



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

46
255

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
"ACATLAN"

FALLA DE ORIGEN

"ANALISIS DIALECTICO DE LOS ELEMENTOS Y
CARACTERISTICAS DE LA DANZA PREHISPANICA
EN MEXICO".

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN PERIODISMO Y
COMUNICACION COLECTIVA
P R E S E N T A:
CARLOS ALBERTO SOLANO PULIDO



MEXICO, D. F.,





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está 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.

AGRADECIMIENTOS :

A Mamá por todo su apoyo y su enorme fe en mí.

A Liz por su inmenso amor y paciencia.

A Miguel Angel Solano, por darle alegría a mi vida.

A Juan Luis García Lozano por sus cuestionamientos y lecciones para enfrentar la vida.

A Jaime Pérez por estimularme en todo momento para ser académico; y sostenerme en esa importante área intelectual y profesional.

A Manuel Vázquez por sus lecciones de sinceridad y humildad para enfrentar la vida. También por su paciencia y apoyo para alcanzar este objetivo.

A Jesús Arroyo por estar conmigo en las buenas y en las malas; por todo su apoyo para la consecución de este proyecto y por sus importantes observaciones.

Para Mamá con profundo agradecimiento.

Para Miguel y Liz con todo mi amor

**Para Rubén y Edgar como un testimonio,
de que cuando se quiere, se puede.**

Para "Mi Chavo" y "Tanita", que sé que están conmigo.

**Alguien dijo: "la familia me toca, los amigos los escojo";
por eso en este proyecto no puedo dejar de mencionar a
"Los Bohemios" (Carlitos, Freddy, Javier, Rocky, Rolando
y Tabales); quienes me han acompañado en todo momento.**

**Tiembla la tierra y
comienza el canto,
en la nación mexicana
tan pronto como la oyen,
se ponen a bailar
serpientes y tigres.**

INDICE.

INTRODUCCION.	7
Capitulo 1 UBICACION DE LA DANZA.	10
1.1 Definición de Danza.	11
1.2 Simetría entre la Danza y la Música.	13
1.3 Diferencia entre Danza y Baile.	15
1.4 Diferencia entre Teatro y Danza.	16
1.5 El Ritmo en la Danza.	16
1.6 Danza Autóctona y Danza Popular.	17
1.7 Géneros de Danza.	19
Capitulo 2 CARACTERISTICAS DE LA DANZA PREHISPANICA.	22
2.1 Obras Testimoniales de la Danza Prehispánica.	23
2.1.1. Dioses de la Danza.	25
2.2 Escuelas de Iniciación Danzante Mexica.	25
2.3 Estilos de la Danza Prehispánica.	28
2.4 Propósitos de las Danzas.	29
2.5 Descripción de la Distribución Jerárquica en la Danza.	30
2.6 Empleo del Tiempo y Espacio en la Danza.	31
2.6.1. Calendario de las Danzas Mexicanas.	32
2.7 Danza Corporal Cosmogónica.	35

Capítulo 3 LA DANZA DE LOS CONCHEROS.	39
3.1 La Danza de los Concheros.	40
3.2 Orígenes de la Danza de los Concheros.	41
3.3 Organización Jerárquica de los Concheros.	42
3.4 Filosofía de los Concheros.	45
3.5 Instrumentos de los Concheros.	46
3.6 Vestuario de la Danza de los Concheros.	57
3.7 Movimientos de la Danza de los Concheros.	65
Capítulo 4 ELEMENTOS COMUNICATIVOS DE LA DANZA	72
4.1 Propósito de la Teoría de la Comunicación.	73
4.2 Propuesta de un Modelo Dialéctico.	73
4.2.1 Actores.	75
4.2.2 Instrumentos.	76
4.2.3 Expresiones.	77
4.2.4 Representaciones.	79
4.3 Intervenciones Originadas en el Sistema Social.	81
4.4 Concepto de Objeto de Referencia.	82
4.5 Análisis de los Trabajos Expresivos de las Danzas.	85
4.6 Usos Comunicativos y Transporte de Objetos	88
4.6.1 Comportamientos en la Danza.	89
4.7 Efectos de la Interacción Comunicativa.	90
4.7.1 Tipos de Actos y Modos en la Danza.	91

Capítulo 5 LA ESTRUCTURA MÍTICA Y RITUAL DE LA DANZA.	92
5.1 Ubicación del Rito en la Vida Social.	93
5.2 Naturaleza y Funciones del Rito.	93
5.3 El Mito y su Relación con lo Sagrado.	95
5.4 El Ritual Como Sistema de Significados.	98
5.5 Mediaciones Comunicativas en la Danza de los Concheros.	98
5.5.1 Concepto de Mediación Social.	99
5.5.2 La Mediación Cognitiva y Estructural.	99
5.6 Análisis de la Mitificación.	101
5.7 Análisis de la Mediación Estructural.	103
5.8 Análisis de la Mediación Cognitiva.	103
5.9 Funciones de los Actores Agentes.	105
5.10 Funciones de los Actores Personajes del Relato.	105
5.11 Análisis de la Mediación Estructural en los Roles Existentes en la Práctica Dancística.	109
5.12 Actuación del Actor en el Desempeño del Rol.	110
CONCLUSIONES.	112
BIBLIOGRAFIA.	116
ANEXOS.	118
1) Elaboración del Proyecto de Investigación.	119
2) Metodología para Obtener la Información.	121
3) Métodos e Instrumentos de Acopio de Información Para el Análisis Comunicativo.	122
4) Cuestionario de Entrevista.	124
5) Datos Sobre los Grupos Analizados.	129
6) Sociograma Tipo de las Relaciones Existentes en la Danza.	136



INTRODUCCION.

Existen pocos estudios que hablen sobre las características que presenta la danza prehispánica como práctica comunicativa.

Esto se debe a dos cuestiones; la primera referida al poco interés y el desconocimiento que el público tiene de este arte, en cuanto a ejecuciones y significación de movimientos; y la segunda, producto de la escasa metodología para abordar una ejecución dancística, explicando el por qué, el donde y el cómo de esta práctica comunicativa.

Así el objetivo general de este proyecto consiste en analizar, explicar y describir cómo se presenta la comunicación en la danza prehispánica; tomando como objeto de análisis, al genero de danzantes denominado "concheros"; para así mismo explicar por qué se utiliza actualmente la danza como recurso de esa misma comunicación por este grupo.

Más exactamente, se tratará de conocer cuáles son las actitudes adoptadas por el emisor de cara al receptor cuando utiliza un conjunto de instrumentos y expresiones cargadas de significación; buscando establecer una comunicación con el público a partir de la ejecución dancística compuesta más por movimientos que por palabras.

Por eso, debido al carácter de este proyecto se contemplan los siguientes objetivos específicos: 1) Explicar que es la danza y destacar sus elementos más importantes que la constituyen como arte, que significa también comunicación. 2) Exponer la importancia que tenía la danza para los habitantes del México prehispánico. 3) Describir los orígenes, características, vestuarios, instrumentos y ejecuciones de un genero de danzantes actual (concheros). 4) Distinguir los elementos comunicativos que contiene esta práctica comunicativa dentro del grupo analizado. 5) Explicar si la danza de los concheros reproduce el conjunto de movimientos que se describen en los relatos míticos sobre esta ejecución.

Por lo tanto, para abordar el objeto de estudio; contemplo dividir la investigación en dos partes; la primera parte se compone de tres capítulos

En el primer capítulo explico ¿que es la danza?; y expongo sus relaciones con la música, el baile, el teatro, y el ritmo; para posteriormente explicar por qué la danza adquiere un carácter autóctono o popular; para finalmente ubicar a que género corresponde la danza de los concheros.

El segundo capítulo de esta obra busca explicar porqué la danza era un elemento que regía la vida social y cultural del antiguo México, y que en algunos relatos se nos narra; acompañada de testimonios con códices o esculturas que reflejan la importancia que tenia esta práctica, que algunos grupos desean rescatar en la actualidad.

En el tercer capítulo explico los orígenes, las jerarquías, los instrumentos, vestuarios y movimientos de un genero de danzantes actuales denominados "concheros", que son los representantes de esta práctica que quizá más respetan las ejecuciones dancísticas originales.

En la segunda parte del trabajo (capítulos cuatro y cinco); utilizo al autor español Manuel Martín Serrano, para hacer una descripción a nivel metodológico técnico de la danza; esto debido a que el objetivo de este proyecto, es aplicar el conocimiento generado por este autor al objeto de estudio de la danza de los concheros, utilizando dos enfoques el primero referido a la teoría de la comunicación, y el segundo a la producción social de la comunicación.

Así la teoría de la comunicación (epistemología y análisis de la referencia), nos sirve para poder delimitar lo que hay de comunicativo en la danza (actores, instrumentos, expresiones y reglas de representación); y explicar ¿cuales son las cualidades y características físicas que logran comunicar con la expresividad y el adiestramiento de sus cuerpos. Aspecto que se aborda en el capítulo cuarto.

