implica el surgimiento de un espacio-tiempo de convivencia entre los participantes. Las Aztecas se conocen entre sí, los músicos refuerzan sus relaciones, los mayordomos construyen vínculos con las danzantes y los músicos, al tiempo que reafirman lazos familiares y de compadrazgo. Pero esto no ocurre de un día para otro. Al principio puede haber timidez que trata de contrarrestarse con la algarabía del 3 de mayo. A partir del segundo ensayo los familiares de las danzantes sólo las llevan a la casa de los mayordomos y pasan por ellas al término. Las de mayor edad llegan y regresan solas. Es así que pasan todo el día con personas, al principio desconocidas, pero que al pasar las semanas se vuelven muy cercanas.

Cintya Villagómez, por ejemplo, comenta que

...en los ensayos, ahora sí que es donde nos conocemos más, no solamente de ¡ah! es mi vecino, es mi primo, no sé, como una persona más en un pueblo. Pero no, en un ensayo es como que te conozco más a fondo, conozco a cada niña. Simplemente con las risas que hacían, o los juegos, o cada pregunta que nos hacen, es muy chistoso. Para mí es como es como una familia más que te ganas. (Entrevista etnográfica 2016)

Agrega Yuyuqui:

Más que nada es porque te acostumbras el estar cada ocho días yendo con ellos. Y pues sí te vas haciendo un lazo más cercano. Al principio dices, no pues es el mayordomo. Y después no, te vas acostumbrando a estar conviviendo con él, con las niñas y con las demás personas, con los músicos. Y llega un momento en que sin darte cuenta, pues ya hiciste esos lazos más cercanos, los hiciste más apegados a ti, se va creando esa unión. Es como una familia estando ahí en la danza, entre todos, con las delanteras, las niñas chiquitas, los mayordomos. Por estar en la fiesta, cada ocho días también en los ensayos, y cuando llega la fiesta, pues ellos también te cuidan, los mayordomos. Entonces son como nuestros papás, porque ellos ven que no te pase nada en la fiesta, que estés bien. En los ensayos igual. Y las niñas chiquitas, pues te encariñas con ellas, por su forma de ser, porque son

traviesas, porque te hacen jugar y pues sin querer los haces parte de ti. (Entrevista etnográfica 2016)

Esta emoción está presente también por parte de los mayordomos, que con el paso de los días se “encariñan” con las niñas al punto de considerarlas sus hijas. Un ejemplo de ello son las palabras que la mayordoma Enedina dijo a las Aztecas el último día de la fiesta en 2012:

Recuerden que a algunas las anduve visitando para que estuvieran aquí con nosotros. Y las que vinieron por su voluntad, les agradezco porque ahí es donde se ve que realmente lo hicieron con fe, no porque a ver qué hay por ahí. Yo no les ofrecí manjares buenos, pero yo lo mucho o lo poco que les di a cada una de ustedes yo se los di de corazón. Ya ven que yo desde un principio les dije que eran mis hijas. Y yo así a todas les hablé. Yo al menos estoy tranquila de que yo nunca les grité. Me decían “no, es que debe de ser más enérgica”. Es que no, no debe de ser así. Ustedes vinieron acá con nosotros a estar con fe, con voluntad. Yo les brindé las puertas de mi casa, humilde, sencilla, pero yo les abrí las puertas de mi casa de todo corazón. Y las voy a llevar, cada una de ustedes, en mi mente y en mi corazón.

Igual que las niñas, apenas había conocido a los mayordomos y aún cuando para ellos también era extraña, sentí este cariño y cuidado que los mayordomos tienen con cada una de “sus hijas” en los ensayos. En la noche del 4 de agosto, después de la despedida en la iglesia, mayordomos salientes, mayordomos entrantes, algunos familiares y yo regresamos a la casa de Don Javier. La plática recorrió muchos caminos. Joselín y Misael, hijos de los mayordomos, se fueron a descansar después de tan larga jornada. Yo estaba muy interesada en la conversación de los mayordomos y no me di cuenta cómo pasó el tiempo. Pasada la media noche reaccioné. Alrededor de la mesa estaba sólo con las dos parejas: Doña Enedina y Don Javier, mayordomos salientes y Don Pedro Arelio y Doña Alberta Galicia, los mayordomos entrantes. Sin estar muy convencida de dejar la plática me despedí. Santa Ana Tlacotenco es un lugar tranquilo y en general me siento segura cuando estoy ahí, así que no tenía problema con ir caminando a mi alojamiento que estaba a un par de cuerdas de la casa de Don Javier. Sin embargo, los mayordomos no estuvieron de acuerdo con esto.

Enedina: ¿Cómo te vas a ir tu sola? Ya es muy noche, no te vaya a pasar algo.

T: No se preocupen, está muy cerca.

E: Taly, cómo crees que vamos a dejar que te vayas tu solita. Nosotros te acompañamos ¿verdad compadres?

Javier: Si, ahorita te llevamos.

Los cinco salimos de la casa. El cansancio quería vencernos, pero el frío de la madrugada no lo permitía. Caminamos hacia la casa donde estaba rentando un pequeño cuarto.

T: Es aquí.

Pedro: A poco aquí te estás quedando

T: Si. Pasen a tomar un café o un té.

Javier: No, ya nos vamos porque ya es tarde.

Alberta: Si, ya te dejamos para que descanses.

T: Bueno, pues muchas gracias por acompañarme.

Enedina: Claro que si Taly, no te íbamos a dejar que anduvieras tu solita a estas horas.

Ahora recuerdo esos momentos y no sé como explicar el cariño que sentí. Ese cuidado de los mayordomos por ver “que no te pase nada, que estés bien”.

## Las fiestas

Cuando de exaltar su cultura se trata, los milpaltenses nunca olvidan mencionar el nopal y las fiestas: “Aquí en Milpa Alta hay como cuatrocientas fiestas al año. Imagínate, no nos alcanzan los días para tanta pachanga, saca las cuentas, algunos días hay dos fiestas. Te la podrías pasar sin trabajar todo el año, *no’ más* de fiesta en fiesta, porque en todos los pueblos dan mole, con sus tamalitos de frijol y hasta un pulquito...”

Y en efecto, cada pueblo de la Delegación tiene al menos dos fiestas patronales importantes, en las que se involucra toda la comunidad. Luego, están las fiestas patronales de los barrios. Las fiestas de los Santos peregrinos. El Año nuevo, la Candelaria, la Semana Santa, el Carnaval, el 3 de mayo, Día de muertos, Navidad. Además, hay que contar las fiestas familiares como el Bautizo, 1ª Comunción, Confirmación, Cumpleaños, XV años, y Bodas.

En el tiempo que llevo visitando Santa Ana Tlacotenco, he podido asistir a algunas celebraciones familiares. Fue una experiencia distinta compartir con mayordomos, músicos y Aztecas en un contexto fuera de las fiestas patronales. Cada quien asume un rol particular, se reconocen las personalidades, se reafirma la amistad. Considero importante reconocer el sistema festivo que viven los tlacotenses, ya que en cada momento se conforman vivencias y sentidos distintos. El diálogo de estas experiencias los construye como miembros de la comunidad, se reconoce su integración a la vida social, se configura su pertenencia al pueblo.

Una descripción detallada del ciclo festivo de Tlacotenco requeriría un proyecto etnográfico de mayor amplitud al realizado para esta tesis. Por lo cual, retomaré los trabajos de estudiosos de la zona para dar cuenta del lugar que ocupan las fiestas patronales y las danzas en la totalidad del ciclo festivo, y así comenzar a reconocer las relaciones entre las diversas celebraciones.

*Ciclo festivo de los pueblos originarios de la Ciudad de México*

Un punto de partida importante para dimensionar la diversidad de celebraciones de los pueblos originarios de la Ciudad de México, es la etnografía realizada por Andrés Medina. El autor señala que cada una de estas celebraciones tiene características particulares, como la forma de organización. De acuerdo a estas características propone una “tipología de los ciclos festivos” de estos pueblos de la siguiente manera (Medina A. , 2007, pp. 36-113):

<b>Cuadro 31. Ciclo festivo de los pueblos del sur de la Ciudad de México</b>	
1.	Las fiestas patronales
2.	El ciclo de cuaresma Carnaval Pasión de Cristo Pascua <i>Corpus Christi</i>
3.	El ciclo de invierno Virgen de Guadalupe Posadas Nochebuena Navidad Candelaria
4.	El ciclo mesoamericano Candelaria Carnaval Santa Cruz Día de Muertos
5.	El ciclo de las peregrinaciones Chalma Amecameca Villa de Guadalupe
6.	El ciclo de fiestas cívicas Día de niño Día de la madre Independencia Revolución Mexicana

### *Ciclo festivo de los pueblos de Milpa Alta*

Para el caso de los pueblos de Milpa Alta, Mette Marie Wacher realiza una descripción con mayor detalle de cada una de las fiestas enfatizando las características propias de la delegación. Ella considera que “las fiestas propias de la religión comunitaria milpaltense se pueden dividir en dos ciclos; uno de ellos se orienta a celebrar momentos significativos de la vida de los individuos –nacimientos, matrimonios, defunciones, entre otros– y otro a honrar públicamente a imágenes religiosas en fechas predeterminadas.” (Wacher, 2013, p. 140)

De acuerdo con la autora, los pueblos tienen ciclos ceremoniales particulares, sin embargo es posible realizar una caracterización que permita entender cada uno de ellos de manera general. Su trabajo se enfoca al ciclo vinculado con las celebraciones católicas comunitarias. En su descripción, menciona algunas de las prácticas musicales y dancísticas presentes en estas fiestas. El ciclo, lo organiza en subciclos o temporalidades de la siguiente manera (Wacher, 2013, pp. 140-141):

<b>Cuadro 32. Ciclo festivo de los pueblos de Milpa Alta</b>	
<b>Celebraciones</b>	<b>Expresiones musicales y/o dancísticas</b>
a) Fiestas patronales	Vaqueritos, Santiaguitos, Aztequitas, Pastoras, Vaqueros, Charros, Santiagos, Apaches, Bandas, Mariachi, Baladas en español, Chirimía y tambor.
b) Subciclo de invierno-Navidad Virgen de Guadalupe Posadas y Navidad Año Viejo-Año Nuevo Niño Dios-Candelaria	[Sin referencia]
c) Subciclo de Cuaresma Pascua Representación de la Pasión Carnavales Santa Cruz	[Sin referencia]  Huehuenches, Chinelos (Carnaval)
d) Fiestas de la virgen de la Asunción y otras celebraciones patronales de agosto	[Sin referencia]
e) Temporada de muertos	[Sin referencia]
f) Subciclo del señor de Chalma	[Sin referencia]

## **Ciclo festivo de Santa Ana Tlacotenco**

El objetivo de este apartado es identificar la manera en que las danzas se integran al ciclo festivo y cómo su presencia configura temporalidades y sentidos particulares. Retomando los planteamientos anteriores, identifico dos ciclos festivos: uno vinculado a lo humano –bautizo, 1ª Comunión, Cumpleaños, Bodas, XV años, fiestas cívicas– y el otro a lo divino –fiestas patronales, peregrinaciones, carnaval, día de muertos<sup>38</sup>. Abordaré el segundo ciclo, dado que las danzas se presentan sólo en las fiestas patronales.

De acuerdo con Andrés Medina y Mette Wachter, las fiestas patronales son las celebraciones de mayor dimensión en los asentamientos de Milpa Alta, involucrando a la mayor parte de los habitantes. Todos los pueblos de la Delegación cuentan con dos fiestas patronales, en Tlacotenco son: la fiesta en honor a la Señora Santa Ana que inicia el 26 de julio y culmina el 4 de agosto; y la celebración de la Renovación del Santo Cristo de Chalma realizada en el Año Nuevo<sup>39</sup>. Si bien, será necesario profundizar en trabajos futuros sobre este tema, por ahora propongo tomar estas dos celebraciones como marcadores temporales que configuran dos partes del ciclo festivo. Cada fiesta constituye un centro a partir del cual se configuran sentidos complementarios. El resto de las celebraciones del ciclo se configuran en torno a estos centros.

### *Fiesta patronal en honor a la Señora Santa Ana*

Los ensayos de las Danzas comienzan el 3 de mayo, el día de la Santa Cruz. Aunque esta fiesta también se celebra en Tlacotenco, no hay un vínculo explícito del comienzo de los ensayos con dicha festividad. Sin embargo, Medina señala que:

---

<sup>38</sup> Sobre las categorías *humano* y *divino* véase el apartado *Cuicatl*.

<sup>39</sup> Estas son las dos fiestas patronales que involucran a toda la comunidad. De forma independiente, cada barrio organiza la fiesta para su santo: San José, San Marcos, San Miguel y Lupita *Xolco*.

“La tercera fiesta del ciclo mesoamericano es la de la Santa Cruz, celebrada oficialmente el 3 de mayo (...) Es esta una fiesta de extraordinaria importancia en la vida de las comunidades indígenas del centro de México, pues en ella se realizan elaborados rituales para la propiciación de las lluvias (...) Desde los tiempos antiguos el ceremonial consiste en peregrinaciones a la cima de cerros sagrados (...) en los que se depositan y arrojan grandes ofrendas y se solicitan fervorosamente las lluvias oportunas.

En la cuenca de México esta fiesta ha perdido sus manifestaciones colectivas y multitudinarias... no obstante se mantiene con diversas ceremonias en los pueblos originarios, la más conocida es la de limpieza y reparación de cruces y altares que están en las cimas de los cerros... La única peregrinación a la cueva de un cerro de la que tenemos noticia es la que hacen los pueblos del sur, como Milpa Alta, Mixquic y Ayotzingo, a una cueva conocida con el nombre de Chicomucelo, en un cerro situado en la confluencia de los límites de los tres pueblos.” (Medina A. (., 2007, p. 48)

La fiesta de la Señora Santa Ana es la más importante de la comunidad. Santa Ana es “*Tonatzin*, Nuestra Madre”, es madre de los tlacotenses, madre de Asunción. Es la tierra que recibe las semillas, la tierra cultivada. Tierra en constante relación con el agua, líquido vital que fue otorgado a los milpaltenses por la virgen de la Asunción:

Los Títulos relatan la aparición de la Virgen de la Asunción en un momento en que la carencia de agua asolaba a la región, por lo que la población, guiada por el padre Guardián, se dio a la tarea de localizar una fuente que los abasteciera del líquido. En el transcurso de esta búsqueda, la virgen apareció y señaló el lugar donde debían excavar para obtener agua —el Tulmiac—; a cambio solicitó la celebración de una misa y la construcción de una iglesia. Ésta se erigió en Malacachtepec Momoxco, hecho a partir del cual se funda el pueblo. (Wacher, 2006, p. 11)

En Tlacotenco también se celebra la fiesta de la virgen de la Asunción, porque se dice, que la escultura que está en Villa Milpa Alta, pertenecía a Tlacotenco. La prestaban para que los habitantes de la cabecera delegacional realizaran su fiestas, pero luego la devolvían. Sin embargo, en una fiesta, en el camino de regreso se hizo un descanso. Cuando quisieron

alzarla de nuevo se volvió muy pesada y no pudo moverse con rumbo a Tlacotenco. Mas, cuando la levantaron rumbo a Villa Milpa Alta, “ahí sí se movió. Era la señal de que quería quedarse ahí”.

Con estos elementos es posible considerar esta parte del ciclo festivo como una época de lluvias, fertilidad, siembra, abundancia, cosechas. El fin de esta etapa no es tan clara como el comienzo. Las labores de cosecha culminan cerca del Día de Muertos:

En Milpa Alta, la celebración de difuntos –entendida como la tradicional- observa una fusión de elementos provenientes del mundo medieval y nociones cosmogónicas fraguadas en el pasado mesoamericano; la festividad estuvo hasta hace poco tiempo relacionada con gran intensidad al ciclo productivo del maíz. Algunos autores han señalado que las ceremonias del Día de Muertos coinciden con el fin de la cosecha, periodo que inicia en septiembre, mes en el que se empieza a recoger el maíz; quizá por ello en algunos pueblos milpaltenses las festividades de muertos comienzan al concluir ese mes o en el siguiente. (Wacher, 2013, p. 212)

Del mismo modo, el fin del compromiso de las Mayordomías de Danzas es incierto. Si llegan invitaciones hacia el mes de agosto, septiembre u octubre, la cuadrilla tiene, hasta cierto punto, la responsabilidad de asistir a las fiestas patronales de otros pueblos para realizar la ofrenda solicitada.