En el capítulo quinto; una vez que hemos delimitado el fenómeno comunicativo en la danza de los concheros, como segundo paso explicaremos el papel que desempeña la comunicación dentro de este fenómeno cultural y social de la danza prehispánica. pues lo que nosotros intuimos es que el acto de danzar, al constituirse en rito y mito, es por lo tanto, reproducido como práctica cotidiana dentro de un género grupal dancístico en México, donde la comunicación en este proceso juega el papel de reproducir la visión del mundo, en el sentido del mundo, que creen los danzantes de estos grupos.



CAPITULO 1

"UBICACION DE LA DANZA".

En este capítulo me propongo explicar los rasgos generales que presenta la danza como arte; para lo cual es necesario definir que es la danza, revisando diferentes concepciones hasta encontrar aquella que se ajuste al propósito comunicativo de esta investigación.

Una vez que tenemos nuestra definición de danza, explicamos sus nexos con la música y el ritmo, así como las diferencias que existen entre el teatro y la danza; pues en algunas ocasiones, debido a las coreografías que requiere el arte dancístico, puede ser confundido con el teatro, dando lugar a géneros y clasificaciones erróneas, que no sirven para el propósito comunicativo de este estudio.

Finalmente establezco una diferencia entre danzas autóctonas y populares; para ubicar donde se encuentra mi muestra de análisis; y elaboro un cuadro de clasificación sobre las danzas



1.1 DEFINICION DE DANZA.

Según una definición de la enciclopedia del arte (1); nuestro vocablo danza viene directamente del latín medio dansare, el cual procede de una forma secundaria, dansón, del alto alemán dinsan, de donde el alemán moderno formó su vocablo, aún en uso, tanz. Este vocablo llega a España mucho tiempo después de las acepciones latinas saltare y ballare, que designan la misma acción, razón por la cual danzar no designa en castellano ningún modo diferente de bailar, ni cosa distinta, sino que ambas palabras designan la misma cosa, según sus distintos orígenes, germano o latino.

También tenemos que: "en el vocablo griego choras (chorein o korein) va implícito un sentido danzable. De él hemos formado en nuestros idiomas modernos la palabra coreografía. La danza misma o chorea puede descender, según lo sugiere Platón, del término "kara", que es la alegría. Con ese vocablo, antecedido por el de terpsis, que significa lo agradable, se habría formado el nombre de la musa que preside las danzas, Terpsicore. Pero pronto se observa que el verbo chorein no está referido tan sólo a la danza, sino que lleva consigo una idea del fundamento musical sobre el cual se desarrolla. La denominación misma de la melodía, es un vocablo que sugiere en su dulzura la miel (molpé es la melodía danzada), y lleva encerrada la idea de un melos que no es solamente lo melodioso, sino lo que está cortado miembro a miembro (en fragmentos métricos, podríamos decir)". (2)

Mientras que: "Las dos palabras hebreas que se refieren a la danza y que se mencionan en la biblia son, una be-makhol, que quiere decir textualmente en la danza y que la traducción griega de los septanta traduce como en choro, o sea una danza plural. La otra palabra es hag, que significa simplemente procesión, en un sentido religioso o festivo". (3)

(1) Enciclopedia del Arte, Tomo I, Editorial Realist Dignat, México 1983, Pág. 43.

(2) Even, Z. *Bevna para los dionos*, Editorial Fondo de cultura Económica, México, 1979, pág. 178.

(3) Wilkins, G. "Encuentro o Colonización", Diario el Financiero, México, 28 de noviembre de 1989, pág. 20 sección Cultural.

Motolinía en sus "memoriales" menciona que la palabra para danza o ballet era maceualiztli, de maceua, danzar, hacer penitencia; o bien netotiliztli, de ntolli, voto o promesa. Ambas tienen como raíz la idea de exvoto o "merecimiento", y comenta Motolinía: "tenían este baile por obra meritoria, así como en las obras de caridad, de penitencia y en las otras virtudes hechas por buen fin". (4)

En el diccionario náhuatl de Motolinía de 1571 aparece la palabra mitotía para bailar y danzar. Motolinía aclara que otra palabra que empleaban los españoles para las danzas indígenas: areyto, era de origen antillano.

Para el investigador Manuel Vázquez Arteaga, la danza es: "El movimiento para acariciar la tierra, para darle masaje, no golpearla; y encontrar una relación hombre-naturaleza". (5)

Otra definición nos dice que: "en su manifestación más elemental, la danza puede aparecer como producto de una descarga emocional en el individuo; pero, inmediatamente socializada, adoptará desde las más primitivas formas de sociedad un carácter protocolario, regulada estrictamente por jerarcas. La "descarga emocional" tiene, en sus casos más rudimentarios, un aspecto epiléptico, como todavía hoy lo vemos en las danzas de los pueblos de culturas atrasadas o primitivas". (6)

Así, resumiendo las definiciones anteriores, la danza quizá para la comunicación es el movimiento de un ser humano en el espacio y el tiempo, movimiento que se halla cargado de significación expresiva.

Tres términos resultan claves en esta definición: espacio, ser humano y significación.

Espacio, ámbito que producen, no sólo los movimientos del cuerpo humano, sino también la carga o significación que le impone el bailarín.

(4) Chavero, Alfredo. Historia General del Arte Mexicano; Tomo IV cap. 3 "Danzas Y Bailes". Time Life. México 1980. Pág. 247.

(5) Vázquez Arteaga Manuel. Entrevista. México, 1994.

(6) Flora G. Raó1 "La Danza en México". UNAM. Departamento de Danza. México, 1980. Pág. 19.

El tiempo es la duración de la ejecución dancística.

Mientras que la significación es el valor que tanto los ejecutantes como los espectadores asignan a este trabajo de carácter comunicativo.

Por eso cada pueblo, cada clase social, cada grupo humano establece su propia cultura del cuerpo y las características de sus actividades dancísticas. Pero la danza al poseer una naturaleza efímera, no se entrega, para el registro, ni al observador, ni al participante con la facilidad de otras artes; tampoco pueden el historiador y el investigador ubicar con plena seguridad los orígenes probables dancísticos.

1.2 SIMETRÍA ENTRE LA DANZA Y LA MÚSICA.

La danza recoge los elementos plásticos, los grandes gestos o grandes posturas corporales y los combina en una composición coherente y dinámica. El hombre realiza esa "construcción" plástica inspirado por sentimientos de orden superior. "El espíritu que sopla en toda forma de arte sugiere sus combinaciones de gestos, y la armonía total viviente hace de la danza una obra categóricamente artística". (7)

Por eso el hombre que danza o que contempla la danza lo hace sumergido en un estado anímico, pues la danza es una creación de belleza y vale por sí misma, como obra, además es utilizada por el hombre que danza, o por los demás hombres que delegan en ella, con el propósito de exaltar el trance del espíritu, respaldado por la emoción religiosa y por la exaltación de potencias vitales como el amor, la alegría, el entusiasmo, que es el frenesí de las fiestas donde se danza.

(7) Salazar, Alberto. "Danza y Ballet". Fondo de Cultura Económica, México 1964. Pág. 15.

El hombre danza por los mismos motivos que canta. Si canta en alabanza de los dioses, danzará también en su honor. Si canta para expresar un estado íntimo de sentimientos, danzará parejamente con ellos.

Así se canta y se danza en el júbilo amoroso o en la desolación de la muerte. Si el estilo cambia, las maneras y los modos cambiarán apropiadamente; por eso el principio estético es el mismo, lo que se modifica es el motivo del baile.

Por eso los grandes principios en que se basa la danza son idénticos a los del canto: el agógico, que estipula la lentitud o la rapidez de cada movimiento en el tiempo, y el dinámico, que determina el modo de actividad muscular con que los gestos se suceden unos a otros, su fuerza, por decirlo así; ambos principios bajo el dictado del ritmo: ritmo musical en el primer caso, ritmo plástico en el segundo. Más en la danza, existe un principio esencial desconocido a la música y es la construcción de los movimientos en el espacio: es en ese ritmo plástico donde los dos principios musicales, el agógico y el dinámico, se subordinan al principio específico de la danza que es el ritmo plástico, y ayudan a la expresión sonora del gesto. La expresión agógica sonora, por ejemplo, en la transición de un movimiento lento a uno rápido tiene una traducción plástica exacta realizada por la técnica de los movimientos.

La danza en sus elementos corporales, es puramente plástica. En seguida se combina con el sonido, con la música apropiadamente; de tal manera que en la danza musical hay un doblaje, plástico por un lado, sonoro por el otro.

Es por esto que, si contemplamos aisladamente la danza sin la música, nuestra memoria auditiva tiende a "cantar" los ritmos de la danza dentro de nosotros. Si lo que ocurre es lo contrario, nuestro cuerpo tiende a reproducir los movimientos originales.