#### *Fiesta patronal para celebrar la renovación del Santo Cristo de Chalma*

El comienzo de esta parte del ciclo festivo también se marca con el comienzo de los ensayos de las cuadrillas de Danza en el mes de noviembre. En este periodo se insertan las fiestas decembrinas vinculadas al nacimiento de Jesús, así como la Candelaria fiesta dedicada también al Niño Dios. Considero que este periodo finaliza con la Semana Santa, la muerte de Jesucristo. Tomando en cuenta que la fiesta patronal, centro de dicho periodo es en honor al Señor de Chalma, se configura un espacio masculino. Esta época del año, en comparación con la otra mitad, es de *secas*, la lluvia no está presente. Momento de racionar

el cerealpreciado, bendecir las semillas y preparar lo necesario para el siguiente ciclo de siembras.

Durante los primeros días del año, el pueblo de Tlacotenco queda vacío. La peregrinación al Santuario de Chalma está en camino para llegar allá el seis de enero a realizar su ofrenda. También es interesante lo que señala Wachter respecto a este Cristo porque evidencia que frente a Santa Ana-Madre, el Señor de Chalma se configura como Padre:

Mientras que en el ámbito comunitario los santos patronos fungen como símbolos dominantes, el Cristo de Chalma es la imagen que juega ese papel en el espacio regional [...] Cada pueblo cuenta cuando menos con una mayordomía encargada de propiciarlo con el rezo semanal o mensual de los rosarios, el cántico de alabados, procesiones y actos festivos que se realizan cuando la Iglesia católica prevé específicamente la veneración de la figura de Jesucristo, pero también en fechas cuya incorporación al ceremonial regional muestra la manera en que en las últimas décadas los milpaltenses se ha apropiado de celebraciones creadas no sólo fuera del ámbito local, sino también religioso, para actualizar la vida festiva de sus pueblos y por lo mismo para fortalecer las redes de interacción social y su sentido comunitario. Éste es el caso, por ejemplo, de la festividad del Día del Padre, acontecimiento que en nuestro país tiene fundamentalmente un carácter comercial, pero que en los pueblos de Milpa Alta se emplea para agasajar al Cristo de Chalma con el tempranero cántico de “Las Mañanitas” y con concurridos desayunos en los que los comensales suelen saborear atole y tamales. (Wacher, 2013, p. 222)

Después de la fiesta patronal del Año Nuevo, las Danzas también suelen recibir invitaciones para participar en las fiestas de otros pueblos, así, el final de su compromiso también se va desvaneciendo con el paso de los días.

“En las concepciones temporales de la tradición mesoamericana el ciclo anual se compone de dos mitades: una seca y caliente, llamada *tonalco* en náhuatl, y la otra lluviosa y fría, denominada *xopan*. La lluviosa se abre ceremonialmente con la fiesta de la Santa Cruz, las peticiones y variados rituales, para cerrarse con la grandiosa celebración de la cosecha, la fiesta de los muertos” (Medina A. (., 2007, p. 48)

El comienzo del compromiso de los mayordomos con la Danza está marcado por el 3 de mayo, sin embargo, el término de su cometido es un poco ambiguo. Las fiestas de los pueblos vecinos son cercanas a la fiesta de Santa Ana, y muchas veces los mayordomos y encargados de otras comunidades invitan a las Danzas de Tlacotenco a presentarse en sus celebraciones. Así que la actividad de las Danzas de Pastoras, Aztecas, Vaqueros y Santiagueros puede extenderse varios meses después de la fiesta patronal de la Señora Santa Ana. Por ello me pregunto ¿el periodo activo de las Danzas en honor a la Señora Santa Ana, correspondería a la época de lluvias de la zona? ¿serían incluso parte de un ritual de propiciación de lluvias? Pienso además en la sonoridad de los cascabeles que se ha asociado al sonido del agua y que está presente en la Danza de Aztecas como ícono sonoro de la misma.

### *El Carnaval*

En los pueblos de Milpa Alta, cuando concluye el ciclo vinculado a Jesucristo, prosiguen las celebraciones de Carnaval. En la actualidad, durante los carnavales se observan grupos de la Danza de Chinelos que “brincan” al ritmo de los sones interpretados por una *banda de viento*. De acuerdo con Wachter y Medina, antes ocurría de manera distinta, la danza que caracterizaba esta celebración eran los *Huehuenches*. Wachter comparte el testimonio de Doña Elvira Palma, originaria de Tlacotenco, respecto a esta danza:

Los *huehuenches* son estos señores que se disfrazaban, pues de diferentes [...] de viejitos, de señoras viejitas con sus trenzas. Los señores se vestían de mujer, con su ropa como antes eran las abuelitas, sus *chincuetes*, [...] unas camisas que nuestros antepasados usaban de manta. Era para reírse. Todavía que nos hacían reír, ellos tenían que pagar la orquesta ...los vecinos no querían cooperar, como tres años no hubo carnaval, se desanimaron, hasta que se volvieron a organizar nuevamente. Los chinelos, así como los conocemos son relativamente recientes, tiene pocos años. (Wachter, 2013, p. 184)

Reitero que el objetivo de este apartado es observar el ciclo festivo vinculado a lo divino a partir de los elementos musicales y dancísticos que intervienen en cada celebración. En

este primer momento me centro sólo en las Danzas. Las dos fiestas patronales se relacionan al *sistema de danzas por mayordomía*<sup>40</sup>. Por otro lado, las danzas de *Huehuenches* o Chinelos se organizan de manera distinta, por grupos, familias o barrios (Medina A. , 2007, p. 112).

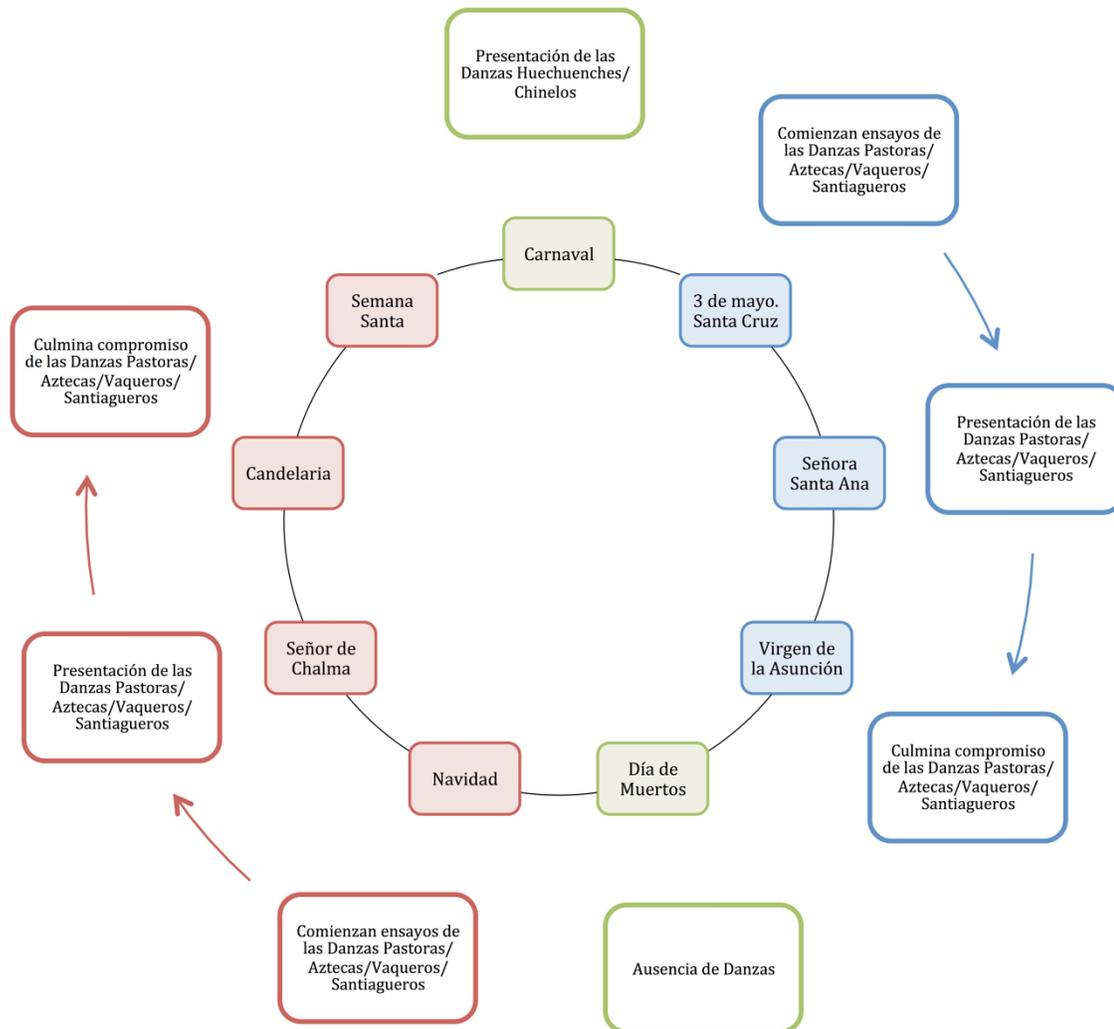
Por otro lado, en Santa Ana Tlacotenco, el Día de Muertos no hay danzas. Sólo toma como referencia para dar inicio al periodo de ensayos de las danzas para la fiesta patronal. El sábado posterior a esta celebración, los mayordomos de las danzas organizadas para la fiesta del Señor de Chalama, reciben a los niños y jóvenes para comenzar este periodo de ensayos. En investigaciones futuras será interesante profundizar sobre la ausencia de danzas el Día de Muertos en Santa Ana Tlacotenco, para complemenar el presente trabajo.

Por ahora, ubico el Carnaval y el Día de Muertos como elementos independiente del resto del ciclo. Se encuentran entre ambos periodos, de secas y de lluvias, del Padre y la Madre, como espacios liminales entre lo humano y lo divino. Durante el Día de Muertos hay ausencia, vacío. En el Carnaval la presencia de los *huehuenches*, hombres y mujeres indican el acoplamiento entre humano y divino, masculino y femenino, secas y lluvias. Se hacen presentes los ancestros, vestidos con sus ropas antiguas, con chincuete y calzón de manta, ancestros provenientes del tiempo mítico, del caos primigenio que regresan a instaurar el orden social, a dar inicio a un nuevo ciclo festivo, a un nuevo ciclo de la vida social<sup>41</sup>. En base a lo anterior presento el siguiente Cuadro 33 del ciclo festivo vinculado a lo divino de Santa Ana Tlacotenco.

---

<sup>40</sup> Véase Las danzas

<sup>41</sup> Camacho realiza un análisis sobre las expresiones dancísticas presentes en el Carnaval y el *Xantolo* (Día de Muertos) de la Huasteca como “textos que remiten a los tiempos primigenios. Es la conmemoración del mito de origen caracterizado por el caos *in illo tempore* como lo ha señalado Mircea Eliade (1998) y Roger Caillois (1996)” (Camacho, 2007, pp. 172)



Cuadro 33. Ciclo festivo vinculado a lo *divino* de Santa Ana Tlacotenco

La presencia y/o ausencia de música y danza en las celebraciones del ciclo festivo de Santa Ana Tlacotenco muestran sentidos particulares configurados a través del sonido y el movimiento. Este es apenas un primer boceto sobre el ciclo festivo vinculado a lo divino de esta comunidad. Sin embargo, el énfasis en la música y la danza permite observar otras relaciones. Estudios en la zona señalan que a través de las fiestas patronales, y en especial por las “promesas”, se configuran relaciones entre los pueblos y sus habitantes.

Cuando he visitado los templos de otros asentamientos en los días de fiesta, casi siempre me encuentro con los músicos, incluso las cuadrillas de Danzas de Tlacotenco. Al principio me sorprendía, pero luego me percaté que es una situación constante. Los mayordomos de otros pueblos acuden a Santa Ana en busca de los maestros de Danzas para invitarlos a participar en sus fiestas, con el objetivo de realizar una ofrenda a su santo. En algunos casos, acuden los músicos y la cuadrilla de Tlacotenco. En otros, los poblados vecinos tienen sus grupos de danza, pero no músicos, por lo cual invitan a los tlacotenses. Considero que las “invitaciones” a los músicos y las cuadrillas de danzas son una estrategia más para establecer contactos y vínculos entre las comunidades a través de las fiestas patronales.

### *15 de agosto en Santa Ana Tlacotenco<sup>42</sup>*

Este tipo de relaciones se han presentes también en los mitos, como el relatado por Doña Dominga Oropeza y Don José Martínez. En esta historia se observa cómo no sólo los pobladores se visitan durante las fiestas patronales, sino que las divinidades también refuerzan sus vínculos en estas celebraciones.

En la carretera que lleva de Milpa alta a Santa Ana Tlacotenco iba caminando una joven. Un taxista pasaba por ahí, quizá buscando pasaje. La muchacha hizo la parada al automóvil. Dicen que era una mujer muy hermosa, su cabello era largo y rizado. Era un 15 de agosto. Al abordar, la muchacha dijo que iba a Tlacotenco.

-Vengo a ver a mi mamá Ana, a su casa. Hoy es mi cumpleaños y quiero estar con ella. Además, aquí donde ella vive, me traen mis mañanitas. En la tarde ya me regreso a Milpa Alta.

El taxista no se percató en aquel momento de lo que pasaba. Al llegar frente a la iglesia, se detuvo. Antes de bajar, la joven le dijo que se cuidara. Que pronto habría un diluvio, que mucha gente iba a morir, que debía cuidarse. La hermosa mujer descendió del auto y entro caminando a la iglesia de Santa Ana Tlacotenco.

---

<sup>42</sup> Relatado por los mayordomos Doña Dominga Oropeza y José Martínez, Octubre 2015

Entonces el taxista se dio cuenta que era La Asunción a quien había llevado a ver a su mamá Ana.

Fue y contó lo sucedido. Avisó y previno a todos sobre el diluvio, pero nadie le creyó. Después de un mes el taxista murió. No pasaron muchos días cuando en Milpa Alta las lluvias fueron tales, que inundaron la población. Varias personas murieron a causa del diluvio. Entonces comenzaron a creer lo que el taxista había relatado, lo que pasó un 15 de agosto.

## La Señora Santa Ana

Una tarde, al preguntar sobre la historia de Tlacotenco, Don Susano me contaba:

-Allá arriba, como si fueras a subir al cerro están los restos de una iglesia. Apenas y se ve, pero ahí están las piedras, todo. Porque ahí se iba a ser el pueblo. Pero la Señora Santa Ana no quiso que fuera ahí, no le gustó el lugar. ¿Pero cómo va a decir? Pues como ella teje, tomó su malacate y lo lanzó.

-¿El malacate?

-Sí. No te crees ¿verdad?

-Sí le creo Don Susano. ¿Pero cómo haría eso? ¿Cuándo?

-Pues ya tiene mucho, cuando apenas se iba a hacer el pueblo, imagínate. Pero así te digo. Porque la Señora Santa Ana sabe tejer, tiene sus palos para tejer<sup>43</sup>, su malacate, hilos, todo. Si te fijas bien, en el Estandarte de la Danza tiene un canastito con sus cosas para tejer. Fíjate bien, verás... Entonces, como no le gustó allá arriba, lanzó su malacate, y ahí donde cayó se supo que era el lugar donde quería que le hicieran su casa.