1.3 DIFERENCIA ENTRE DANZA Y BAILE.

En la danza como arte; son pocos los que se interesan, en tanto que son millones los que muestran afición a bailes al sonido de cualquier orquesta. El baile -diversión- frente a la danza -arte, religión-. Es ejemplo típico de como nuestra época nos puede llevar a la comprensión de las analogías ocurridas en otras artes.

Así mientras que el baile es, una forma artística que quierase o no se ha difundido de manera amplia, prescindiendo de todas las distinciones sociales y culturales, y en la que es posible asistir a una participación cotidiana no sólo de tipo individual y solitaria, sino colectiva. La danza mantiene un carácter de pobreza o desarraigo para las personas que no conocen de este arte.

En el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (FONADAN) se establece una marcada diferencia entre danza y baile. Pues según explican la primera posee un origen y por tanto una serie de motivaciones de naturaleza religiosa y se ejercita durante las ceremonias; la danza es dueña de una coreografía muy propia y la monta y trasmite un "maestro" que la "sabe" de la misma manera que un coreógrafo monta una pieza de ballet. Mientras que el Baile en cambio, es una acción, una actividad de tipo social: que se ejecuta en las fiestas seculares, en los casamientos, bautizos; jamás se enseña por medio de un "maestro" sino que se aprende por imitación. En esa última experiencia surge el bailaror que posee más aptitudes y talento para ejecutar el baile de mejor manera. En la danza interviene la tradición; en el baile la espontaneidad, la alegría, el afán gregario. En general, el arte de la danza fue considerado acompañante de las obras de teatro y de ópera.

1.4 DIFERENCIA ENTRE TEATRO Y DANZA.

"La danza es la única de las artes que como medio expresivo, como "material de construcción" primario e indispensable, se sirve del cuerpo humano, bien sea animado y movido por el sonido de la música, la recitación de versos, el juego de luces y colores, un cuerpo humano, investido por el ritmo, el movimiento y el color, alcanza a construir el particular esquema plástico y dinámico al que damos el nombre de danza". (8)

"La danza, por eso, es una auténtica "síntesis humana" de los elementos estéticos presentes en las otras artes. Será el sonido el que encontrará en el gesto del bailarín su representación, o será la palabra, la pintura y la escultura; el dibujo que trazan los brazos, las piernas, los pies, en el desplazamiento de la bailarina, y en el movimiento de sus miembros ágiles; será efectivamente la encarnación de la escultura, de esa escultura que hoy ha perdido su antiguo contacto con la representación humana y que encuentra en la danza una expresión transfigurada del teatro". (9)

1.5 EL RITMO EN LA DANZA.

Cuando va acompañado por sonidos, el ritmo de la danza es casi siempre distinto del musical, es un ritmo más métrico, más prosódico, a causa de que se deriva de la corporeidad misma del bailarín; y por esto ocurre que casi siempre la ejecución musical ligada a la danza, se hace más burda y desagradable. Quizá porque el ritmo de la danza está más ligado al ritmo de nuestro organismo, o acaso también por una más genuina razón estética: o sea, por el hecho que el ritmo de la danza no solamente se escucha sino que se "ve".

(8) Dallal Alberto. "La Danza En México". UNAM, México, 1986. Pág. 15.

(9) Ibid. Pág. 22

La danza por lo consiguiente, "es un arte que se vale de un elemento primario basado en el cuerpo humano, y que se sirve de la temporalidad y la espacialidad desarrollando figuras, ritmos, y formas plásticas, expresadas dinámicamente". (10)

"El ritmo que emplea la danza, no puede superponerse al musical; como observa bien Brelet, para desarrollarse en el espacio a más del tiempo, la danza ha adquirido una dimensión rítmica que tiene diversas características "simétricas". Justifica la naturaleza del peculiar ritmo "espacio-temporal" de la danza, tan cargado de la búsqueda de equilibrios y de pausas". (11)

Por eso, "la danza podría considerarse como el arte que más que ningún otro es capaz de darnos la medida de nuestro espacio interior y exterior, es decir, del espacio interior en relación con nuestro organismo y el exterior al mismo, pero ligado a nuestro sentido de la existencia. La danza logra desarrollar en nosotros el conocimiento pleno o al menos una instintiva sensibilidad acerca de ese "esquema corpóreo". En esta necesidad de expresar y hacer extrínseca la propia constitución humana reside una de las razones que impulsan al hombre a la danza, a ese peculiar "gestear" del organismo todo, a través de un movimiento rítmico y figurado". (12)

1.6 DANZA AUTOCTONA Y DANZA POPULAR.

Algunas clasificaciones dancísticas nos hablan de "danza folklórica" dándonos a entender, que éste es un género amplio y con variadas posibilidades. Nos hacen creer que cualquier danza, con elementos nacionales, queda referida al término "danza folklórica".

(10) Davillas, Guillo. "El Devenir de las Artes". Fondo de Cultura Económica. México. 1978. Pág 203.

(11) Salazar Alberto Op. Cit. Pág. 23.

(12) Dañel Alberto Op. Cit. Pág. 29.

Sin embargo, al analizar estas expresiones dancísticas, debemos tener cuidado. Son modalidades y géneros surgidos de manera muy diferente, hay dos géneros que surgen, se asientan y se re-crean ininterrumpidamente a partir, no de técnicas sino de sus elementos de originalidad y pureza (danza autóctona o nativa y danza popular).

Así tenemos que cuando ciertos grupos indígenas ó nativos ofrecen el espectáculo de sus festividades casi siempre bailan piezas que han sobrevivido generación tras generación y en cuyo seno llevan elementos escenográficos tanto de los primeros representantes de su cultura como de las primeras influencias recibidas. Son danzas autóctonas porque han preservado la música, la vestimenta, los pasos y las actitudes culturales originales. Asimismo, son danzas autóctonas aquellas que en las películas vemos que interpretan los grupos tribales negros de Africa: coreografías que no han sufrido cambios a lo largo de varios siglos.

Mientras que la danza popular surge gracias a un impulso social y cultural que nadie detiene ni encauza ni domina. Estas danzas pueden ser campiranas o urbanas. En general echan mano de un mínimo de elementos coreográficos y escenográficos y no requieren de vestuario especial.

Responden a la necesidad que sienten todos los grupos, clases y sociedades de "reconocerse" por medio de la danza ya sea en fiestas o en celebraciones cívicas.

Utilizan la música que se halla más cerca. Historicamente, este es el caso de la rumba, el danzón, el mambo, la salsa, la guaracha. Estos ritmos se hallan muy cerca de las clases medias del siglo XX; en épocas anteriores estas mismas clases idearon y frecuentaron los sones, el zapateado, la zarabanda. En esta clasificación de danza popular quedarían las expresiones dancísticas que adaptaron y re-crearon después de recibirlas por las vías del cine, la televisión, las discotecas y los cabarets: rock and roll, samba, batucada, danzas griegas, etcétera.

Por otra parte, "lo que llamamos "danza folklórica" es una modalidad intermedia entre la danza autóctona y la danza popular, que depende de la autenticidad de sus elementos para que podamos incluirla en uno o en otro. Muy pocos grupos de "danza folklórica" hacen realmente danza autóctona pues un grupo muy reducido de los bailarines que se autodenominan "folklóricos" realizan investigaciones específicas para reproducir cabalmente las piezas que interpretan, incluyendo sus elementos de vestuario, escenografía y ambiente cultural". (13)

Por lo tanto se puede deducir que todos los géneros y modalidades de la danza se alimentan los unos a los otros, con excepción de las danzas autóctonas que son, históricamente, el punto de partida para las demás.

1.7 GENEROS DE DANZA.

Aunque resulta difícil establecer los límites estéticos y sociales de cada expresión dancística, sí es posible discernir determinados agrupamientos según modalidades, tipos de origen, alcances simbólicos o expresivos, objetivos narrativos y clases de estructuras de las obras. La práctica del arte de la danza, según se produzca en cada comunidad, clase social o pueblo, manifiesta ciertos rasgos cuyo análisis converge en la conformación de grupos característicos de obras y elementos. A estas divisiones generales se les asigna el nombre de géneros.

Cuando se contemplan los grupos sociales que producen y realizan los distintos tipos y modalidades de las obras dancísticas quedan expuestos los siguientes géneros:

1. Danzas autóctonas.
2. Danzas populares.

Así mismo, si las danzas populares se originan y se realizan en el campo o en la ciudad, se subdividen en:

(13) Dallal Alberto "Femina Danza". UNAM, México, 1985 Pág. 20.

- 2.1 Danzas folklóricas o regionales.
- 2.2 Danzas populares urbanas.

Según explica Alberto Dallal en su obra "fémina danza", es posible agregar a la identificación de los géneros mencionados otros tres que se refieren, no a su procedencia social, antigüedad o sitios geográficos, sino a tres de las técnicas que el ser humano ha desarrollado a lo largo de su trayectoria cultural hasta el advenimiento de la danza actual.

- 3. Danza clásica.
- 4. Danza moderna.
- 5. Danza contemporánea.