La narración de Don Susano me llenó de inquietudes. Por un lado, me hacía recordar una de las interpretaciones del antiguo nombre del Milpa Alta, *Malacachtepec Momoxco*: “Entre el cerro del malacate, en el momoxtle’ donde *momoxtle* se traduce como oratorio o altar” (Wacher, 2006, p. 7). Como si esta traducción del nombre se estuviera refiriendo a un acto fundacional vinculado a la Señora Santa Ana. Pero lo que más me inquietó, fue la idea de que la Señora Santa Ana sabe tejer. Nunca imaginé esto, ¿cómo lanzó su malacate, cómo es que tiene un malacate, como teje, cómo lo hace, que más cosas puede hacer?

La Señora Santa Ana que se encuentra en el altar principal de la iglesia tiene sentada en sus piernas a la Virgen de la Asunción. La niña observa un libro –la biblia– que Santa Ana sostiene con su mano izquierda. Con la mano derecha, la madre sostiene a Asunción como

---

<sup>43</sup> Se refiere al telar de cintura.

dándole un abrazo. En el pecho, Santa Ana tiene un corazón dorado que resplandece. Madre e hija están cercanas, cuidándose una a la otra.

“Madre mía Señora Santa Ana, danos tu bendición”, dicen las Aztecas. “Ahora que la recibieron en su casa, nuestra Abuelita Santa Ana les dará muchas bendiciones”, dice la rezadora a los mayordomos entrantes. Santa Ana es la madre de la Virgen María y abuela de Jesucristo, pero también es madre y abuelita de los tlacotenses. Es la mano que los sostiene, la voz que aconseja, el abrazo que cuida, el corazón que ama. La Señora Santa Ana *enseña*, a través de su imagen, el *cuidado del otro*.

Es la abuela que te enseña a coser y a cocinar. La abuela que cuenta su historia de cuando era pequeña. La que añora su cuaderno de cantos y relatos que tú quieres conocer. La hermana mayor que confía en ti, la que te carga cuando estás cansada. La madre que trenza el cabello de su hija con hermosas cintas que ella misma ha tejido. La que te cuida, la que te abraza. Es la madre que cada noche se sienta junto a su hija a coser, una a una, las estrellas del firmamento.

#### *La fiesta de la Señora Santa Ana*

“Son las cuatro de la mañana, el lucero ya salió”. El alba deja escuchar los cascabeles como un murmullo. El maestro de la danza ordena que todos tomen sus posiciones. Suena el llamado del violín y todo comienza. Llevando la cabeza hacia atrás, las Aztecas entran bailando a la iglesia hasta llegar frente al altar principal. Con nerviosismo y alegría se entonan las “mañanitas” con una letra compuesta para la ocasión. Todo queda en silencio. Una joven ataviada con una capa de estrellas coloca su macana al pie del altar. Sube la mirada y dice: “Madre, soy la Reina postulada por mi pueblo Azteca, y sólo le pido una bendición antes de empezar a bailar. Venerables Aztecas, cantemos el Ofrecimiento a Nuestra Madre Señora Santa Ana”.

Las niñas comienzan su canto al interior del templo: “Virgen hermosa/ a su presencia hemos llegado/ para admirar/ a su hermosura/ en su santuario”. Los guitarristas cambian el

movimiento de sus manos de un ritmo de vals a una marcha. Las niñas comienzan a moverse quitándose del cuerpo el frío de la madrugada. Presurosas, “las Aztecas de buena voluntad marchan hacia el Tepeyac”. Al terminar, un joven se acerca a Don Susano informándole que las Pastoras han llegado a dar sus “Mañanitas”. La música de la “Entrada” indica que es momento de salir el templo y dar espacio a los demás danzantes para ofrendar su baile a la Señora Santa Ana.

De regreso en la casa de los mayordomos, nos esperan unos tamalitos acompañados de atole caliente. Algunas madres se llevan a sus pequeñas para que duerman un poco más. Otras se quedan en el patio conversando. A las nueve de la mañana, las Aztecas vuelven a reunirse. Salen bailando de la casa de los mayordomos. A mitad de camino rumbo a la iglesia, la música se detiene.

En la calle principal del pueblo se ha instalado la feria. Hay juegos mecánicos, puestos de juguetes, discos, ropa y comida. Las niñas caminan tratando de elegir a qué juego subirán por la noche o cuál es el juguete o accesorio que más les gusta. Al llegar a la iglesia se interpretan algunos sones de danza: “Somos Aztecas, mexicanitas/ que nos paseamos por el portal”. El atrio está *lleno*. Hay siete cuadrillas de danzantes bailando al mismo tiempo. Los coheteros instalan las estructuras de los castillos que serán quemados a la media noche. La gente continúa llegando a visitar a la Señora Santa Ana...

Al anochecer Pastoras, Aztecas, Vaqueros, Charros y Santiagueros se van a descansar, pero niños, adolescentes y jóvenes salen a disfrutar de la feria, el baile con la banda estilo *sinaloense* y los castillos. Los juegos pirotécnicos comienzan. El atrio y las calles aledañas al templo están abarrotas de espectadores. Se queman diversas figuras, hasta que, al final, la imagen de la Señora Santa Ana con la Virgen de la Asunción centellan en la oscuridad. La banda comienza a interpretar las “Mañanitas”. La gente aplaude. Es el 26 de julio.

Los días pasan, la danza y la fiesta continúan. Las Aztecas rompen filas para dejar que los Vaqueros pasen hasta llegar al lugar del atrio que les corresponde. Son horas continuas de bailar y tocar. En los momentos destinados a los refrigerios, las niñas aprovechan para

descansar y platicar con las amigas que han conocido durante los dos meses de ensayos. Suelen reunirse por afinidad de edades. Cada grupo platica de temas distintos de acuerdo con sus propios intereses. Los músicos también se reúnen para conversar y disfrutar del momento. Al finalizar el día, músicos, danzantes y mayordomos regresan a casa. El pueblo descansa un par de días.

La semana siguiente da comienzo “la octava”. Los tlacotenses dicen que se trata de la repetición de “la fiesta”, sin embargo, las actividades que se realizan en cada periodo son distintas. El 2 de agosto se conmemora la Misa de Coronación de los Mayordomos. Los mayordomos salientes entregan la imagen de la Señora Santa Ana y el Estandarte de su mayordomía. En seguida son coronados con flores, símbolo de que han cumplido con su cargo. Los mayordomos entrantes reciben la imagen y el Estandarte que cuidaran todo el año. Son quienes van a asumir el cargo y como símbolo de los esfuerzos y sacrificios a los que tendrán que someterse para cumplir su cometido son coronados con espinas. Las campanas y los cuetes anuncian el término de la misa. Los integrantes de las danzas están listos para iniciar la procesión que visita todas las capillas de la comunidad. La Señora Santa Ana recorre las calles y visita todos los barrios del pueblo.

Mas tarde, el mayordomo entrante de las Aztecas, las recibe también con tortas y agua fresca. En esos momentos aprovecha para conocer a las niñas que danzan y comienza a invitarlas para que lo acompañen al siguiente año. Como muestra de agradecimiento, la cuadrilla baila un par de piezas frente al altar que semanas antes estuviera en la casa de los ahora mayordomos salientes. Al finalizar el día la nostalgia invade la casa de los mayordomos. La Señora Santa Ana no estará más ahí. En su lugar, queda un *vacío*. Los sábados serán silenciosos ahora. Del violín, la guitarra, los cantos y las risas solo queda el recuerdo.

El 3 de agosto Pastoras, Aztecas, Vaqueros, Charros y Santiagueros bailan todo el día. Sólo en la tarde acuden a la casa de los mayordomos a comer para volver a bailar hasta el anochecer. Pero aquél día pasó algo insólito. Mientras las Aztecas bailaban en la iglesia, en

la casa de los mayordomos, las señoras que ayudaron a preparar los alimentos tomaba un pequeño descanso.

“Eran *pasaditas* de las 4 de la tarde. Estábamos varias aquí sentadas, en la entrada de la casa de José”. El cansancio quería vencerlas, estaban adormiladas. De pronto reaccionan al escuchar el ladrido de los perros. Parecía que alguien llegaba. Por las estrechas escaleras que conectan las casas de los hermanos, venía bajando un grupo de invitadas. La fila era encabezada por una niña. Su cabello llegaba hasta los hombros y traía un vestido color *cremita*. Detrás venían cuatro mujeres, dos jóvenes y las otras más grandes. Eran invitadas de la Doña Claudia, que al verlas se incorporó de prisa para atenderlas. A excepción de Claudia, todas las anfitrionas aseguran haber visto a la niña y las cuatro mujeres adultas pasar frente a la casa de Don José y bajar hasta la casa de quien fuera a atenderlas. Las comadres se apresuraron en preparar los alimentos. El ambiente había cambiado. La Sra. Claudia, después de un rato regresó a la casa de José para ver cómo iba la comida. A media escalera se encuentra con otra de las señoras que llevaba en una charola cinco platillos. Al llegar a la mesa sirvieron la comida, pero “sobró” un plato. Preguntaron a las invitadas si faltaba alguien más. Dijeron que no. Con gran asombro, aquella señora retornó a la cocina. Sólo eran 4 invitadas.

-Pero si todas vimos cinco- Dijo Josefina

-No, sólo son cuatro. Ya no está la niña

-Pero todas vimos a una niña

-Pues sólo están las muchachas

-Yo vi a la niña. Su cabello era un poco largo. Tenía un vestido blanco, *cremita*, con flores. Eran flores pequeñitas.

Más tarde, una de las testigos fue a la iglesia:

-Yo creo que fue la Niña Asunción, su vestido es igual al que traía la niña.

-Tal vez vino a despedirse, como ya es el último año que está aquí.

Colocaron unos platos de comida en los altares de las dos casas. Al parecer, la niña Asunción fue a visitar y despedirse de esta casa en donde a ella y a todas las Aztecas, sus hermanas, hijas de Nuestra Madre Señora Santa Ana, las recibieron y cuidaron con afecto.

### *La despedida*

El último día de la fiesta, la danza visita la casa de cada una de las delanteras y los Angelitos. Los familiares de las danzantes se integran en el recorrido. En ocasiones se cruza el pueblo de un extremo a otro, y estas largas caminatas son perfectas para que todos puedan conversar con los amigos y compadres que no se ven muy seguido. Personalmente, es uno de los momentos en los que he tenido mejor oportunidad de conversar con las madres de las niñas y también convivir y hasta jugar con las pequeñas.

Tanto para los personajes principales, como para sus parientes es muy emotivo recibir en su domicilio a las Aztecas. Se preparan desde muy temprano para esperar su llegada. Al arribo a cada uno de los hogares, se entra danzando hasta el altar de la casa. El grupo interpreta dos o tres piezas generalmente complaciendo a la familia. Muchas veces eligen representar la “Coronación”, porque es donde las Delanteras son los personajes principales. Al término de esto, ya están listos los bocadillos que la casa ofrece a los asistentes. Mientras se consumen los alimentos, las jovencitas aprovechan para tomarse las fotos del recuerdo, lo que indica, que la fiesta está llegando a su fin. Es en esos momentos, cuando la tristeza comienza a invadir, poco a poco, la atmósfera del pueblo. Al principio, todas tratan de ser fuertes y llevar tranquilamente el proceso, sin embargo, conforme avanza el recorrido, la fortaleza se debilita.

La última casa que resta por visitar es la de los mayordomos. La casa donde aprendieron a bailar, donde compartieron durante casi tres meses la comida con otras niñas que no conocían pero que ahora no dejan de reír con ellas, donde se encontraron con esa que ahora es su mejor amiga. La casa de la señora que las regañaba porque no se comían los tamalitos, pero que si llegaban a caerse, corría a ver qué había pasado. La misma que las llegó a abrazar si no se sentían bien, o preparó una quesadilla porque no les gustaba el

guisado de ese día. Esa casa que ya conocen como si fuera la suya. Esa casa donde viven los señores que llegaron a ser como sus padres, y que ahora las ven partir, y les piden, que por favor no se olviden de ellos. Admiten que las van a extrañar y piden disculpas por si en algún momento tuvieron un mal gesto con ellas. Dicen que en todo ese tiempo hicieron su mayor esfuerzo para que ellas estuvieran lo mejor posible. Y es aquí donde las primeras lágrimas caen, porque confiesan que esa experiencia ha sido de las mejores en su vida.

Aztecas y mayordomos secan sus lágrimas para continuar la danza. Familiares y amigos acompañan a la cuadrilla a ofrendar sus últimos bailes a la Señora Santa Ana. Al caer la noche el maestro de la Danza dirige a las Aztecas al interior del templo. Todas las Aztecas se reúnen en este momento, quizá haya más de cien.

Suena entonces la letra del canto que no es una representación, sino la expresión misma de lo que está ocurriendo: *nos despedimos tristes y llorosas, ya cumplimos nuestra devoción, con sus sagradas manitas, échanos tu bendición.* De cuatro en cuatro, van subiendo las danzantes a despedirse de los mayordomos. Ellos se encuentran inconsolables y les dicen que ahora son como sus hijas, que no se olviden de ellos. Subo por las escaleras pasando detrás de la Señora Santa Ana y la emoción que me invade es indescriptible.

Al regresar a mi lugar en la fila, algo me hizo dirigir la mirada a los músicos. Rasgueos, arcadas, cantos, cascabeles y suspiros llenaban el momento. De aquel caos emergió solo una silueta. Con “su Danza de Aztecas” frente a la Señora Santa Ana, Don Susano estaba fuera de sí. Su cabello delataba el uso constante de un sombrero de palma. Sus dedos llenaban con trinos y arpegios el templo. Su mirada perdida en las volátiles y coloridas plumas dejó caer una lágrima. Apenas un par de meses antes enfermó de gravedad. Los diagnósticos sugerían operación. Era el 3 de mayo y él quería cumplir su compromiso con la Danza. Pero ese año, en el primer ensayo sólo estuvieron las danzantes. Luego llegó la fiesta del Señor de los Milagros. Contra la voluntad de todos, salió del hospital. Con un arreglo de hermosas flores y tocando la música de las Aztecas, llegó al pie del altar. Haciendo honor a su nombre el Señor de los Milagros le devolvió, misteriosamente, la salud y fortaleza...

Los fuertes cantos llamaron de regreso: *Para el año venidero, a quien Dios deje llegar, volveré si no me muero, a sus plantas a besar. Nos despedimos tristes y llorosas, ya cumplimos nuestra devoción, con sus sagradas manitas, échanos su bendición.*

Tenía miedo y aún así subí la mirada hacia el altar. La Señora Santa Ana vestía un ropaje color rosado con lentejuelas que al ser tocadas por la luz parecían destellos de estrellas. En aquel deslumbramiento, se me “reveló”, no se cómo, la imagen de mi abuelita. Estaba ahí, en el altar, con su cabello blanco y rizado, sonriendo. Creí que en cualquier momento me hablaría. No sabía qué hacer. Seguí cantando entre lágrimas. Y de pronto, aquel remordimiento y coraje que tenía guardado por no haberme despedido de ella se había ido. Como si me dijera, sin palabras, que no tenía porque sentirme mal de no haber estado ahí cuando ella se fue. Que su cariño siempre estaría conmigo y que estaríamos juntas por siempre.

*Como un recuerdo sagrado, su imagen veneraré, por eso aquí la llevo, para acordarme de usted.* Entre cantos y sollozos guardé en mi corazón aquellas imágenes. Los mayordomos bajaron del altar y con ellos comenzamos a caminar hacia atrás. La Señora Santa Ana seguía en lo alto pero nosotros nos alejábamos de este mundo divino. Seguíamos sumergidas en cantos y llantos al salir del templo, cuando los Vaqueros lograron estremecernos: ¡Chiquitibun a la bim-bom-bá, chiquitibum a la bim-bom-ba, a la bio, a la bao a la bi-bom-ba, las Aztecas, las Aztecas, rá-rá-ra!.



La Señora Santa Ana

### **III. DESPEDIDA**



## La emoción

En el performance de la Danza de Aztecas es posible observar en los participantes diversas emocionalidades. Cada momento se caracteriza por una tendencia en la emocionalidad. De manera general, en el *juego de emociones* identifiqué tres grandes tendencias: entusiasmo, alegría y tristeza. Debido al carácter subjetivo de dichas emociones, los planteamientos de este apartado se basan en los discursos de algunos participantes respecto a lo que experimentan en los distintos momentos de la Danza. Por lo tanto, este es un modelo flexible, en busca de continuar incluyendo elementos para una reflexión entorno a las emociones vividas en la Danza de Aztecas.