Así podemos ubicar a las danzas de acuerdo a su origen y ejecución en el siguiente cuadro:

CLASIFICACION SOBRE LAS DANZAS:

1. **Danza autóctona o nativa** (surge como expresión original de pueblos y comunidades). Es el caso de la danza prehispánica.
2. **Danza popular** (surge como expresión espontánea de grupos y clases sociales; puede ser rural o urbana). Por ejemplo la polka, la rumba, el mambo, el cha-cha-chá.
3. **Ballet clásico** (surge como género en el siglo XVI gracias a una técnica).
4. **Danza moderna** (surge a principios del siglo XX como una técnica).
5. **Danza contemporánea** (surge en los sesentas como una prolongación de la danza moderna).

La misma evolución histórica del arte de la danza indica que el ser humano busca y encuentra los lugares adecuados para realizar sus danzas, en grupo, o individualmente.

Así mediante la práctica y el ejercicio sistematizado de las actividades dancísticas, las distintas comunidades y culturas han acabado por construir los espacios más propicios para que las obras de danza sean aprovechadas tanto por los ejecutantes como por los espectadores.

Estos sitios específicos en los cuales la danza o cada pieza de baile debe ser "montada", nos indican una clasificación de danza que, de acuerdo a los géneros ya enunciados, expresa características diversas.

Así, la danza que vamos a estudiar en este proyecto, corresponde a la modalidad de "ejecución autóctona"; ya que como se indicó, los danzantes concheros respetan lo más posible, las antiguas celebraciones dancísticas en cuanto a forma y elementos.

CAPITULO 2

CARACTERISTICAS DE LA DANZA PREHISPÁNICA.

En este capítulo después de analizar a la danza en general; explico las características que presentaba este arte en nuestro país. Resaltando aquellas obras materiales o narrativas que nos dan cuenta de la importancia que tenía esta práctica en las sociedades prehispánicas, que incluso utilizaban el recurso de danzar para conmemorar cualquier fecha de su calendario o comunicarse con el cosmos usando los movimientos del cuerpo en el tiempo y el espacio. Desarrollando una comunicación "cosmogénica" que se explica en este apartado.

Además de que; aquí busco ilustrar el valor estético, social y místico de esta práctica comunicativa.



2.1 OBRAS TESTIMONIALES DE LA DANZA PREHISPÁNICA.

Con sólo observar directamente las figurillas de barro y piedra de nuestras culturas prehispánicas nos damos cuenta del aprecio y dominio que los indígenas poseían en torno a los movimientos del cuerpo.

¿Qué maestría en el tratamiento de "lo abstracto" no se necesita para poder expresar mediante el barro, la piedra, o el dibujo, el movimiento?. Bien podríamos calificar a estas obras de arte como verdaderos testimonios del hacer dancístico, en búsqueda de monumentalidad en cuerpos que dejan de ser humanos para convertirse en representaciones expresivas. Arte en sí mismo, el de estas piezas que acaba por aprovechar uno de los recursos básicos de la actividad dancística: la inmovilidad.

Por eso la danza era, en casi todas las culturas prehispánicas, disposición del cuerpo y del espacio para entrar de lleno en comunicación con el cosmos, penetración en las prácticas más peligrosas y viriles de la sociedad.

De allí se puede deducir que las danzas aztecas, al "utilizar" al cuerpo humano y al espacio poseían la misma capacidad para alcanzar niveles elevados de expresividad, que sin dejar de ser narrativos y figurativos, podían remitir al espectador a experiencias y juicios más complejos, complicados y elaborados. Justo es considerar que la "cultura visual" de los habitantes de la nación mexicana incluía, sin duda, una asombrosa capacidad de asimilación, tanto de los grandes espacios, como de una flexible y múltiple versatilidad para "entender" y "captar" rasgos realistas y formas abstractas.

Así, tenemos que, existen muchas obras artísticas que nos dan testimonio de la tarea de representar a la danza sobre un soporte material, para hacerla permanente; como ejemplos de esta habilidad tenemos: la sonrisa de las figurillas totonacas que puede ilustrarnos en el conocimiento que nuestros antepasados indígenas poseían en torno a las sensaciones de la acción dancística. En los danzantes de barro o de piedra parece un resultado de cuerpos que cuidadosamente buscan posiciones simétricas con los brazos doblados por los codos y las manos que, a la altura del mentón, pueden extender sus dedos o convertirse en puños.

También en Tlatilco, pertenecientes a la cultura preclásica del valle de México, fechadas hacia el año 1400 A.C., hay figurillas de barro de bailarines con máscaras, sonajas en las manos y lo que parecen ser cascabeles que les cubren las piernas que sugieren las danzas.

De Colima, tenemos grupos de figuritas de barro que representan danzas circulares de hombres y mujeres alternados abrazándose, que bailan en círculo alrededor de los músicos que tocan sonajas y golpean el suelo con unos palos.

Los Mayas también nos dejaron muchas representaciones de bailarines, pintadas en murales, modeladas en barro, o talladas en piedra en bajorrelieve, también conocidas son las escenas de danzas con disfraces de animales: cangrejo, iguanas y lagartos y el gran ballet en las escaleras de un templo con bailarines fastuosamente vestidos de los frescos de Bonampak.

También las famosas "cabecitas sonrientes" de Veracruz pertenecen a figuras de barro que representan adolescentes en posturas de danza, con los brazos en alto y las manos extendidas, a veces llevando sonajas. Hay muchas representaciones de danzas en los códices, principalmente en los mexicanos, como el código borbónico que es una verdadera mina de información sobre los trajes y las danzas ceremoniales de Tenochtitlan.

2.1.1 DIOSES DE LA DANZA.

Durán nos dice que la escuela de danza, tenía su dios, que era una estatua de piedra que por su descripción se trata de Xochipilli; Durán lo describe con los brazos extendidos en posición de danza, con las manos agujeradas para colocarle ramos de flores y plumas preciosas. Tenía su nicho especial, pero a veces se le bajaba al patio para colocarlo junto al teponaztli. Xochipilli o Macuixochitl, era el principal dios de la danza, así como de todo lo que significaba placer -de la música, del canto, de las flores, de la alegría y del amor- y constituía con su mujer Xochiquetzal la pareja divina más popular del panteón mexica.

Había otros dioses de la danza: Ixtlilton, "El Negroito", hermano de Xochipilli, y Huehucoyotl, "Coyote viejo", que aparece en el códice borbónico dirigiendo la danza, personificado por un bailarín enmascarado suntuosamente vestido; algunas de estas deidades de la danza llevan al cuello una insignia especial, el oyoualli, en forma de corna o de uña de felino perforada al centro. (14)

2.2 ESCUELAS DE INICIACION DANZANTE MEXICA.

Habla el padre Durán en su historia de las indias: "En todas las ciudades había junto a los templos unas casas grandes donde residían maestros que enseñaban a bailar y a cantar y a las cuales llamaban cuicacalli, que quiere decir "casa del canto", donde no había otro ejercicio sino enseñar a cantar y a bailar y a tañer a mozos y mozas. Salían los maestros de las escuelas de danza y canto y ponían sus instrumentos para tañer en medio de aquel patio y salían mozos y tomaban a todas aquellas mozas de las manos, llevando ellos a las de sus barrios y conocidas. Comenzaba su baile y canto desde el que no acertara a hacer los contrapasos a son y compás, los enseñaban con mucho cuidado, los cuales bailaban hasta buen rato de la noche". (15)

(14) Chavero, Alfredo Op. Cit. Pág 134

(15) *Ibid.* Pág. 79

De aquí podemos deducir que los conocimientos que se adquirían en estas escuelas no eran un simple lujo, sino un motivo de distinción, tanto por servir a los dioses, como por los privilegios que dispensaban, pues los músicos y bailarines profesionales estaban exentos del pago de impuestos.

Además los pueblos "danzantes" eran más reconocidos y celebrados que los no hábiles para ejercer las actividades dancísticas. Por eso los ejercicios dancísticos eran una medida de avance o retroceso, de nobleza o dejadez cultural. La destreza de los habitantes de un pueblo para realizar el acto dancístico era para manifestar beneplácito en las consideraciones de los habitantes de otra región, incluso si éstos eran poderosos y hasta dominadores.

Por eso la danza constituía carta de presentación social y su realización diestra tenía implicaciones políticas. Significaba finura, inclinación por la belleza, dominio de las mejores habilidades.

Dentro de las obligaciones de un pueblo sojuzgado, se hallaba la de acudir a la sede de sus conquistadores y rendir tributo mediante las atractivas artes de la danza, acompañándose éstas de cánticos y música profesional, de buena factura, y de interpretaciones y composiciones adecuadas. Se contaba con la sensibilidad suficiente como para aceptar o criticar las formas dancísticas de los tributarios.