### *Incertidumbre*

En la madrugada del 26 de julio el ánimo se transforma. El frío rodea el cuerpo, el silencio recorre las calles del pueblo. Los mayordomos y sus familiares están nerviosos, preocupados, pidiendo a la Señora Santa Ana que todo salga bien en la fiesta. Las Aztecas y los músicos se preparan para salir bailando de aquel hogar. Al llegar a la iglesia, ingresan hasta el altar principal. Todos guardan silencio, reina la incertidumbre. Mi corazón palpita a gran velocidad. Todos estamos concentrados, comienzan las “Mañanitas”. Es el Ofrecimiento de la Danza a la Señora Santa Ana.

### *Alegría*

A medio día del 26 de julio las Aztecas regresan al atrio de la iglesia. Es momento de bailar, brincar y cantar. Entre pieza y pieza las pequeñas juegan con sus amigas. Corren de un lado a otro cuando el maestro de la Danza indica un descanso. Alrededor Pastoras, Vaqueros y Santiagueros también cantan y bailan. Las carcajadas se integran a la sonoridad de la fiesta que entre otras cosas lleva cohetes, música de “banda clásica”, “banda sinaloense”, violines, guitarras, flautín, tambor, cascabeles, macanas, espuelas, machetes. Así ocurre los seis días de la fiesta entre las diez de la mañana y las cinco de la tarde, es el Intermedio.

### *Tristeza*

En la tarde del 4 de agosto los participantes se preparan para la Despedida. Aztecas, músicos y mayordomos ingresan al templo. Se interpretan algunas piezas del Intermedio para recordar toda esa alegría, y tal vez para menguar el nerviosismo. Cuando es el momento, el violín interpreta la melodía que indica el cambio en la emocionalidad de los presentes. Las Aztecas comienzan su canto: *Nos despedimos tristes y llorosas...* Algunas niñas tratan de expresar una emoción distinta. De pronto se escuchan algunas risas, que parecen más de nervios, que de alegría. Los mayordomos suben al altar. Las Aztecas pasan una a una a despedirse de ellos. Luego, todos se despiden de la Señora Santa Ana. Caminando hacia atrás salen de la iglesia. La fiesta ha terminado.

### **Lo lleno y lo vacío**

Dentro del discurso de los participantes, aparecen dos conceptos que funcionan para expresar o describir diversos aspectos de la Danza. Lo *lleno* y lo *vacío* son categorías que remiten a características distintas. Se emplean para hablar de la música, la indumentaria, el baile, la cuadrillas. A continuación enlisto algunas formas de utilizar los conceptos en circunstancias distintas.

- Las melodías pueden ser sencillas, sin adornos. Pero es mejor cuando son adornadas, porque “llena” más, se escucha más bonito. Sino, pues se oye un poco “vacío”.
- Cuando hay más guitarras o guitarrón se oye mejor, como que “llena” más.
- Cuando hay muchas niñas se ve bonita la Danza. Se “llena” la iglesia, luego ya no caben, pero se ve bonito que todas están bailando.
- Está muy triste tu capa, ponle más estrellas, se ve muy “vacía”.
- Con estas aplicaciones ya va a *llenar* tu nagüilla, se va a ver más bonita.

Estos conceptos configuran dos grandes ámbitos. Lo *lleno* es algo deseable que se vincula con la *alegría*. Lo *vacío* por el contrario, se vincula a la *tristeza*, aunque eso no significa que sea indeseable. La pertinencia de estos conceptos en el ámbito de la emocionalidad es clara dentro del relato de la Princesa 2ª: *Madre, no quisiera alejarme de su presencia*

*porque al despedirme siento mi corazón vacío, con lágrimas en los ojos sólo le pido una bendición...*

La dimensión sonora, kinética, poética y performática configuran a la Danza de tal manera que, durante la fiesta patronal se observa una estructura tripartita vinculada a las categorías antes señaladas: Ofrecimiento-*vacío*, Intermedio-*lleno*, Despedida-*vacío*. Al analizar el cuadro, observo que lo *lleno*, al incluir una gran cantidad de elementos, se vincula también a lo variable. Por otro lado, lo *vacío* se está relacionando con lo invariable. El Ofrecimiento y la Despedida se realizan de la misma forma siempre, la secuencia de las piezas es la mismas, la variación de las melodías es mínima, y su lugar de ejecución es siempre el interior de la iglesia. Por el contrario, el Intermedio se caracteriza por la diversidad de las piezas interpretadas de forma “aleatoria”. Sólo la Coronación guarda una secuencia invariable, sin embargo, su ejecución se puede realizar en diversos momento del Intermedio.

Momento del performance		OFRECIMIENTO	INTERMEDIO	DESPEDIDA
Emocionalidad		Incertidumbre	Alegría	Tristeza
		Vacío	Lleno	Vacío
Humano-Divino		Encuentro	Acoplamiento	Separación
Discurso de la Danza		Saludo, Presente, Ofrecimiento	Acciones de la Danza, Pasado, Presente, Futuro, “Coronación”	Despedida, Pasado, Futuro, Tristeza
Características kinéticas	Acciones corporales para el baile	Posiciones de Inicio Reverencias	Morfokinemas, Motivos	Posiciones de Inicio, Morfokinemas, Reverencias
	Deplaz	No	Frecuentes	Poco frecuentes
	Sonoridad	Baja	Alta	Baja
Características sonoras	Melodía	Invariable	Variable (adornada)	Invariable
	Ritmo	Bajo y acorde	Rasgueo	Bajo y acorde
	Armonía	Secuencias largas	Secuencias cortas	Secuencias largas
	Compás	3/4 2/4	2/4 6/8 3/4 7/4	2/4 3/4

Cuadro 34. Características generales del performance de la Danza de Aztecas

Cada momento del performance tiene sus propias características. Así, las estructuras sonoras y kinéticas se vinculan a una emocionalidad distinta. Momentos antes de la despedida se interpreta algunos sonos de danza, incluso la coronación, que se identifican como “repertorio característico” de la Danza. De esta manera, se hace referencia a otros momentos del performance. Esto contribuye a la generación de emocionalidades relacionadas con la añoranza de lo que ya pasó y la expectativa/preparación de lo que va a pasar. Se recuerda que apenas unos días antes se estaba ofreciendo la Danza a la Señora Santa Ana. La nostalgia aumenta al darse cuenta que dentro de poco habrá que despedirse de ella.

La intertextualidad presente en el Intermedio fortalece la estructura performativa que “dirige” la emocionalidad de los participantes. Al principio hay un “vacío”, “nervios”, “expectativa”, “entusiasmo”. Esto corresponde a las estructuras sonoro-kinéticas con mayor “estabilidad” (no hay mucha improvisación del violín), la ausencia de “pasos” y desplazamientos. Luego todo se va llenando. En el intermedio el violín tiene mayor posibilidad de improvisación. Están presentes casi todos los pasos y formas de desplazamiento. Hay alegría, entusiasmo, risas, pero también enojos, berrinches, juegos, en fin. Luego, todo vuelve a la calma, todo se vacía. Las piezas de la Despedida son lentas, como en el Ofrecimiento. Pero es distinto, el vacío es otro, ya todo terminó. *No quisiera alejarme de su presencia, porque al despedirme siento mi corazón vacío.* El vacío de la incertidumbre, de no saber si se estará ahí el año siguiente. Se concluye el agradecimiento a la Señora Santa Ana por habernos permitido estar este año bailando para ella.

*¿Cómo la experiencia emotiva trasciende el espacio-tiempo de la Danza de Aztecas y la fiesta patronal?*

A través de la ejecución de las estructuras sonoras, kinéticas y poéticas dispuestas en la secuencia performativa en el contexto de la fiesta patronal, se generan y dirigen diversas emociones en los participantes. Las estructuras sonoras y kinéticas se cargan de significado y emotividad por su relación con el contenido semántico de la dimensión poética y el lugar que cada una de las piezas ocupa en la secuencia performática.

La Danza de Aztecas como *performance* implica que sus participantes asumen roles particulares propios de la Danza. Así, Don Susano Leyva, Edgar Villagómez, Misael Mata asumen el rol de “músicos”. Por otro lado, personas como José Martínez y Dominga Oropeza asumen el rol de mayordomos. De la misma forma, las niñas, adolescentes y jóvenes que bailan, como Ana Yuyuqui, asumen el rol de Aztecas. En el cuadro de abajo, retomo el esquema propuesto por Schechner<sup>44</sup> para señalar cómo, a través de la conducta restaurada, ocurre el desplazamiento de un “yo” particular por otro (2011, p. 41).

1	→ 2
Fuera de la fiesta	Durante la fiesta
Yuyuqui	→“ella misma” →joven de la comunidad →Azteca
Don Susano	→“él mismo” →maestro de la danza →músico
Sra. Dominga y Sr. José	→“ellos mismos” →“padres de las niñas” →mayordomos

Cuadro 35. Desplazamiento del “yo”

Como ejemplo, tomaré sólo el caso de las Aztecas. En la vida cotidiana, Yuyuqui asume diversos roles de acuerdo a los contextos en que se desarrolla. Durante el *performance* de la fiesta, ella asume al menos tres roles: como “ella misma”, como joven de la comunidad y como Azteca. Cada uno de estos roles implica que ella *actúe* de formas específicas. En el caso de su *ser Azteca*, se presenta también dos posibilidades, como Azteca-Soldado o como Azteca-Delantera. Cuando ella fue Princesa 1<sup>a</sup> en 2014, su rol como Azteca tenía cualidades específicas relacionadas a este “papel”. A las Delanteras les corresponde

<sup>44</sup> El desplazamiento de 1 → 2 puede ser mínimo, como en algunos cambios de ánimo, o muy fuerte, como en algunos trances, pero en ambos casos hay poca invocación, ya sea a un pasado real o subjuntivo. “Algo pasa” y el individuo (actor) deja de ser él mismo. Este tipo de *performance* puede ser muy intenso debido a que es muy cercano al “comportamiento natural” (quizá es extraordinario desde el exterior, pero es esperado desde el interior de la cultura), ya sea por rendirse a poderosas fuerzas externas, como en la posesión, o por dejarse dominar por los estados de ánimo en el interior de uno mismo. Puede sucederle a alguien, de manera repentina, y tal comportamiento performativo instantáneo es considerado como evidencia del poder de la fuerza que posee al sujeto. El actor no parece estar actuando, sino que experimenta, si bien de manera temporal, una transformación genuina (transportación). La mayor parte de los *performances* 1 → 2 son solos, aun cuando estos solos ocurran simultáneamente en el mismo espacio. (Schechner, 2011, p. 43)

interpretar los relatos: un Saludo, los diálogos de la Coronación, y una Despedida. Tanto en los cantos, pero sobre todo en los relatos, las Aztecas, y en especial las Delanteras *actúan* de acuerdo a lo que los textos dicen.

En el momento de la Despedida, los cantos y relatos no sólo indican un acto de *despedida*, sino tristeza y llanto. Al interpretar la pieza “Nos despedimos tristes y llorosas”, se delimita en espacio-tiempo de la Despedida, y con esto, la emocionalidad de los participantes se transforma. Esta transformación comienza con las propias Aztecas, que al cantar, aprehenden dicha emocionalidad. Luego, siguen los relatos. El de la Princesa 1ª incluye la frase: *Madre, no quisiera alejarme de su presencia, porque al despedirme, siento mi corazón vacío*. Al pronunciar este fragmento, quien interpreta a la Princesa 1ª suele comenzar un llanto profundo. No son sólo palabras, sino que al decirlo, se “siente el corazón vacío”. Experimentar esta emoción de tristeza y su expresión a través del llanto es, en un primer momento, parte de la *actuación* de quien interpreta a la Princesa 1ª, es parte del rol que le corresponde realizar en el performance. Dicho de otro modo, son las Aztecas, y no las jóvenes de la comunidad o “ellas mimas” quienes tienen la *experiencia emotiva*. Son actantes que en el contexto del performance, interpretan a las Aztecas, y las Aztecas, en la Despedida están “tristes y llorosas”.

Sin embargo, esto no concluye ahí. Las participantes, dentro del performance de la Danza asumen otros dos roles además del *ser Aztecas*. Es decir, Yuyuqui, participando en la Danza de Aztecas durante la fiesta, *es* al mismo tiempo: “ella misma”, una joven de la comunidad y una Azteca. De tal modo que, aunque las emociones generadas y dirigidas por la ejecución de las estructuras sonoras, kinéticas y poéticas dispuestas en la secuencia performativa son experimentadas en un primer momento como parte del *ser Azteca*, dichas emociones también son experimentadas por la Yuyuqui que es “ella misma” y por la Yuyuqui que es una joven de la comunidad. En otras palabras, la *experiencia emotiva* construida en el performance de la Danza de Aztecas es generada en el *ser Azteca* y experimentada por el *ser una joven de la comunidad* y *ser “ella misma”*. De esta manera, al concluir la fiesta y el performance de la Danza de Aztecas, Yuyuqui deja de *ser Azteca*,

sin embargo, la *experiencia emotiva* trasciende el espacio-tiempo de la fiesta a través de seguir siendo una joven de la comunidad y seguir siendo “ella misma”.

1	→ 2		
Antes de la fiesta	Durante el performance de la Danza de Aztecas		Después del performance
Yuyuqui	→Azteca-Delantera	<b>a.</b> Generación de la <i>experiencia emotiva</i> en el rol de Azteca	
	→“ella misma” →joven de la comunidad	<b>b.</b> Deslizamiento de la <i>experiencia emotiva</i> a los demás roles	→“ella misma” con la <i>experiencia emotiva</i> →joven de la comunidad con la <i>experiencia emotiva</i>

Cuadro 36. Desplazamiento de la experiencia emotiva

Retomaré ahora el Cuadro 35 para mostrar cómo, los roles performados por los participantes construyen un tipo de relación particular. Cuando Yuyuqui se performa como “ella misma” establece una relación *autoreflexiva*, es decir, intrapersonal. Cuando se performa como una joven de la comunidad, se vincula con otros jóvenes o con sus padres de manera directa e inmediata estableciendo una relación interpersonal. Cuando se performa como Azteca, el diálogo establecido es con la divinidad, con la Señora Santa Ana un símbolo que condensa los valores de la comunidad, conformando así una relación comunitaria.

Al compartir sus *experiencias emotivas*, Aztecas, músicos, mayordomos y familiares, unos y otros se sienten interpelados. Así, las relaciones intrapersonales, interpersonales y comunitarias, establecidas durante los ensayos y la fiesta, se transforman en vínculos afectivos que trascienden el espacio-tiempo festivo.

1	→ 2	
Fuera de la fiesta	Durante la fiesta	Relaciones sociales
Yuyuqui	→“ella misma” →joven de la comunidad →Azteca	-intrapersonal -interpersonal -comunitaria
Don Susano	→“él mismo” →maestro de la danza →músico	-intrapersonal -interpersonal -comunitaria
Sra. Dominga y Sr. José	→“ellos mismos” →“padres de las niñas” →mayordomos	-intrapersonal -interpersonal -comunitaria

Cuadro 37. Roles performativos y relaciones sociales

## La comunidad

Durante el trabajo etnográfico se observaron distintos tipos de situaciones y fenómenos sociales en Santa Ana Tlacotenco. En repetidas ocasiones se me ha señalado que, al hablar sobre el contexto de esta localidad, dejo fuera los conflictos que en ella se presentan, que no los tomo en cuenta. Considero que el punto de partida para el análisis de cualquier hecho social es reconocer que siempre existen fuerzas centrífugas y centrípetas en los grupos sociales, fuerzas que desvanecen la cohesión social y otras que buscan fortalecerla. En esta circunstancia, Santa Ana Tlacotenco no es la excepción.

En Tlacotenco existen problemáticas sociales atañen de forma particular a esta localidad, y otras que afectan a toda la región. En el primer nivel, quiero hablar de una situación que preocupa a muchos habitantes de Tlacotenco, en especial a los que se vinculan con la Danza de Aztecas. En la actualidad son dos los Maestros de Danza que conocen la música y el baile de las Aztecas: Susano Leyva y Brígido Rosas. Sin embargo, son pocos los jóvenes interesados en aprender a ser Maestro de Danza. De este modo se está generando una ruptura generacional que asegure la continuidad de la práctica de la Danza de Aztecas. Esto se debe, en cierto grado al “desinterés de los jóvenes”, pero también a las dificultades que los Maestros de Danzas puedan tener en el proceso de transmisión de su saber. Esta es una problemática reconocida en la comunidad, pero que hasta ahora no se ha sabido cómo resolver.

En el otro nivel, el proceso de integración de los pueblos de Milpa Alta a una lógica global-capitalista transforma sus modos de vida. Las grandes extensiones territoriales que hasta hoy son propiedad comunal han sido el punto de conflicto de las comunidades milpaltenses con los agentes externos que buscan apropiárselas. La configuración de los pueblos originarios desde una lógica comunitaria es la fuerza que les ha permitido proteger todo este tiempo sus bosques.

De acuerdo con Rendón la comunalidad se fundamenta en “cuatro elementos centrales (territorio, trabajo, poder y fiesta comunales) que son atravesados por los demás elementos de la cultura (lengua, cosmovisión, religiosidad, conocimientos, tecnologías, etcétera) en un proceso cíclico permanente” (2003, p. 6). En las fiestas comunales se establecen relaciones interpersonales a partir del trabajo colectivo. Participar de alguna manera en la fiesta patronal es manifestar “la voluntad de ser parte de la comunidad” (*Idem*).

En Santa Ana Tlacotenco las danzas propician un espacio de trabajo colectivo. Las niñas, adolescentes y jovencitas adquieren, de manera voluntaria, el compromiso de participar en la Danza. Familiares, músicos o mayordomos no las obligan a participar ni las *castigan* por incumplir su compromiso. Son las propias niñas quienes se autodisciplinan para cumplir con su responsabilidad. Porque se dan cuenta que sin su participación la fiesta “no sería lo mismo”. De alguna forma saben que lo que hacen colabora con “trabajo en la cimentación festiva y ritual de la identidad”. Porque la música y la danza son formas de trabajo que construyen comunidad.

### *Sistema de cargos*

Estudiosos como Andrés Medina, Ma. Teresa Romero y Rosalba Tadeo se han dedicado al estudio de las formas de organización comunitaria de los Pueblos Originarios de la Ciudad de México. Medina señala que “...las instituciones político-religiosas responsables del ciclo ceremonial anual comunitario, en los “pueblos originarios” de la ciudad de México, constituyen una variante regional de los sistemas de cargos presentes en las comunidades indias mexicanas, y que tales instituciones, en su despliegue ceremonial, reproducen y actualizan la tradición cultural mesoamericana, base de su identidad política y cultural.” (Medina, 2007, p. 31)

Según el autor, la especificidad del Sistema de Cargos en estas comunidades radica en dos aspectos principales: por un lado en que las relaciones sociales no se establecen en base a una jerarquía piramidal, sino más bien horizontal; y por otro, que desde la época colonial se han ido conformando instituciones vinculadas al culto de los santos que constituyen la base de

la organización social en general. Dentro de estas instituciones religiosas se encuentran las juntas de festejo, pero sobre todo las mayordomías. Otra característica de esta forma del Sistema de Cargos es que las instancias religiosas y las cívicas están en una relación estrecha y constante.

Estos planteamientos resultan pertinentes para la presente tesis, ya que la Danza de Aztecas se organiza por medio de una mayordomía. El *sistema dancístico por mayordomías* (de cual forma parte la Danza de Aztecas) de la fiesta patronal en honor a la Señora Santa Ana está vinculado entonces a un complejo organizativo que va más allá de la fiesta misma. Las personas que este año fungieron como mayordomos, al siguiente pueden formar parte del comité vecinal, de la organización de comuneros o la de ejidatarios que buscan defender sus tierras. El sistema de Mayordomías de la fiesta patronal es una manera en que las familias se integran a la vida y organización social de la comunidad.

En Santa Ana Tlacotenco he podido identificar al menos tres instancias que forman parte de este Sistema de Cargos: el Sistema de mayordomías, la Organización de Comuneros y la Organización de Ejidatarios. Las dos últimas son organismos que desde hace ya varias décadas han luchado por mantener la propiedad sobre los territorios que han heredado de siglos, tierras a partir de las cuales la comunidad construye un sentido de vida.

En este punto quiero hacer una metáfora que permita terminar de entender la relación existente entre estos sub-sistemas organizativos. Es como si cada uno de ellos fuera un engrane que, por estar articulado con los demás, al moverse provoca el movimiento de los otros. Así, cuando en los ensayos previos a la fiesta se pone en marcha el engrane del Sistema dancístico-musical, al mismo tiempo comienza a moverse el del Sistema de Mayordomías y, consecuentemente, aunque quizá a otra velocidad, el Sistema de Cargos de la comunidad.

Vienen a la memoria las preguntas formuladas en el apartado *Las danzas*: “¿cuántas escenas similares (una convivencia familiar donde la mayoría de los presentes han participado en alguna de las danzas de la comunidad) estarían ocurriendo en otras casa de

Santa Ana Tlacotenco?, ¿por qué los niños, adolescentes y jóvenes participan en las danzas de la comunidad? ¿qué los motiva a bailar? ¿qué motivó en otros tiempos a sus padres y abuelos a participar también?” Y agregaría, ¿qué motiva a las familias a asumir el compromiso de participar en una mayordomía durante la fiesta patronal?

El trabajo etnográfico me permitió observar y experimentar que existe una dimensión emotiva presente en todos los momentos que conforman el *hecho dancístico* “*Danza de Aztecas*”. Cada etapa se vive de una manera particular, cargada de una emocionalidad distinta. Las madres que han participado como danzantes motivan a sus hijas a integrarse a una cuadrilla esperando que ellas también tengan la experiencia emocional de *ser Aztecas*. Se espera que las niñas conozcan a otras personas, danzantes, músicos, mayordomos. Que construyan relaciones sociales a través de la Danza. Relaciones sociales que se transforman en vínculos afectivos, en un cariño hacia los mayordomos, hacia los músicos, hacia sus *compañeras Aztecas*. Recuerdo las palabras de Cintya Villagómez cuando decía que:

...en los ensayos es donde nos conocemos más, no solamente de ¡ah! es mi vecino, es mi primo, no sé, como una persona más en un pueblo. No, en un ensayo te conozco más a fondo, conozco a cada niña... más que nada con las pequeñas, las risas, los juegos, el charlar con las personas, conocerlas más allá de solamente una persona más. Con los músicos, cuando bromeamos ahí. Yo creo que también por esa parte no sé, empezamos a llorar [en la Despedida] porque a veces pues, quieran o no, las personas no pueden estar con nosotros un años más. (Entrevista etnográfica, 2016)

A través de la Danza se construye un espacio de interacción social. Los participantes asumen su individualidad a partir de llevar a cabo los compromisos que él mismo ha asumido como danzante, músico o mayordomo –bailar, tocar, organizar la danza–. La fiesta patronal en honor a la Señora Santa Ana es una celebración comunitaria. Llevar a buen término las danzas y la fiesta misma radica en que cada miembro de la comunidad realiza las actividades que le corresponden. De esta manera, se reconoce la individualidad en función de la comunalidad. Estas relaciones sociales se fundamental, sobre todo, en la confianza, el amor y el cuidado del *otro*.

A través de la Danza de Aztecas, los participantes construyen una “familia” tal y como lo explica Cintya Villagómez:

Por ejemplo, ser delantera es como ser la hermana mayor de todas las niñas chiquitas que están ahí. Nosotras somos, y siempre nos ha recalcado el profesor, que las delanteras somos el ejemplo a seguir de las más chiquitas, y también pues tenemos que estar cuidándolas, estar al pendiente... Yo creo que los mayordomos, tienen que darles confianza a las niñas. Y también nosotras bueno, como niñas, y siendo delanteras, les dimos esa confianza... por ejemplo, cuando se caían íbamos corriendo y las levantábamos. O cuando decían “es que no puedo”, y le digo, si puedes, mira. Las pasábamos enfrente y como que les dábamos esa confianza de tu si puedes, mira. Sí, estás aquí, eres una niña, pero tú puedes hacer todo eso. Y entonces es cuando ves esos ojos de las niñas que te quedan viendo y a veces te dicen “es que tu eres grande y ya puedes” y le digo, tú algún día puedes estar aquí, yo sé que puedes. Es darles como confianza, y entonces esa confianza va creciendo cada día más con los que nos encontramos, nos reunimos cada vez que bailamos. Y ... Aunque a veces son traviesas y todo eso, yo creo que todos vamos con el mismo objetivo y ya en la fiesta es cuando... se va reflejando todo el esfuerzo que hacemos. Pues no es solamente de estar bailando y ya, sino más que nada esa confianza que nos ganamos entre todas, y sentir esa misma devoción por la que vamos, es muy bonito. Para mi fue bonito porque es como una familia más que te ganas. (*Ídem*)

De esta manera, se genera un tejido social que es la base de la organización comunitaria de Santa Ana Tlacotenco. Retomando la metáfora expuesta arriba, los sub-sistemas organizativos que conforman el *sistema de cargos* se basan en las relaciones interpersonales construidas en la cotidianidad y espacios particulares como las fiestas patronales. La emoción es el elemento que atraviesa todos los ámbitos de la vida social. El entusiasmo, la alegría y la tristeza nos mueven por el espacio y el tiempo. La emoción vivida al tocar, bailar y cantar, hace girar un engranaje de una vida social comunitaria.

## **Caminando hacia atrás...**

La hipótesis de trabajo propuesta al inicio de este texto sugería explorar diversos caminos. Quise andar por todos ellos. Algunos formaron encrucijadas, otros me llevaron por lugares desconocidos y unos cuantos parecían callejones sin salida. Ciertas rutas aportaron elementos importantes para la fundamentación de la hipótesis, aunque algunas cuestiones dejaron un largo camino por recorrer.

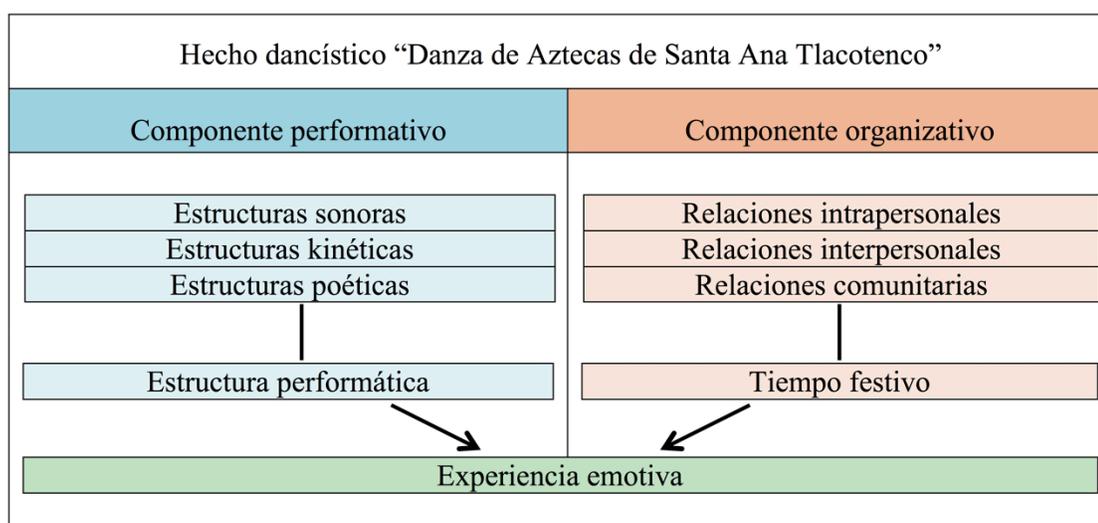
La etnografía fue uno de los elementos fundamentales en este proceso de investigación. La observación-participante me permitió reconocer las formas en que los tlacotenses viven la Danza de Aztecas a partir de mi propia experiencia de vida. Un segundo momento fue el proceso de transcripción de los distintos elementos que conforman esta tesis. Así, puede observar las características generales de la Danza y reconocerla como parte de una dimensión social más amplia. Por último, el diálogo entre los datos etnográficos y los referentes teóricos derivó en un análisis de las dimensiones constitutivas de la Danza, y por otro lado, la generación de un modelo que me permitió entender su complejidad como *hecho social total*.

### *Modelo mecánico*

En la primera parte de este trabajo señalé que el concepto de *sistema musical* propuesto por Camacho (2007) fue el eje teórico fundamental para el desarrollo de la tesis. Luego, propuse una re-escritura del concepto para aplicarlo al análisis de los hechos dancísticos configurados en sistemas. Todo esto con el objetivo de contribuir al planteamiento del *sistema musical* como un modelo estadístico a partir de la generación de un modelo mecánico del hecho dancístico “Danza de Aztecas de Santa Ana Tlacotenco”, basado en el trabajo etnográfico realizado durante el proceso de investigación.

La Danza de Aztecas está constituida por un componente performativo y por un componente organizativo. El componente performativo está integrado por estructuras

sonoras, kinéticas y poéticas que se organizan conformando una estructura performática. La realización de esta estructura performática genera *experiencias emotivas* en los participantes. El componente organizativo está basado en el establecimiento de relaciones sociales de tres tipos: intrapersonales, interpersonales y comunitarias. La configuración de éstas relaciones sociales durante el tiempo festivo genera *experiencias emotivas* en los participantes.



Cuadro 38. Modelo mecánico de la Danza de Aztecas

La *experiencia emotiva* es el punto de encuentro entre el componente performativo y el componente organizativo del hecho dancístico. A través de la emoción, el componente performativo trasciende la dimensión sonora, kinética y poética para encarnarse en los sujetos que las realizan. A través de la emoción, las relaciones sociales del componente organizativo se transforman en relaciones afectivas al compartir vivencias por medio de la música y la danza. Donde el *otro* deja de ser ajeno para convertirse en padres, hermanos, compadres, amigos, *compañeras Aztecas*.

Las *experiencias emotivas* en los participantes trascienden el espacio-tiempo festivo. De esta manera, la Danza de Aztecas de Santa Ana Tlacotenco se constituye como una estrategia de trabajo colectivo que inserta a sus niñas y jóvenes a una forma de vida social

comunitaria. Por medio de la música, el canto, el baile, la actuación y la declamación se les transmite la voluntad del cuidado mutuo, del amor por sus semejantes, por su pueblo, por su tierra.

Con base en los argumentos expuestos a lo largo de este trabajo y la síntesis presentada en el *modelo mecánico* ratifico la hipótesis planteada al inicio de este escrito:

La ejecución de la Danza de Aztecas, en el contexto de la fiesta patronal en honor a la Señora Santa Ana, conforma una *dimensión emotiva* que permea las relaciones interpersonales generadas entre los sujetos sociales. Dichas relaciones interpersonales trascienden el espacio-tiempo festivo deslizando las *experiencias emotivas* a otros ámbitos de la vida social. De esta manera, la Danza de Aztecas contribuye a la reproducción de la vida social comunitaria en Santa Ana Tlacotenco.

Sin embargo, también reconozco que algunos puntos que requerirían un trabajo de profundización. En particular, los *videogramas* como propuesta de transcripción, aportan elementos para identificar la gramática de la dimensión sonora y kinética de la Danza de Aztecas. No obstante, este trabajo de análisis queda como un campo de investigación abierto. Por otro lado, la exploración sobre cómo se vinculan los sub-sistemas organizativos del sistema de cargos, en especial los relacionados con prácticas musicales y dancísticas deja una línea por desarrollar en trabajos futuros.