La enseñanza de la danza, era demasiado rigurosa porque en la práctica tenían que ejecutar su canto y danzas con tal precisión y perfección que una falta por descuido o por no tener el grado de conocimiento necesario, era castigada; nos relata Sahagún:

"...Andando en el baile, si alguno de los cantores hacía falta en el canto, o si los que tañían el teponaztli y tambor faltaban en el tañer, o si los que guiaban erraban en los meneos y continencias del baile, luego el señor los mandaba prender y otro día los mandaba matar". (16)

(16) Méndez, Mario. "El Fracaso de la conquista". Diario El Universal, México. 27 de septiembre de 1971 Sección Cultural. Página 3

La enseñanza de la música, el canto y la danza siempre fue en forma oral e imitativa, y nunca individual, sino colectiva.

Los danzantes no sólo actuaban en las ceremonias religiosas y componían nuevos cantos y bailes siempre en renovación, sino que también presentaban obras originales para celebrar fiestas eventuales como matrimonios de personas destacadas, bautizos, nacimientos; componían para los señores cantares en los que se realzaban las grandezas de sus antepasados o propias, especialmente para Moctezuma y Netzahualpilli, monarcas de Tenochtitlan y Texcoco.

Los alumnos esperaban en cuartos separados para hombres y mujeres la hora de la clase; los músicos empezaban a tocar en el patio, lo que servía de señal para que los muchachos salieran y escogieran pareja entre sus conocidas. Los maestros enseñaban los pasos con mucho esmero, manteniendo un orden y una disciplina asombrosos, y el alumno que se atrasaba para aprender algún paso difícil era retenido hasta que el maestro quedaba satisfecho, frecuentemente hasta muy avanzada la noche.

Los nobles y señores tomaban un vivo interés en la escuela "para regir bien el reino" y cuidaban que los bailarines, músicos y cantantes estuvieran bien alimentados, bien vestidos, y que los músicos tuvieran los mejores instrumentos.

Quizá por eso podemos imaginarnos que dentro de los grandes secretos, tal vez no especificados en leyes y documentos, de los pueblos prehispánicos se contaban: 1) La preparación adecuada de los jóvenes que ingresaban como "especialistas" de la danza, ya fuera como instructores o como intérpretes. 2) El conocimiento mismo del conjunto de trazos, de cada danza y la correspondiente "virtud simbólica" con todos sus significados y equivalencias. 3) La manufactura de disfraces, vestimentas, adornos, maquillajes y la utilización acertada de éstos. 4) La vinculación técnica de música y danza, así como la instrucción de los músicos. 5) El medio informativo para que la población, supiera de la fecha de la celebración y el papel que desempeñaría en el acto ritual, ya fuera como participante, o como espectador.

De ninguna manera el adiestramiento podría ser sencillo y rutinario, porque el concepto mismo de danza para la mayor parte de los pueblos y culturas prehispánicas no desligaba al ejercicio dancístico de algunas formas de deporte, ceremonia civil o religiosa. Antes o después de batallas y guerras se efectuaban ciertos "ritos" primordialmente apoyados en danzas y trazos coreográficos llenos de solemnidad, ya fuera para agradecer a los dioses la victoria -y realizar los sacrificios a que eran acreedores-, o bien para invocar sus auxilios en la siguiente batalla.

Tanto valor tenía la danza que en los tiempos anteriores a la conquista española, el gobernante máximo de la comunidad, el soberano tlatoani decidía en última instancia, sobre las peculiaridades ceremoniales, incluidos los movimientos dancísticos de cada ritual, fueran colectivos, o especializados. De esta manera, el mismo rey o emperador ponía sobre aviso a los sacerdotes, para que se realizaran los preparativos de ritos y ceremonias. Las fechas cosmológicas, debían coincidir con la marcha del gobierno, con los acontecimientos civiles, financieros, mercantiles, agrícolas, artesanales y, sobre todo, guerreros. El concepto de arte, para los indígenas, coincidía o se identificaba plenamente con la idea de funcionamiento jerárquico. No concebían prácticas o manifestaciones "artísticas" separadas del todo social.

2.3 ESTILOS DE LA DANZA PREHISPÁNICA.

Claramente se pueden encontrar tres estilos diferentes de danza prehispánica que son: el preclásico y olmeca, el teotihuacano, el maya, así como el nahuazteca. Que a continuación se explican:

De ninguna manera el adiestramiento podría ser sencillo y rutinario, porque el concepto mismo de danza para la mayor parte de los pueblos y culturas prehispánicas no desligaba al ejercicio dancístico de algunas formas de deporte, ceremonia civil o religiosa. Antes o después de batallas y guerras se efectuaban ciertos "ritos" primordialmente apoyados en danzas y trazos coreográficos llenos de solemnidad, ya fuera para agradecer a los dioses la victoria -y realizar los sacrificios a que eran acreedores-, o bien para invocar sus auxilios en la siguiente batalla.

Tanto valor tenía la danza que en los tiempos anteriores a la conquista española, el gobernante máximo de la comunidad, el soberano tlatoani decidía en última instancia, sobre las peculiaridades ceremoniales, incluidos los movimientos dancísticos de cada ritual, fueran colectivos, o especializados. De esta manera, el mismo rey o emperador ponía sobre aviso a los sacerdotes, para que se realizaran los preparativos de ritos y ceremonias. Las fechas cosmológicas, debían coincidir con la marcha del gobierno, con los acontecimientos civiles, financieros, mercantiles, agrícolas, artesanales y, sobre todo, guerreros. El concepto de arte, para los indígenas, coincidía o se identificaba plenamente con la idea de funcionamiento jerárquico. No concebían prácticas o manifestaciones "artísticas" separadas del todo social.

2.3 ESTILOS DE LA DANZA PREHISPÁNICA.

Claramente se pueden encontrar tres estilos diferentes de danza prehispánica que son: el preclásico y olmeca, el teotihuacano, el maya, así como el nahua. Que a continuación se explican:

a).- Los danzantes preclásicos, olmecas y totonacas rebosaban humanismo y una exaltada alegría de vivir. Casi todas la figuras de danzantes totonacas o preclásicos respiran un aliento de pasión humana y naturalidad, sensualidad y alegría.

b).-Las solemnes danzas sacerdotales o de los mayas y teotihuacanos contrastan a su vez con el fuerte carácter estilizado y telúrico de los zapotecas y nahuas, que prescinden por completo de lo humano y terrenal.

c).-El pensamiento filosófico de la danza azteca era, de formalismo, rigidez y fanatismo, que se trasluce en su música y danza, donde una mala ejecución se castigaba con la muerte.

2.4 PROPOSITOS DE LAS DANZAS.

Las danzas efectuadas tenían diferente carácter de acuerdo a la solitud de sus ejecutantes; las podemos distinguir de acuerdo a sus propósitos en:

1) **Danzas mágicas**, que eran empleadas en ritos, curaciones, adivinaciones y maleficios, con carácter esotérico y repetitivo.

2) **Danzas imitativas** que se efectuaban para lograr éxito en las cacerías; y que se ejecutaban copiando los movimientos de las especies animales que atraparían.

3) **Danzas guerreras** que se llevaban a cabo entre el estruendo de tambores y caracoles, con efectos rítmicos y marciales. Cuyo fin era anunciar la victoria sobre algún estado vecino, o la iniciación de una guerra.

4) **Danzas populares** que se escenificaban en calles y plazas públicas sin importar fechas o lugares.

5) Los **Netoteltztlí** o **bailes de regocijo**, que eran auténticos festivales del pueblo que servían de distracción a nobles y plebeyos, y donde más se especializaban los danzantes en sus movimientos.

2.5 DESCRIPCION DE LA DISTRIBUCION JERARQUICA EN LA DANZA.

En las danzas nacionales participaba el pueblo, la nobleza, los sacerdotes y el mismo emperador; el patrón general era una serie de círculos concéntricos de creciente tamaño que giraban alrededor de los músicos y cantantes, cada círculo dedicado a edades y clases sociales diferentes: los viejos y los nobles en los círculos interiores, los jóvenes y el populacho en los exteriores, cada círculo moviéndose en distintos tiempos y direcciones, los más estrechos con pasos lentos y mesurados, los exteriores más rápidos y movidos, hasta los últimos, que bailaban con ritmo vertiginoso.

Los pasos se hacían en fila simple o por parejas, abrazados o cogidos de las manos, con movimientos adelante, hacia atrás y dando vueltas, cambiando de paso o de ritmo según las indicaciones de los tambores o de los cantantes. Algunas danzas solamente se bailaban de tiempo en tiempo como la de la fiesta atamalqualiztli, cada ocho años, cuando se suponía que bajaban los dioses a bailar con los humanos.