Por otro lado, el proceso de investigación me deja una reflexión mucho más personal. Al comienzo del trabajo etnográfico consideraba que en Santa Ana Tlacotenco las prácticas culturales eran distintas a las mías. Y en cierto sentido lo eran, pero al poco tiempo me di cuenta que en realidad, encontraba más similitudes que diferencias. Al estar en la fiesta patronal no dejaba de pensar en cómo se realizan las fiestas patronales en mis pueblos. Las danzas, las bandas, los cohetes, los mayordomos, todo me era familiar.

Conocer Santa Ana Tlacotenco a través de la Danza de Aztecas fue una manera de conocer mis pueblos y al mismo tiempo, era como si caminara por las veredas de mi tierra. Al final,

más que pensar en las diferencias, pienso en las similitudes existentes entre los pueblos. Esta tesis fue también un ejercicio de reconocimiento de aquello que nos hermana, que nos humaniza. La música y la danza como formas de expresión humana nos permiten este diálogo entre corazones.

Con estas palabras *me despido triste y llorosa* de Don Susano y de Edgar, mis grandes amigos, de los mayordomos que han sido como mis padres, de todas mis compañeras Aztecas, de Señora Santa Ana, Madre, *Tonatzin*, y de Tlacotenco, mi comunidad. *No quisiera alejarme de su presencia porque al despedirme siento mi corazón vacío, con lágrimas en los ojos solo pido volvernos a encontrar, hasta el año venidero, adiós, adiós, adiós.*

## Bibliografía

- Arom, S. (2004). *African polyphony and polyrhythm*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2008). Modelización y modelos en las músicas de tradición oral. En F. Cruces, *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* (págs. 203-232). Madrid: Trotta.
- Austin, J. L. (1971). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Bartók, B. (2006). *Escritos sobre música popular*. México: Siglo XXI.
- Béhague, G. (1997). Enfoque etnográfico en el estudio de la ejecución musical. En A. Chamorro (Ed.), *Sabiduría Popular* (págs. 93-100). Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Behncke, R. (1984). Al pie del árbol (Prefacio). En H. Maturana, & F. Varela, *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del entendimiento humano* (págs. V-XXVIII). Santiago de Chile: Editorial Universitaria/Lumen.
- Benjamin, W. (2001). La terea del traductor. En W. Benjamin, *Ensayos escogidos* (H. A. Murena, Trad., págs. 77-88). México: Coyoacán.
- Blacking, J. (2003). ¿Qué tan musical es el hombre? *Desacatos* (12), 149-162.
- (2015). *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza.
- Bonfiglioli, C. (2003). La perspectiva sistémica en la antropología de la danzas. *Notas teórico-metodológicas. Gaceta de Antropología* (19), Artículo 30.
- (2004). La epopeya de Cuauhtémoc en Tlacoachistlahuaca. Un estudio de contexto, texto y sistema en la antropología de la danza. México: UAM.
- (2010). Danzas y andanzas a la luz del estructuralismo. En M. Olavarría, & C. Bonfiglioli, *Lévi-Strauss: un siglo de reflexión* (págs. 463-491). México: UAM/Juan Pablos Editor.
- Calderón, E. (2012). *La afectividad en antropología: una estructura ausente*. México: CIESAS/UAM.

Camacho, G. (2001). Hacia una traducción de las culturas musicales. En *Traduic* (16, año 9), 4-7.

----- (2007). La cumbia de los ancestros. Música ritual y mass media en la huasteca. En A. B. Pérez Castro (Coord.), *Equilibrio, intercambio y reciprocidad: principios de vida y sentidos de muerte en la Huasteca* (págs. 166-180). México: Consejo Veracruzano de Arte Popular.

----- (2011). Los universos sonoros en las culturas matriciales de México. En CONACULTA, *Arte indígena y diálogo cultural. La Independencia y la Revolución Mexicana desde la memoria estética* (págs. 11-19). México: Dirección General de Culturas Populares-CONACULTA.

Ellingson, T. (1992a). Transcription. En H. Myers (Ed.), *Ethnomusicology: An introduction* (págs. 110-152). London: Macmillan.

----- (1992b). Notation. En H. Myers (Ed.), *Ethnomusicology: an Introduction* (págs. 153-164). London: Macmillan.

Feld, S. (2008). El sonido como sistema simbólico: el tambor Kaluli. En F. Cruces (Ed.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* (págs. 331-355). Madrid: Trotta.

----- (2013). Una acustemología de la selva tropical. *Revista Colombiana de Antropología*, 49 (1), 217-239.

Galarza, J. (1982). *Dibujos tradicionales: tejidos de Santa Ana Tlacotenco*. México: Cuadernos de la Casa Chata 52-CIESAS.

Galarza, J., & López, C. (1982a). *Tlacotenco Tonantzin Santa Ana: tradiciones, toponimia, técnicas, fiestas, canciones, versos y danzas*. México: Cuadernos de la Casa Chata 95 CIESAS.

Galarza, J., & López, C. (1982b). *Hablemos náhuatl y español. Método audiovisual para la enseñana del náhuatl*. México: Cuadernos de la Casa Chata 51-CIESAS.

Galicia, J. (1995). *Lengua, cultura e identidad en Santa Ana Tlacotenco*. (Tesis de licenciatura), Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-UNAM, México.

----- (2007). Las tlacualeras: un canto-baile pícaro y de cosquilleo en el rito matrimonial en Santa Ana Tlacotenco. *Estudios de Cultura náhuatl*, 38, 415-425.

García, N. (2013). La autoetnografía. Una experiencia de corporalidad en la investigación sociológica. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Geertz, C. (1997). El antropólogo como autor. Barcelona: Paidós.

Gomezcésar, I. (2004). La palabra de los Antiguos. Territorio y memoria histórica en Milpa Alta. En P. Yanes (Coords.), V. Molina, & O. González, Ciudad, Pueblos Indígenas y Etnicidad (págs. 17-55). México: UCM.

----- (2009). Pueblos arrasados. El zapatismo en Milpa Alta. México: Secretaría de Cultura del GDF, UACM.

----- (2010). Para que sepan los que aún no nacem... Construcción de la historia en Milpa Alta. México: UACM.

Guber, R. (2001). La etnografía, método, campo y reflexividad. Bogotá: Grupo Editorial, Norma.

Hood, M. (2008). Transcripción y notación. En F. Cruces (Ed.), Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología (págs. 79-114). Madrid: Trotta.

Horcasitas, F. (1967). Los xoxocoteros: una farsa indígena. Estudios de Cultura Náhuatl , VII, 225-232.

----- (1969). Teatro náhuatl. México: Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM.

----- (1969a). Las azcatzitzintin. Revista Mexicana de Estudios Antropológicos , XXII.

----- (1974). De Porfirio Díaz a Zapata: memoria náhuatl de Milpa Alta. México: Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM.

Horcasitas, F., & Lastra, Y. (1976). El náhuatl en el Distrito Federal. Anales de Antropología , XIII, 103-136.

Horcasitas, F., & O. de Ford, S. (1979). Los cuentos en náhuatl de doña Luz Jiménez. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas-UNAM.

Horcasitas, F. (Traductor). (julio-septiembre de 1987). Entremés del señor Yen-cuictlalpan. Tramoya .

- INI. (1996). 100 Audiotranscripciones de música tradicional. México.
- Jáuregui, J. (1997). El concepto de plegaria musical y dancística. *Alteridades* , 7 (13), 69-82.
- Jáuregui, J., & Bonfiglioli, C. (1996). Las danzas de conquista I. México contemporáneo. México: CONACULTA/FCE.
- Kaeppler, A. (2003). La danza y el concepto de estilo. *Desacatos* (12), 93-104.
- Le Breton, D. (1999). Las pasiones ordinarias. *Antropología de las emociones*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (2012). Por una antropología de las emociones. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad* (Año 4. No. 10), 67-77.
- Lévi-Strauss, C. (1995). *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós.
- Leyva, S. (2015). Cantos y relatos de la Danza de Aztecas de Santa Ana Tlacotenco. Manuscrito.
- Lomax, A. (2008) Estructura de la canción y estructura social. En F. Cruces, *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* (págs. 297-329). Madrid: Trotta.
- Lomax, A. *et al.* (1968) *Choreometrics profiles*. En *Folksong Style and Culture*. Washington, D.C.: American Association for the Advancement of Science, Publ. No.88.
- Lomax, A, & Forrestine, P. & Bishop (2008). *Rhythms of the Earth*. DVD. Dance and Human History, Step Style, Palm Olay, and The Longest Trail. Many special features explaining Choreometrics research. Media Generation.
- López, C. (1982). *Malacachtepec Momoxco. Historia legendaria de Milpa Alta*. México: Cuadernos de la Casa Chata 53-CIESAS.
- Losada, T. (2007). *La Morada de los Dioses*. México, D.F., México: UNAM.
- Lotman, I. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.
- Madrid, A. (2009). ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier. *TRANS-Revista Transcultural de Música* 13 , Artículo 4.

Martí, S. (1961). Canto, danza y música precortesianos. México: Fondo de Cultura Económica.

Medina, A. (1995). Los sistemas de cargos en la Cuenca de México: una primera aproximación a su trasfondo histórico. *Alteridades* (9), 7-23.

----- (2007). Los pueblos originarios del sur del Distrito Federal: una primera mirada etnográfica. En A. (. Medina, *La memoria negada de la Ciudad de México: sus pueblos originarios* (págs. 29-124). México: UNAM-UACM.

Medina, A. (Coord.). (2007). *La memoria negada de la Ciudad de México: sus pueblos originarios*. México: IIA-UNAM, CEC-UACM.

Molino, J. (2011). El hecho musical y la semiología de la música. En S. González Aktories, G. Camacho Díaz, & Coords., *Reflexiones sobre semiología musical* (págs. 112-172). México, D.F.: Escuela Nacional de Música-UNAM.

Mora, T. (Coord.) (2003). *La fiesta patronal de San Bartolo Ameyalco*. México: INAH.

Ortega, M. (2007). Sistema de Festejos. Dualidad y Rivalidad en Tzapotitlan. En A. M. (coord.), *La memoria negada de la ciudad de México: sus pueblos originarios* (págs. 343-409). México: UNAM-IIA-UACM.

Portal, M. A. (1995). Cosmovisión, tradición oral y práctica religiosa contemporánea en Tlalpan y Milpa Alta. *Alteridades* (9), 41-50.

Qureshi, R. (1987). Musical sound and contextual input: A performance model for musical analysis. *Ethnomusicology* (31, No. 1), 56-86

Rice, T. (2002). Tiempo, lugar y metáfora en la experiencia musical y en la etnografía. En J. Martín Galán, & C. Villar-Taboada, *Los últimos diez años de la investigación musical* (págs. 91-126). España: Universidad de Valladolid.

----- (2008). Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology. En G. Barz, T. J. Cooley, & (Ed.), *Shadows in the field. New perspectives for fieldwork in ethnomusicology* (págs. 42-61). New York: Oxford University Press.

Ramírez, M. (2003). Estudio etnocoreográfico de la Danza de Conquista de Tlacoachistlahuaca, Guerrero. México, D.F.: INAH.

Rendón, J. (2003). La comunalidad. Modo de vida en los pueblos indios. Oaxaca: Dirección General de Culturas Populares e Indígenas-CONACULTA.

Romero, M. T. (2007). La mayordomía de Los Reyes, Coyoacán. En A. Medina (Coord.), La memoria negada de la Ciudad de México: sus pueblos originarios (págs. 209-244). México: Instituto de Investigaciones Antropológicas/UNAM-Centro de Estudios sobre la Ciudad/UACM.

----- (2009). Antropología y pueblos originarios de la Ciudad de México. Las primeras reflexiones. *Argumentos*, 22 (59), 45-68.

Ruwet, N. (2011). Metodología y práctica de la semiología musical. En S. González, & G. Camacho (Coords.), Reflexiones sobre semiología musical (págs. 42-77). México: Escuela Nacional de Música-UNAM.

Sachs, C. (1943). Historia Universal de la Danza. Buenos Aires: Centurión.

Sevilla, A. *et al.* (1985) Danzas y bailes tradicionales del estado de Tlaxcala. México: Premio Editora.

Schaeffer, P. (2003). Tratado de los objetos musicales. Madrid: Alianza.

Schafer, M. (1969). El nuevo paisaje sonoro. Un manual para el maestro de música moderno. Buenos Aires: Ricordi.

Schechner, R. (2011). Restauración de la conducta. En D. Taylor, & M. Fuentes (edits.), Estudios avanzados de performance (págs. 31-49). México: Fondo de Cultura Económica.

Silva, L. (1991). Quen ica mihcailhuiquixtilo nican Tlacotenco. Cómo se celebra el día de muertos aquí en Tlacotenco. En M. León-Portilla, In yancuic nahua tlahtolli. Nuevos relatos y cantos en náhuatl (págs. 60-65). México: Instituto de Investigaciones Históricas.

----- (1993). El uso de la forma reverencial en náhuatl de Santa Ana Tlacotenco. *Estudios de Cultura Náhuatl*, 23, 127-142.

Taylor, D. (2011). Introducción. En D. Taylor, & M. Fuentes (edits), Estudios avanzados de performance (págs. 7-30). México: Fondo de Cultura Económica.

Taylor, D. & Fuentes, M. (edits.). (2011). Estudios avanzados de performance. México: Fondo de Cultura Económica.

Titon, J. T. (2008). Knowing Fieldwork. En G. Barz, T. J. Cooley, & (Ed.), *Shadows in the field. New perspectives for fieldwork in ethnomusicology* (págs. 25-40). New York: Oxford University Press.

Wacher, M. M. (2006). *Nahuas de Milpa Alta*. México: CDI.

----- (2013). *Los pueblos de Milpa Alta. Reconstrucción sociocultural, religión comunitaria y ciclo festivo*. México: INAH.

## **Fonogramas**

CDI (2012). *Cuicatl ihuan Tlahtolli. Recuperación y difusión de cantos nahuas del sureste del D.F. México*.

INI. (1997). *Sones de costumbre de los nahuas de Milpa Alta. Cantos y música para la Danza de Aztequitas*. México.

## **Referencias de internet**

Página oficial de la Delegación Milpa Alta

<http://www.milpa-alta.df.gob.mx/index.php/jefatura-delegacional/coordinacion-de-enlaces-territoriales>

[última consulta octubre de 2015]

<http://www.milpa-alta.df.gob.mx/images/12dias/12pueblos.html>

[última consulta octubre de 2015]

## Entrevistas etnográficas registradas

Alvarado, Aurelia. 90 años. Oriunda de Santa Ana Tlacotenco. Hablante de la lengua náhuatl. Entrevista etnográfica realizada en 2015.

Hernández, Mónica. 14 años. Integrante de la Danza de Aztecas. Oriunda de Santa Ana Tlacotenco. Entrevista etnográfica realizada en 2016.

Leyva, Susano. 78 años. Músico y maestro de la Danza de Aztecas. Hablante de la lengua náhuatl. Oriundo de Santa Ana Tlacotenco. Entrevistas etnográficas realizadas en Santa Ana Tlacotenco de 2010 a 2016.

Martínez, Ana Yuyuqui. 15 años. Integrante de la Danza de Aztecas. Oriunda de Santa Ana Tlacotenco. Entrevista etnográfica realizada en 2016.

Villagómez, Cintya. 18 años. Integrante de la Danza de Aztecas. Oriunda de Santa Ana Tlacotenco. Entrevista etnográfica realizada en 2016.

Villagómez, Edgar. Músico-guitarrista de la Danza de Aztecas. Oriundo de Santa Ana Tlacotenco. Entrevistas etnográficas realizadas de 2010 a 2016.

# **ANEXOS**

## Anexo 1. Videos etnográficos

Los videos etnográficos de la Danza de Aztecas se pueden consultar en el DVD adjunto a la versión impresa de esta tesis o en el sitio de internet: <https://danzadeaztecas.wordpress.com>

La lista que se presenta a continuación corresponde a todas las piezas que Don Susano Leyva conoce y recuerda del repertorio de la Danza. Algunas no pudieron ser registradas. Las piezas incluidas son una selección del total de videograbaciones realizadas entre 2012 y 2015. Todos los registros se realizaron en la fiesta patronal en honor a la Señora Santa Ana, en Tlacotenco, Milpa Alta.

No.	Nombre de la pieza	Fecha de registro
1.	Entrada	02 de agosto de 2013
OFRECIMIENTO		
2.	Mañanitas	26 de julio de 2014
3.	Saludos (Rey, Reina, Princesa 1ª, Princesa 2ª)	26 de julio de 2014
4.	Virgen hermosa a su presencia hemos llegado	26 de julio de 2012
5.	Adoración	04 de agosto de 2013
6.	Virgen sagrada que el nardo y la rosa	26 de julio de 2014
INTERMEDIO		
7.	Al tepeyac	28 de julio de 2013
8.	To tlahzo (Nuestro aprecio)	02 de agosto de 2015
9.	Nuestra Patria México	02 de agosto de 2013
10.	Aztecatzitzin I-III (Venerables Aztecas)	28 de julio de 2013
11.	Mopatla (Laterales)	28 de julio de 2013
12.	Incuac nomiquiliz (Cuando yo muera)	26 de julio de 2012
13.	Los brincos	04 de agosto de 2012
14.	Macuáhuítl (Macanas) y laterales	26 de julio de 2014

15.	Los Ángeles	04 de agosto de 2014
16.	Nican in tlalticpac (Aquí en la tierra)	02 de agosto de 2013
17.	Mexihca tlaca (Somos Aztecas)	04 de agosto de 2014
18.	Xochimamani (Afloramiento)	Sin registro
19.	Huahque tepehuahque (Seco, cero seco)	27 de julio de 2012
20.	Escalera (de todas)	02 de agosto de 2015
21.	Moztla Huiptla (Mañana o pasado)	02 de agosto de 2015
22.	Tlalcitlalli (estrella abajo, en la tierra)	Sin registro
23.	Citlalli (estrella arriba)	26 de julio de 2014
24.	Aztecas y chichimecas	03 de agosto de 2014
25a.	CORONACIÓN -Baile de reyes -Ángeles -Coronación -Vals -Ángeles -En el nombre	28 de julio de 2012
25b.	CORONACIÓN -Coronación	04 de agosto de 2012
26.	Tlacuamanalli (Engaños)	Sin registro
27.	Las plumas	26 de julio de 2014
28.	Las canastas	27 de julio de 2012
<b>DESPEDIDA</b>		
29a.	Nos despedimos	04 de agosto de 2012
29b.	Nos despedimos	04 de agosto de 2013
29c.	Nos despedimos	04 de agosto de 2014
29d.	Nos despedimos	04 de agosto de 2015
30a.	Despedidas personales (Rey, Reina, Princesa 1 <sup>a</sup> , Princesa 2 <sup>a</sup> )	04 de agosto de 2012
30b.	Despedidas personales (Rey, Reina, Princesa 1 <sup>a</sup> , Princesa 2 <sup>a</sup> )	04 de agosto de 2013
30c.	Despedidas personales (Rey, Reina, Princesa 1 <sup>a</sup> , Princesa 2 <sup>a</sup> )	04 de agosto de 2014

30d.	Despedidas personales (Rey, Reina, Princesa 1 <sup>a</sup> , Princesa 2 <sup>a</sup> )	04 de agosto de 2015
31a.	Yetiyahui (Ya nos vamos)	04 de agosto de 2012
31b.	Yetiyahui (Ya nos vamos)	04 de agosto de 2013
31c.	Yetiyahui (Ya nos vamos)	04 de agosto de 2014
31d.	Yetiyahui (Ya nos vamos)	04 de agosto de 2015
32a.	Envíanos tu mirada/Adiós reina del cielo	04 de agosto de 2012
32b.	Envíanos tu mirada/Adiós reina del cielo	04 de agosto de 2013
32c.	Envíanos tu mirada/Adiós reina del cielo	04 de agosto de 2014
32d.	Envíanos tu mirada/Adiós reina del cielo	04 de agosto de 2015

## Anexo 2. Catálogo de patrones rítmicos y secuencias armónicas

Patrones rítmicos (1)			
No.	Nombre	Patrón rítmico	Tempo
1a	“Tres cuartos-lento”		$\text{♩} = 85$
1b	“Tres cuartos-moderado”		$\text{♩} = 138-152$
1c	“Tres cuartos-rápido”		$\text{♩} = 174-185$
2a	“Dos cuartos-lento”		$\text{♩} = 91-100$
2b	“Dos cuartos-moderado”		$\text{♩} = 109-117$
2c	“Dos cuartos-rápido”		$\text{♩} = 124-131$
2d	“Dos cuartos-tres cuartos”		$\text{♩} = 106$
3a	“Siguiendo”		$\text{♩} = 74$
3b	“Siguiendo-arpeggio”		$\text{♩} = 95$

Bajo y acorde



Secuencias armónicas					
No.	Nombre de la pieza	Tonalidad	Acordes	Grados armónicos	
1.	Entrada	Sol Mayor	1   :(G)-D <sup>7</sup> -G :	I-V <sup>7</sup> -I	
			2   :G-D <sup>7</sup> -G	I-V <sup>7</sup> -I	
2.	Mañanitas I	Re Mayor	1   : D-A <sup>7</sup> -D-G-D-A <sup>7</sup> -D :	I-V <sup>7</sup> -I-IV-I-V <sup>7</sup> -I	
			2   : D- A <sup>7</sup> -D-A <sup>7</sup> -D-G-D-A <sup>7</sup> -D :	I-V <sup>7</sup> -I-V <sup>7</sup> -I-IV- I-V <sup>7</sup> -I	
	Mañanitas II	Re Mayor	1    D-A <sup>7</sup> -D	I-V <sup>7</sup> -I	
			2   : D-A <sup>7</sup> -G-D-A <sup>7</sup> -D-A <sup>7</sup> -D :	I-V <sup>7</sup> -IV-I-V <sup>7</sup> -I-V <sup>7</sup> -I	
3.	Saludos	-----			
4.	Virgen hermosa	Sol Mayor	1   : G-D <sup>7</sup> -G :	I-V <sup>7</sup> -I	
5.	Adoración	Sol Mayor	1   : G-D <sup>7</sup> -G :	I-V <sup>7</sup> -I	
			2   : G-D <sup>7</sup> -G :	I-V <sup>7</sup> -I	
6.	Virgen sagrada	Sol Mayor	1   : G-D <sup>7</sup> -C-G :	I-V <sup>7</sup> -IV-I	
			2   : G-D <sup>7</sup> (C)-G-D <sup>7</sup> -G :	I-V <sup>7</sup> (IV)- I-V <sup>7</sup> -I	
7.	Altepeyac	Sol Mayor	1   : G-D <sup>7</sup> -G :	I-V <sup>7</sup> -I	
			2   : G( <sup>7</sup> )-C-G-D <sup>7</sup> -G :	I( <sup>7</sup> )-IV-I-V <sup>7</sup> -I	
8.	To tlahzo (Nuestro aprecio)	Sol Mayor	1    (G-C) G-D <sup>7</sup> -G-C-G-A-D <sup>7</sup> -G	I-IV-I-V <sup>7</sup> -I-IV-I-V/V- V <sup>7</sup> -I	
			2    (G) C-G-C-G-C-G-A-D <sup>7</sup> -G	I-IV-I-IV-I-IV-I-V/V-V <sup>7</sup> -I	
9.	Nuestra Patria México		1   : G-D <sup>7</sup> -G :	I-V <sup>7</sup> -G	
			1   : G-C-G-D <sup>7</sup> -G :	I-IV-I-V <sup>7</sup> -I	

10.	Aztecatzitzin I-III (Venerables Aztecas)	Re Mayor	I.1	(D-A <sup>7</sup> -)D-A <sup>7</sup> -D	(I-V <sup>7</sup> -) D-V <sup>7</sup> -I
			I.2	D-A <sup>7</sup> -D-A <sup>7</sup> -D	I-V <sup>7</sup> -I-V <sup>7</sup> -I
			I.3	D-G-D-A <sup>7</sup> -D-G-A <sup>7</sup> -D-G-D-Em-A <sup>7</sup> -D	I-IV-I-V <sup>7</sup> -I-IV-V <sup>7</sup> -I-IV-I-ii-V <sup>7</sup> -I
			I.4	A <sup>7</sup> -I   A <sup>7</sup> -I	V <sup>7</sup> -I   V <sup>7</sup> -I
		Re Mayor	II.1	: D-(D <sup>7</sup> -)G-A <sup>7</sup> -D :	I-(I <sup>7</sup> [V <sup>7</sup> /V <sup>7</sup> ]-)IV-V <sup>7</sup> -I
		Sol Mayor	III.1	: G-C-G-D <sup>7</sup> -G :	I-IV-I-V <sup>7</sup> -I
11.	Mopatla (Laterales)			: G-D <sup>7</sup> -G :	I-V <sup>7</sup> -I
				: G-D <sup>7</sup> -G :	I-V <sup>7</sup> -I
12.	Incuac nomiquiliz (Cuando yo muera)	Sol Mayor	a)	(G)   : C-G-----D <sup>7</sup> -----G :	I-IV-I-V <sup>7</sup> -I
			b)	(G)   : C-G-Em-Am-D <sup>7</sup> -G :	I-IV-I-vi-ii-V <sup>7</sup> -I
13.	Los brincos	Sol Mayor	1	(G)   : G-D <sup>7</sup> -G :	I-V <sup>7</sup> -I
			2	(G)   : C-D <sup>7</sup> -G :	I-IV-V <sup>7</sup> -I
14.	Macuáhuítl (Macanas) y laterales	Sol Mayor	1	(G)   : G-D <sup>7</sup> -G-D <sup>7</sup> -G :	I-V <sup>7</sup> -I-V <sup>7</sup> -I
			2	(G)   : C-G-D <sup>7</sup> -G :	I-IV-I-V <sup>7</sup> -I
15.	Los Ángeles	Sol Mayor	1	: G-D <sup>7</sup> -G :	I-V <sup>7</sup> -I
			2	: G-D <sup>7</sup> -G-D <sup>7</sup> -G :	I-V <sup>7</sup> -I-V <sup>7</sup> -I
			3	: G-D <sup>7</sup> -C-D <sup>7</sup> -G :	I-V <sup>7</sup> -IV-V <sup>7</sup> -I
16.	Nican in tlalticpac (Aquí en la tierra)	Sol Mayor	I.1	a)   : G----D <sup>7</sup> -----G :	I-----V <sup>7</sup> -----G
				b)   : G-C-D <sup>7</sup> -C-D <sup>7</sup> -G :	I--IV-V <sup>7</sup> -IV-V <sup>7</sup> -G
			II.1	G-----  Am-D <sup>7</sup> -G	I-ii-V <sup>7</sup> -I
			II.2	: G-D <sup>7</sup> -G-D <sup>7</sup> -G :	I-V <sup>7</sup> -I-V <sup>7</sup> -I

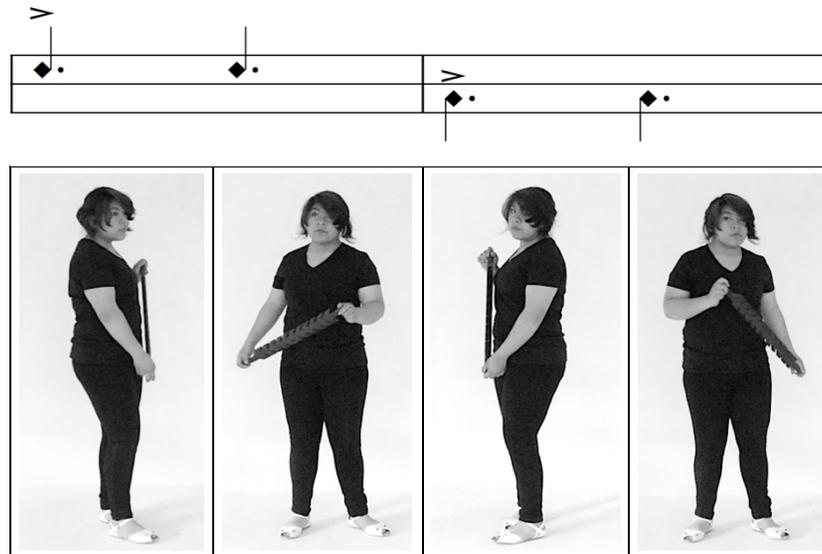
17.	Mexihca tlaca (Somos Aztecas)	Sol Mayor		(G)   : G-D <sup>7</sup> -G :	I-V <sup>7</sup> -I
18.	Xochimamani (Afloramiento)	-----		: G-C-G-D <sup>7</sup> -G	I-IV-I-V <sup>7</sup> -I
19.	Huahque tepehuahque (Seco, cero seco)	Sol Mayor	I.1	(G)   : C-D <sup>7</sup> -C-D <sup>7</sup> -G :	I-IV-V <sup>7</sup> -IV-V <sup>7</sup> -I
			I.2	: G-D <sup>7</sup> -G :	I-V <sup>7</sup> -I
			II.1	: G-D <sup>7</sup> -G :	I-V <sup>7</sup> -I
			II.2	: G-C-G-D <sup>7</sup> -G :	I-IV-I-V <sup>7</sup> -I
20.	Escalera (de todas)	Sol Mayor	1	: G-D <sup>7</sup> -G :	I-V <sup>7</sup> -I
			2	: G-C-D <sup>7</sup> -G :	I-IV-V <sup>7</sup> -I
21.	Moztla Huiptla (Mañana o pasado)	Re Mayor	I	: /D-A <sup>7</sup> /D-G-A <sup>7</sup> -D   D-G-A <sup>7</sup> -D :	I-V <sup>7</sup> -I-IV-V <sup>7</sup> -I-IV-V <sup>7</sup> -I
			II	: G-D <sup>7</sup> -G-C-D <sup>7</sup> -G :	I-V <sup>7</sup> -I-IV-V <sup>7</sup> -I
22.	Tlalcitlalli (estrella abajo, en la tierra)	-----			
23.	Citlalli (estrella arriba)	Sol Mayor	1	: G-D <sup>7</sup> -G :	I-V <sup>7</sup> -I
			2	: G-D <sup>7</sup> -G-D <sup>7</sup> -G :	I-V <sup>7</sup> -I-V <sup>7</sup> -I
24.	Aztecas y chichimecas		1	: G :	I
			2	: C-D <sup>7</sup> -G :   (C-D <sup>7</sup> -C-D <sup>7</sup> -G)	IV-V <sup>7</sup> -I (IV-V <sup>7</sup> -IV-V <sup>7</sup> -I)
25a.	CORONACIÓN -Baile de reyes	Sol Mayor	1	: G-D <sup>7</sup> -G :   G	I-V <sup>7</sup> -I   I
			2	: C-G <sup>7</sup> -C :   D <sup>7</sup>	I-V <sup>7</sup> -I   V <sup>7</sup> /V
	-Ángeles	Sol Mayor	1	: G-D <sup>7</sup> -G :	I-V <sup>7</sup> -I
			2	: G-D <sup>7</sup> -G :	I-V <sup>7</sup> -I

	-Coronación	-----				
	-Vals	Sol Mayor	1	: G-D'-G-D'-G :	I-V'-I-V'-I	
	-Ángeles	-----				
	-En el nombre	Re Mayor	I	: D-G-A'-D :	I-IV-V'-I	
		Sol Mayor	II	: G-D'-G-C-D'-G :	I-V'-I-IV-V'-I	
26.	Tlacuamanalli (Engaños)	-----				
27.	Las plumas	Sol Mayor	1	: G-D'-G- (C-) D'-G :	I-V'-I-(IV-)V'-I	
			2	: G-D'-G- (C-) D'-G :	I-V'-I-(IV-)V'-I	
28.	Las canastas	Sol Mayor	1	: G-D'-G :	I-V'-I	
29a.	Nos despedimos	Re Mayor	1	: D-A'-G-A'-D-D'-G-A'-D :	I-V'-IV-V'-I-I'[V'/V]-IV-V'-I	
			2	: D-A'-G-D-D'-G-A'-D :	I-V'-IV-I-I'[V'/V]-IV-V'-I	
30a.	Despedidas personales	-----				
31a.	Y etiyahui (Ya nos vamos)	Re Mayor	1	: D-A'-G-A'-D :	I-V'-IV-V'-I	
			2	: D-A'-G-A'-D :	I-V'-IV-V'-I	
	[Vals]	Sol Mayor	1	: G-D'-G-G'-C-G-D'-G :	I-V'-I-I'[V'/V]-IV-I-V'-I	
			2	: G-D'-G-D'-G :	I-V'-I-V'-I	
			3	:G-D'-G-C-G- (D'-G) :	I-V'-I-IV-I-(V'-I)	
32a.	Envíanos tu mirada/Adiós reina del cielo	Sol Mayor	1	: G-C-D'-G :	I-IV-V'-I	