Sahagún. Relata que: "es en estas grandes fiestas en donde aparece el aspecto más feroz y espeluznante del ceremonial mexicana; pues casi todas estas danzas culminaban con el sacrificio de seres humanos, generalmente un hombre o mujer escogido que se sometía voluntariamente para personificar a la deidad a quien estaba dedicada la fiesta. El gran final consistía en arrancarle el corazón, cortarle la cabeza y bailar con ella en la mano como en la fiesta de titliltl, o como en la fiesta de oxpaniztli, en la que se sacrificaba y luego se desollaba a una mujer que representaba a teteoinan, la madre de los dioses, para que un joven robusto se vistiera con su piel y bailara con ella. La más conocida de estas fiestas es la de toxcatl, en el quinto mes. El día de la fiesta todo el mundo se vestía con sus más lujosos trajes y las jóvenes se adornaban con flores blancas. Todo el mundo bailaba; el joven tezcattlipoca guiaba las danzas plebeyas "culebreando como en las danzas populares de castilla" y bailaba la tlanahua, o "danza abrazada". Así pasaba el día, bailando alegremente y tocando sus flautitas, hasta el mismo momento en que se entregaba en las manos de los que lo iban a sacrificar, ante el beneplácito de un pueblo". (17)

2.6 EMPLEO DEL TIEMPO Y ESPACIO EN LA DANZA

Curt Sachs hablaba de "la trascendencia de la danza en el espacio universal decía que la palabra arte no alcanzaba a definir la danza:

(17) Herrera, Clementina. "Mil Méxicas se apoderan del Anahuac para bailar e invocar a sus dioses" Diario La Prensa, México. 1986. Sección Información General. Pág 12.

ejercicio rítmico mediante movimientos, acomodamiento plástico del espacio en relación con el cuerpo, símbolo móvil, dinámico que representa elementos reales o imaginados". (18).

De aquí se desprende que un factor fundamental para la creación y recreación de la danza indígena fue y sigue siendo el espacio. Los indígenas eran sumamente aptos para conformar una simbología operativa y su capacidad de representación alcanzó el extremo de trazar una línea divisoria entre los hábitos y costumbres de la vida cotidiana, por una parte, y los códigos y usanzas religiosos y guerreros, por el otro.

Así la noción de tiempo entre los aztecas, y su sentido cósmico de las divisiones y subdivisiones en categorías, tuvo por fuerza su equivalente en la "medición" de los lapsos coreográficos. Es más: el procedimiento conceptual-ritual indígena de unir tiempo y espacio coincide con la naturaleza misma de la danza, impregnándole cualidades propias a cada lugar y cada instante". (19)

2.6.1 CALENDARIO DE LAS DANZAS MEXICAS.

Había celebraciones fijas y móviles porque el tiempo se contaba en dos formas que se relacionaban íntimamente: un calendario llamado totalpohualli, que constaba de 260 días (13 semanas de 20 días), y un calendario solar de 360 días (18 semanas de 20 días). (20)

Las fiestas que se celebraban de acuerdo con el año solar eran fijas; las que señalaba el tonalpohualli eran móviles,

(18) Durán Guillo, Op. Cit. pág. 205

(19) Ríos, Oscar. "Notas Calendáricas". Revista Edak-el. (resurgimiento del Anahuac); Publicación Trimestral. México, junio de 1991. Núm. 130 Pág. 17.

(20) Ibid. pág. 23.

En seguida se muestra el calendario del año solar por el cual se regían las ceremonias y festividades principales:

Año Solar	
Nombre del mes	Deidad a la que se le dedica
Atlacuallo	Tláloc, Chalchihuiticue
Tlacaxipehualiztli	Xipetotec
Tozoztontli	Coatlicue, Tláloc
Hueytozoztli	Centeotl, Chicomecóatl
Tóxcatl	Huitzilopochtli
Etzalcualiztli	Tlaloques
Tecuilhuitontli	Huixtocihuatl
Hueytecuilhuitl	Xilonen
Tlaxochimaco	Huitzilopochtli
Xocotlhutzin	Xiuhtecutli
Ochpaniztli	Tlazolteotl
Teotleco	Tezcatlipoca
Tepeilhuitl	Tláloc
Quecholli	Mixcóatl-Camaxtli
Panquetzaliztli	Huitzilopochtli
Atemoztli	Tláloc
Tititl	Tlamatecutli
Izcalli	Xiuhtecutli

Deidades del Tonalpohualli.

Día	Deidad
Ce Cipactli	Tonacatecutli
De Ocelotl	Quetzalcóatl
Ce Mazatl	Tepeyollotl
Ce Xóchilt	Huehucocoyotl
Ce acatl	Chalchihuitlicue
Ce Miquiztli	Tezcatlipoca
Ce Quiahuitl	Tláloc
Ce Malinalli	Mayahuel
Cecóatl	Tlahuzcalpantli
Ce Técpatl	Tonatiuh
Ce Ozomatli	Pantecatli
Ce Cuetzpallin	Iztlacoliuhqui
Ce Ollini	Tlazolteotl
Ce Itzcuintli	Xipetotec
Ce Calli	Itzpapalotl
Ce Cozcaquahtli	Xólotl
Ce Atl	Chalchiuhtotolin
Ce Ehécatl	Chantico
Ce Cuauhtli	Xochoqutzal
Ce Tochtlí	Xiuhtecutli

El tonalpohualli y el año solar avanzaban paralelamente formando muchas combinaciones. A los cincuenta y dos años, cuando ambos calendarios coincidían, se realizaba la gran celebración del fuego nuevo en el cerro de la estrella. El baile, el canto y la alegría cumplían con una importante función dentro del programa.

2.7 DANZA CORPORAL COSMOGONICA.

La significación específica que cada parte o miembro del cuerpo tenía con relación a la "geografía" del universo, hace evidente un gran aprecio por la simbología corporal. Así la división del universo, en una cruz cuyos extremos son los puntos cardinales unidos en un "centro", indica que los indígenas estudiaron las partes del cuerpo humano y las posibilidades simbólicas y motrices de cada uno de sus miembros.

Por eso las concepciones del cuerpo humano ocupan el centro de su cosmovisión, pues responden a un cosmos que fue concebido antropomorfo, compuesto de: 1) partes; y 2) acciones.

Las "partes" son aquellas porciones del cuerpo que llevarán a cabo las acciones. Las "acciones" son el ejercicio, efecto o facultad que van a ejecutar las partes, en su relación con el cosmos.

A continuación explicamos la clasificación que los danzantes le daban a las partes del cuerpo, de acuerdo a su ejecución de acciones; y al vestuario que se utilizaba para portar en determinadas áreas corporales (el aspecto del vestuario lo explico en el siguiente capítulo).

Partes del cuerpo:

Cabeza: - Cara

- Cráneo

Cuello

Tronco: - Hombro

- Pecho

- Vientre

- Cintura

- Espalda: - Alta

- Media

- Baja

Cadera

Miembros:

- **Extremidades Superiores:**

- Brazo

- Codo

- Antebrazo

- Mano

- Muñeca

- **Extremidades Inferiores:**

- Muslo

- Rodilla

- Pierna

- Tobillo

- Pie

Descripción de cada elemento (parte).

Cuerpo: Conjunto de porciones componentes de un todo que ocupa un lugar en el espacio.

Cabeza: Del latín caput. Parte superior del hombre y anterior de los animales.

Cara: Parte anverso de la cabeza en donde se encuentra la mayoría de los sentidos.

Cráneo: Parte mayoritaria de la cabeza en donde se encuentra el cuero cabelludo.

Cuello: Parte del cuerpo que une la cabeza con el tronco.

Tronco: Es la parte del cuerpo que está entre el cuello y la cadera, sin incluir los miembros.

Hombro: Parte superior del tronco, donde nace el brazo.

Pecho: Parte anterior del tronco, que va desde el cuello hasta el vientre.

Ventre: Del latín venter. Cavidad del cuerpo donde están los intestinos y el aparato genitourinario. Región del cuerpo donde está dicha cavidad.

Cintura: Del latín cintura. Parte más estrecha del tronco, junto a la cadera.

Espalda: Parte superior del tronco, desde los hombros y el cuello, hasta la cintura.

Cadera: Parte del cuerpo donde se unen el muslo y el tronco.

Extremidad: Del latín *estremitas-latis*. Parte última o extrema de una cosa. Anatómica y zoológicamente. Cada uno de los miembros superiores, o torácicos, e inferiores o abdominales.

Brazo: Parte de las extremidades superiores, comprendida entre los hombros y el codo, también se dice comprendiendo además el antebrazo.

Codo: Parte anterior de la articulación del brazo, con el antebrazo, unión de ambas partes.

Antebrazo: Parte de las extremidades superiores, que se extiende desde el codo hasta la muñeca.

Muñeca: Parte de las extremidades superiores, que se articula con la mano.

Mano: Del latín *manus*. Parte de las extremidades superiores que se extiende desde la muñeca, hasta el extremo de los dedos.

Muslo: Del latín *musculus*. Porción superior del miembro inferior, comprendida entre la cadera y la rodilla.

Rodilla: Conjunto de partes blandas y duras que unen al muslo y la pierna.

Pierna: Del latín *perna*. Parte del miembro inferior, comprendida entre la rodilla y el tobillo. También se dice, comprendiendo además el muslo.

Tobillo: Protuberancia formada por los huesos, a cada lado de la garganta del pie.

Pie: Parte del miembro inferior que sirve al hombre y algunos animales para sostenerse y caminar.

CAPITULO 3

LA DANZA DE LOS CONCHEROS.

En este capítulo explico las características que presenta la danza de los concheros que se analizará a nivel comunicativo, en el cuarto capítulo. Comienzo hablando sobre sus orígenes, para después introducirme en los grados jerárquicos que contiene esta práctica.

De inmediato explico su filosofía, los santuarios en los que danzan; así como su vestuario y principales fechas de danza en su calendario.

Concluyo haciendo una descripción de los movimientos ejecutivos contenidos en las danzas, explicando sus significaciones filosóficas.



3.1 LA DANZA DE LOS CONCHEROS.

La danza que hoy se conserva en los grupos coreográficos y religiosos no sólo representa la herencia de aquella enseñanza; es más que nada la más importante forma de resistencia cultural de un pueblo, junto con la medicina tradicional, frente al paso del tiempo y la dominación de la llamada civilización occidental con todo y su secuela de violencia y aniquilación de las formas y contenidos culturales existentes en Mesoamérica, hasta 1521 cuando cae la gran Tenochtitlan.

Un conocido refrán sintetiza el paso de la invasión militar a la religiosa: "bajaron al indio del cerro a tamborazos" es decir, en el momento que muchos de los grandes templos (teokallis) dedicados al culto de sus artes y dioses, fueron reducidos a escombros y sobre su base y ruinas se edificaron las iglesias católicas, estas no contaban con el suficiente público para extender la religión española y garantizar el dominio político extranjero; entonces las autoridades eclesiásticas se vieron en la necesidad de establecer un acuerdo con los jefes "indígenas" que dirigían a las familias y población que había logrado emigrar a las zonas montañosas; para permitir la danza en las iglesias y además evangelizar por este medio a los indígenas. (21)

Así, con el nombre de "danza azteca", "danza de la conquista", "danza chichimeca" o de los "concheros" se conoce una de las organizaciones tradicionales más vigorosas con las que se cuenta en el país; en los Estados de Guanajuato, Querétaro, Tlaxcala, Hidalgo, San Luis Potosí, Puebla, México, Morelos y el Distrito Federal con alrededor de cincuenta mil miembros.

(21) Arram, Juan José. "No hay razón para el debate, fue un accidente". Diario El Nacional; 1 de agosto de 1989 Sección Cultural. Pág. 3.

3.2 ORIGENES DE LA DANZA DE LOS CONCHEROS.

Tradicionalmente fijan sus orígenes en dos sucesos históricos reales; el triunfo de los españoles sobre los indígenas en el cerro del san gremal, hoy dentro de la ciudad de Querétaro, y el traslado de la imagen de la virgen guadalupana al santuario que lleva su nombre. Ambos acontecimientos datan de 1531, diez años después de la caída de la capital azteca.

El primer caso narra que cuando más arduamente combatían cristianos y chichimecas apareció en el cielo una cruz seguida de la imagen de Santiago. Los indígenas reconocieron que un poder superior se les oponía y depusieron las armas. Después del combate pidieron a sus vencedores que colocaran una cruz en la cima del cerro y durante una semana entera bailaron a su alrededor en reconocimiento a su poder. Habían sido conquistados, y la costumbre de la danza ante la milagrosa cruz habría de perpetuarse año con año. Así desde entonces se organizaron los primeros grupos. Hoy, en ese punto se eleva la iglesia de la santa cruz de Querétaro y en esa ciudad existe un grupo, conocido cómo la danza de los Sánchez y se afirma que su fundador, Teodoro Sánchez, es antecesor de los actuales capitanes; y fue de los primeros en bailar en 1531. (22)

La segunda versión sostiene que sólo ante la imagen de la Guadalupana reconocieron los aztecas su error e idolatría. Conquistados por ella, adoptaron la nueva fe y, cuando la imagen fue trasladada a su santuario, los antiguos guerreros danzaron por toda una semana a su alrededor, agradeciendo su conversión y prometiendo luchar contra aquellos que aún no aceptaban su poder. La danza se perpetuó y sus intérpretes fueron soldados de conquista espiritual. (23)

Los danzantes sin importar su origen histórico, se consideran

(22) Wilkins, G "Encuentro o colonizaje" Diario El Financiero, México 28 de Noviembre de 1989. Sección Cultura Pág. 87.

(23) Ibid. Pág. 88.

descendientes de la población nativa prehispánica y sus ritos están encaminados a difundir la religión cristiana revelada a éstos por los conquistadores.

Una persona se convierte en conchero por dos razones: por seguir una fuerte tradición en su familia, o por haber hecho un voto a cualquier santo por favores recibidos o futuros.

Además los hombres siempre utilizan cabello largo, porque los chichimecas así lo usaban. Las mujeres llevan también el pelo largo. Esta es la única danza en la que intervienen mujeres de la edad adulta.

Los danzantes concheros cuentan con tres congregaciones grandes que son: la del Distrito Federal, llamada de la Gran Tenochtitlan; la del Bajío, que comprende parte de los Estados de Guanajuato, Querétaro e Hidalgo; y la de Tlaxcala, probablemente la más antigua.

La danza se extiende, en los grandes centros urbanos por su **organización de tipo popular**, con concepciones teológicas propias del catolicismo popular, sus ritos y sus jerarquías establecidas, con una conciencia de derechos y obligaciones como participantes de una comunidad indígena.

3.3 ORGANIZACION JERARQUICA DE LOS CONCHEROS.

Los concheros conservan la jerarquía militar del ejército anahuaca que simbólicamente continua combatiendo. Esta vez por medio del lenguaje y la cultura y con las "armas" musicales que sustituyeron el uso del macuaiuil (macana), el chimalli (escudo), la lanza, arcos y flechas, entre otros.

Están organizados en grupos militares bajo el mando del **capitán general** de la conquista de la gran tenochtitlan; quién responde al nombre de Felipe Aranda.

Además de bailar, portan durante los actos religiosos que se efectúan, una bandera o estandarte. Los porta-estandarte o alféres llevan las banderas y estandartes con imágenes de cristo y varios santos que luego en la danza se colocan en las cuatro esquinas que limitan el área de su práctica dancística. Cuando han desempeñado satisfactoriamente sus actividades y aprendido a tocar el instrumento y a bailar, pasan a la categoría de concheros.

El grado inmediato superior al de conchero, es el de sargento, de los que hay dos categorías: unos llamados de "campo", que tienen la obligación de cuidar que durante la danza todo esté bien organizado, y otros llamados de "mesa", encargados del adorno del altar.

Después pasan a la categoría de segundos capitanes de conquista, o sea, los ayudantes inmediatos del capitán de conquista.

El capitán de conquista con su gente están supeditados al capitán general de una congregación y más directamente al segundo capitán general o regidor, que desempeña funciones de comisario general y suple al capitán general durante su ausencia.

Las mujeres también ingresan a la danza con el cargo de concheras, pudiendo ascender a mallache de banderas, de "somador" o de "campo", quien es la que mantiene el fuego en el incensario.

Cuando se le nombra malinche de bastón llegó a la categoría suprema, la que le permite además de asear y cuidar los objetos de la danza, a los cuales se les llama "armas"; también debe cuidar de la moralidad de las demás concheras y vigilar que todo marche correctamente.

En el atrio del templo, antes de comenzar a danzar los concheros se reúnen alrededor de una cruz y ejecutan su ritual delante de ella; después entran a la iglesia a rezar y piden permiso para danzar en el atrio.

Una vez allí la danza comienza lentamente aumentando su volumen y velocidad hasta llegar a un climax, y entonces se paran para comenzar de nuevo con pasos distintos y diferentes melodías.

Los concheros forman un círculo para su danza. La danza la comienza el capitán y los otros siguen a su jefe. Los pasos consisten en saltar sobre un pie mientras hacen una cruz en el aire con el otro. Cada danzante baila por su lado y con su propio acompañamiento. La gente que quiere unirse a la danza porque han hecho una manda para ello, puede hacerlo en la parte exterior del círculo, aunque no tenga ni el instrumento ni el vestido indicado.

Quando dejan una fiesta vuelven a entrar a la iglesia para dar gracias y despedirse del santo.

En la celebración de la danza de los concheros se puede observar la persistencia de elementos mágico-religiosos, en las formaciones que realizan, en su impulso dirigido hacia el centro de un círculo, en la reiteración del número siete en los detalles de sus velaciones, en la forma con que marcan la cruz con el pie izquierdo.