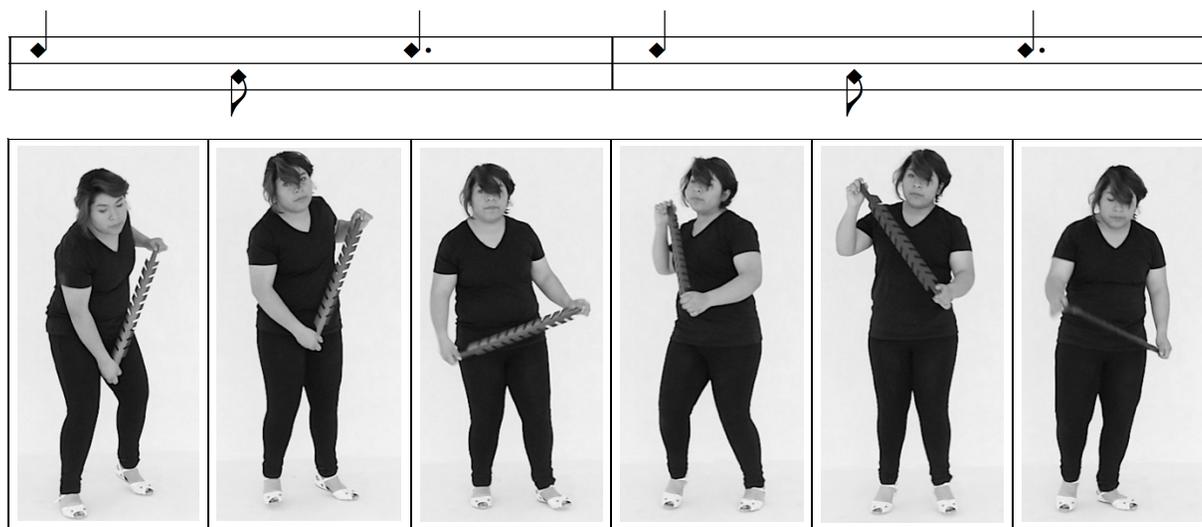
### Anexo 3. Catálogo de acciones corporales para el baile Morfokinemas (ejemplos)

En este anexo se incluyen sólo algunos ejemplos de transcripción de los morfokinemas. En la página <https://danzadeaztecas.wordpress.com> se pueden consultar ejemplos de los motivos y coremas del catálogo de acciones corporales para el baile de la Danza de Aztecas.

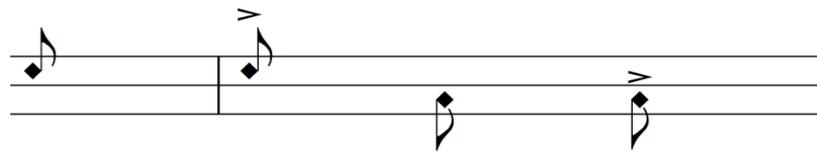
1a. Ocho tiempos



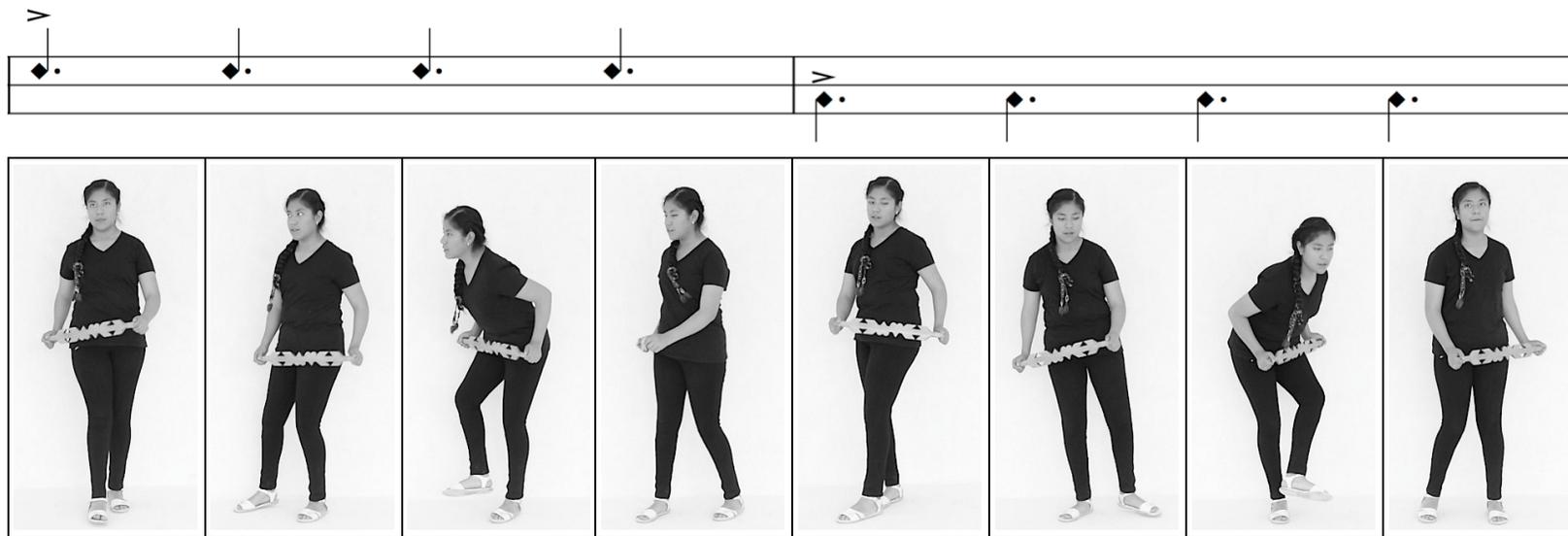
### 3a. Salida



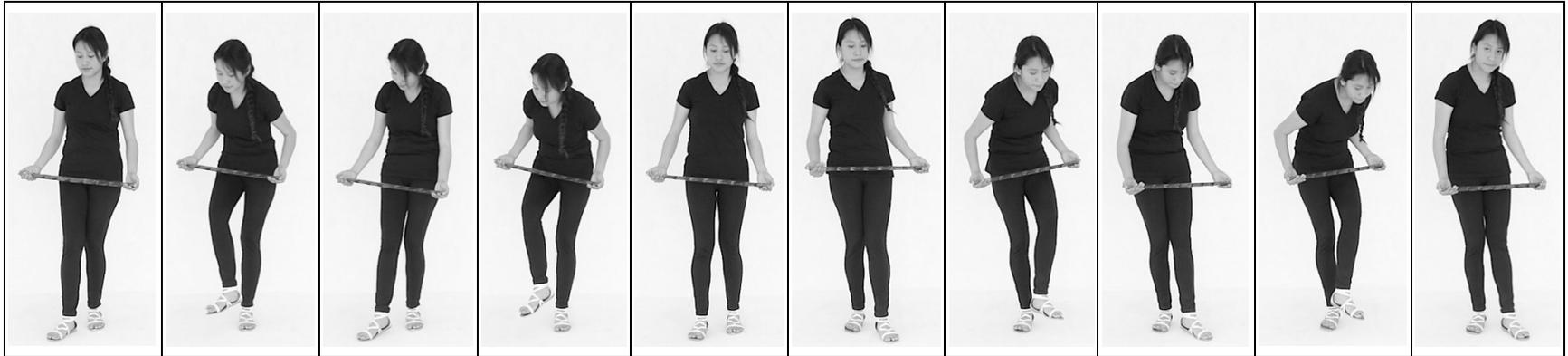
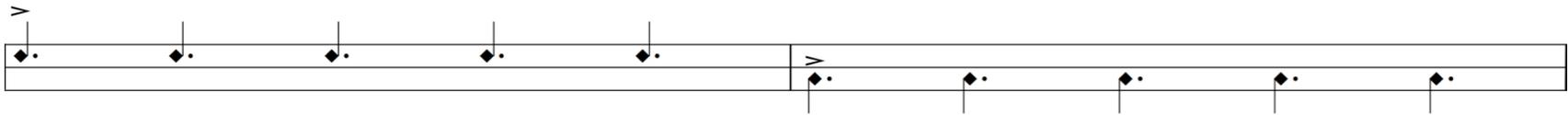
### 4b. Marcha



11a. Sin nombre-Aztecatzitzin II



12a. Sin nombre-Aztecatzitzin “regreso”



#### **Anexo 4. Videograma *Aztecatzitzin I-III***

Danza de Aztecas de Santa Ana Tlacotenco  
Mayordomía de las Aztecas Chicas 2013

Videograbación disponible en Anexo 1. Videos etnográficos  
Fecha de registro audiovisual: 28 de julio de 2013  
Transcripción: Taly Gutiérrez Ríos

# Aztecatzitzin I-III

## Videograma

Danza de Aztecas de Santa Ana Tlacotenco  
 Fecha de registro: 28 de julio de 2013  
 Transcripción: Taly Gutiérrez Ríos

**I**

Canto

Violin

Guitarra

Paso Ritmo

Paso Mov.

Desplaz.

D.1

D.1

10

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

18

Canto	[Musical notation]						2/4
Vln.	[Musical notation]						2/4
Guit.	[Musical notation]						2/4
P. R.	/						2/4
P. M.	/						2/4
Des.	/						2/4

26

Canto	[Musical notation]					
Vln.	[Musical notation]					
Guit.	G		D		D	
P. R.	[Musical notation]		[Musical notation]		[Musical notation]	
P. M.						
	4b.3 Marcha		con giro lento (hacia la derecha)			
Des.	D.1		/		/	

29

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

A7

D

4b.3 Marcha

D.1

31

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

G

A7

con giro lento (hacia la izquierda)

33

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

D

4b. Marcha

D.1

35

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

G

4b.1 Marcha

37

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

D

Em

A<sup>7</sup>

41

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

Az - te -

D

A<sup>7</sup>

D

A<sup>7</sup>

D

R.3

R.3

P.I.

D.1

D.1

46

Canto

cat-zit - zin      noc - nit-zit-zi - huan      Ma-ti-noch-tin      ti-pah-pa-qui - can

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

Canto

I - nin A - xan to - nal - zin - tli      pan-pa - ti - ca il - huit - zin

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

63

Canto

to te tla - zo —      tla - to-nal - zin      ma - ce - ne - mih - cac

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

71

Canto  
Tla to te - - o ce mo - ne -

Vln.

Guit. G

P. R.

Des. 2/4

Des. 2/4

4b.3 Marcha con giro lento (hacia la derecha)

Des. 2/4

D.1

74

Canto  
quil - tiz ti - ce - pan ne - mi - can i - nin

Vln.

Guit. D A7 D

P. R.

Des.

Des.

4b.1 Marcha 4b.3 Marcha

Des.

D.1 D.1

77

Canto

a - - - xan il - huit - - zin to -

Vln.

Guit.

P. R.

Des.



con giro lento (hacia la izquierda)

Des.



79

Canto

Nant - - zin Ma - - ti -

Vln.

Guit.

P. R.

Des.



4b. marcha

Des.



D.1

81

Canto

noch - tin ti Hua - la - can Ma - ti - noch - tin ti yolt - zi cui - ni -

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

G D Em A7

II

87

Canto

can Me - xih - cat - zin Me - xih - cat - zin

Vln.

Guit.

P. R.

Des.

D A7 D A7 D

R.3 - - - R.3 - - - P.1

D.1

91

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

98

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

1a. Ocho tiempos

D.1

1a. Ocho tiempos

D.1

102

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

106

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

Az - te - cat - zit - zin i - nin to - natl - zin - tle o - ti -

10a. Sin nombre (canto)

D.2

110

Canto

mitz - mo tla-hal - hui - co i - pan mo teo - calt - zin Az - te-cat-zit - zin

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

116

Canto

Ma - ti - tet - zi - ca ti - mo-pa - nol - tiz in cuauht-zin-ti - tlan

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

122

Canto

Az - te-cat-zit - zin tech-hual-tlal-hui - lo to - huen-ti - ti - hue Huet-zin-ca-ti - ca

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

130

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

1a. Ocho tiempos

1a. Ocho tiempos

D.2

D.2

134

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

1.2.

3.

140 **III**

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

11a. Sin nombre - Aztecatzitzin

D.2

144

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

152

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

D.2

D.4

160

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

168

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

176

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

184

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

192

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

200

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

208

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

216

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

224

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

D.7

12a. Sin nombre - Aztecatzitzin "regreso"

229

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

D.7

239

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

249

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

Az - te - cat - zit - zin

12a. Sin nombre - Aztecatzitzin "regreso"

254

Canto

i - nin to - natl - zin - tle o - ti - mitz - mo tla - hal - hui - co i - pan mo teo - calt - zin Az - te - cat - zit - zin

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

262

Canto

Ma - ti - tet - zi - ca ti - mo - pa - nol - tiz in cuauht - zin - ti - tlan Az - te - cat - zit - zin

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

270

Canto

tech - hual - tlal - hui - lo to - huen - ti - ti - hue Huet - zin - ca - ti - ca

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

279

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

289

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

12a. Sin nombre - Aztecatzitzin "regreso"

1a. Ocho tiempos

D.11.1

D.3.1

294

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

300

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

3a. Salida

D.4

302

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

308

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

316

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

D.5

324

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

D.6

332

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

D.12

340

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

348

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

356

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

D.13

364

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

D.14

372

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

380

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

388

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

396

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

404

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

D.16

412

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

420

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

428

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

436

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

444

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

452

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

460

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

D.17

466

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

D.3

3a. Salida

1a. Ocho tiempos

470

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

D.3

D.3

1a. Ocho tiempos

1a. Ocho tiempos

473

Canto

Vln.

Guit.

P. R.

P. M.

Des.

D.3

D.3

1a. Ocho tiempos

R.1

## Anexo 5. Fotografías



## Músicos

Susano Leyva, violinista y maestro de la Danza de Aztecas  
Edgar Villagómez, guitarrista  
Misael Mata, guitarrista





## Mayordomías



## Mayordomía de las Aztecas Grandes 2011

Mayordomos: Silvestra Guerrero y Enedino Solis  
Delanteras: Araceli Solis-Reina, Erika Alvarado-Rey,  
Janet Soli-Princesa 1ª, Carolina -Princesa 2ª



## Mayordomía de las Aztecas Chicas 2012

Mayordomos: Enedina Martínez y Javier Mata  
Delanteras: Laura Jocelyn Mata–Reina, Nayra Romero–Rey,  
Eunice Martínez–Princesa 1ª, Lesly Beltrán–Princesa 2ª



## Mayordomía de las Aztecas Chicas 2013

Mayordomos: Alberta Galicia y Padro Arelio  
Delanteras: Rubí Pineda-Reina



## Mayordomía de las Aztecas Chicas 2014

Mayordomos: Claudia Martínez y Francisco Martínez  
Delanteras: Cintya Villagómez-Reina, Salma-Rey,  
Ana Yuyuqui Martínez-Princesa 1ª, Karen Villagómez-Princesa 2ª



## Mayordomía de las Aztecas Chicas 2015

Mayordomos: Dominga Oropeza y José de Jesús Martínez  
Delanteras: Cintya Villagómez-Reina, Ana Yuyuqui Martínez-Rey  
Karen Villagómez-Princesa 1ª



# Ángeles



Aztecas







*Nos despedimos tristes y llorosas...*

Sonido, movimiento y emoción en la Danza de Aztecas  
de Santa Ana Tlacotenco