Siempre ofrecen la danza a los cuatro puntos antes de comenzarla y además a los cuatro santuarios más importantes, en los que siempre se reúnen a bailar. Estos centros totémicos como explica Radclife Brown, están situados en las cuatro direcciones desde la ciudad de México, su centro, que es Tlatelolco (los vientos son el cerro del Tepeyac, al norte del D.F.; los remedios, al poniente del D.F.; el señor del sacromonte, en Amecameca, al oriente; y Chalma, al sur -ambos en el Estado de México). Este peregrinar hacia la cruz de los cuatro vientos es una espiral que va y viene como el sonido del caracol, que para ellos es el símbolo universal del viento y en particular de Quetzalcóatl, en su aspecto del Ehecatl. La marca es la serpiente emplumada que se desplaza cíclicamente por los santuarios del centro de México.

Cada miembro de la organización tiene la obligación moral de tratar a todos con respeto y consideración y ayudar a sus compañeros miembros en caso de enfermedad o desgracia económica recaudando fondos entre todos.

3.4 FILOSOFIA DE LOS CONCHEROS.

La danza tiene un círculo sagrado en donde todas las cosas están contenidas. El círculo es el universo. El universo es el espejo de los humanos y cada personal es a su vez un espejo para todas las demás.

Por eso, la percepción de cualquier objeto, se hace mil veces más dinámica cuando el objeto es visto como un todo dentro del círculo sagrado de la danza.

Fundamentos del círculo sagrado:

- a) Los números, como medida.**
- b) Los sonidos, como coordenadas geométricas.**
- c) Los sonidos; como razones armónicas de comunicación.**
- d) Los colores, como energía en acción.**
- e) El movimiento, como principio de relación.**

Por eso cada danzante asume su lugar en la danza; cada danzante cumple con su propio papel en el círculo y limpia el movimiento cósmico.

También los cuatro elementos naturales están contenidos en el círculo sagrado y son: agua, tierra, aire y fuego, que se traducen en las cuatro fuerzas del círculo de la vida: inteligencia, inocencia, confianza, e introspección. El sacrificio es la entrega a ese camino y la penitencia es el esfuerzo extraordinario que nos permite alcanzar la iluminación. Según palabras de Felipe Aranda, capitán general de todos los grupos de danza en México.

3.5 INSTRUMENTOS DE LA DANZA DE LOS CONCHEROS.

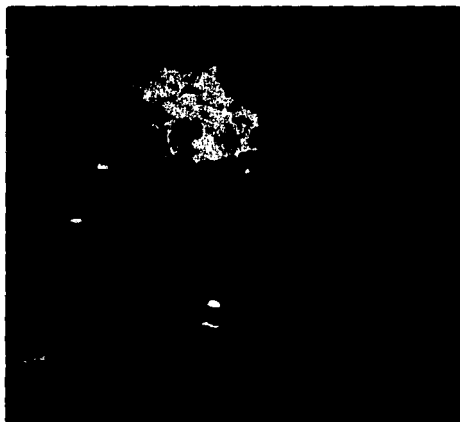
Para sus ejecuciones, los danzantes usan un repertorio de instrumentos o "armas de danza"; que a continuación se explican, acompañados de su ilustración respectiva.



Sahumerio, es una vasija de barro o cemento donde se coloca el copal que se quemará en el ritual dancístico.



Copal. Es la corteza de árbol que se coloca en el sahumador, para impregnar con su esencia el espacio donde se ejecutará la danza; aunque en ocasiones, se emplea el incienso para algunos rituales como el del día de muertos.



El huehuetl (equivalente al tambor) de origen legendario, es un cilindro hueco, parado verticalmente, cuyo extremo superior esta cubierto por una piel estirada y preparada para producir un sonido ríspido y sonoro como el de un tambor, que se tocaba con las palmas de la mano.



El tlapanhúhuetl y el teohúhuetl, son tambores de mayor tamaño que se escuchaban a 8 ó 12 kilómetros de distancia, y desde lo alto del teocalli mayor eran voz de alarma y grito de guerra y exterminio.



Los tepomaztles son cilindros huecos tallados en madera, con decoraciones que representan figuras humanas o animales, que se colocan horizontalmente para golpearlos con palos forrados de ulli.



Las ayscaxtlla, son sonajas de bules vacíos rellenos de piedrecillas que al agitarse producen un ruido sonoro con el que marcan el ritmo de la danza.



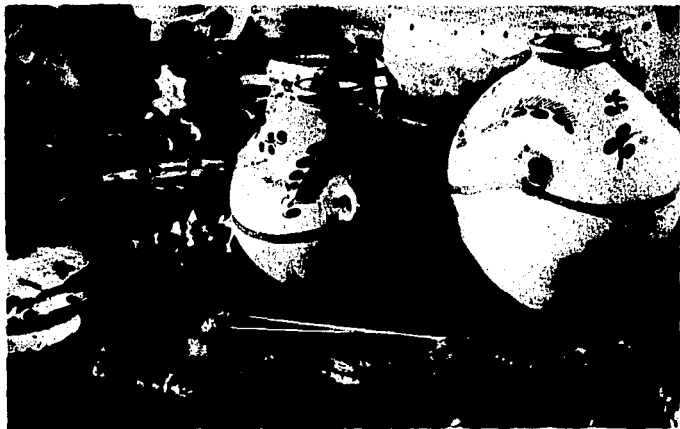
Los caracoles marinos o atecocolli, son productos naturales del mar de gran tamaño, horadados en el vértice agudo de la espiral, que producen un sonido explosivo parecido al de la cornamusa.



El chicahuaztli y los omichicahuaztli, son güiros hechos de hueso con incisiones transversales a lo largo por las que se pasa un pequeño caracol para producir un sonido rasposo y alegre que llevaba también el ritmo del acompañamiento de la música.



Las tlapitzalli, son flautas de barro cocido con cuatro agujeritos laterales que se tapan y destapan con los dedos que llegaban a producir hasta 8 o 10 notas.



Los caparaches de tortuga son golpeados con astas de venado, para imitar el sonido de las baterías musicales.



3.6 VESTUARIO DE LA DANZA DE LOS CONCHEROS.

El vestuario es una de las tradiciones culturales más antiguas; que se refiere al deseo de cubrir el cuerpo con ropas de diferentes materiales; esta tradición es cambiante y caprichosa, según el tiempo y el cambio de la moda. En cada región de nuestro país existen miles de vestuarios diferentes que se utilizaban según su clima, su fauna, etc.

Fray Diego Durán escribe respecto al vestuario de los danzantes: "sacaban diferentes trajes y atavíos de mantos y plumas, y cabelleras y máscaras, rigiéndose por los cantos que componían y por lo que en ellos trataban, conformándolos con la solemnidad y fiestas vistiéndose unas veces como águilas, otras como tigres y leones, otras como soldados, otras como huastecos". (24)

Bailaban -dice el historiador Clavijero- unas veces en círculo y otras en fila, en ciertas ocasiones hombres solos y en otras hombres y mujeres. Los nobles se vestían para el baile con sus trajes de gala: poníanse brazaletes, pendientes y otros adornos de oro, joyas y plumas; usaban en una mano un escudo, cubierto también de bellas plumas. Los plebeyos se disfrazaban a guisa de animales con vestidos de papel, de plumas o de pieles. (25)

La descripción de la vestimenta de un conchero, se compone de la cabeza a los pies, de la siguiente manera:

(24) Chavero, Alfredo. Op. Cit. Pág. 117.

(25) Ibid Pág. 123.

Usan un penacho elaborado de piel o cartón grueso forrado de tela y bordado con chaquira o lentejuela, decorado con motivos geométricos constituidos por grecas que generalmente se pintan con pintura de aceite o bien con brillantina. En el borde superior de este penacho se colocan plumas que pueden ser de diversas aves, pero las más vistosas y que se usan con mayor frecuencia son las de pavoreal y las de avestruz, éstas pintadas con anilinas de diversos colores sumamente llamativos.



En el pecho se usa un pectoral que puede ser de plástico, tela o piel pero siempre decorado con grecas semejantes a las del penacho y que pueden ser pintadas o aplicadas.



También portan un Maxtlatl o taparrabo del mismo material y decorado de la misma manera que el pectoral.



Los tobillos de los danzantes se encuentran adornados con cascabeles o semillas que producen cierta sonoridad al ir ejecutando el danzante sus movimientos.



Los pies pueden o no, estar protegidos por huaraches.



Sobre el brazo izquierdo portan un chimalli o escudo de madera o cartón bellamente decorado y en la mano derecha una sonaja hecha de lámina.



Maquillaje, lo usan para resaltar los rasgos de la cara por medio de pinturas.

El tono del maquillaje puede ser:

Natural, es decir cuando los danzantes no se añaden ningún color sobre el rostro o cuerpo.

Leve, es un maquillaje que resalta un poco los ojos, boca y pómulos.

Intenso, resalta todos los rasgos de la cara, con el fin de que no se pierda a cualquier distancia. Generalmente se usa el maquillaje en ceremonias de luto o grandes conmemoraciones.



3.7 MOVIMIENTOS DE LA DANZA DE LOS CONCHEROS.

En el campo de la danza se evidenció también que todas las ceremonias con sus danzas se rigieron por un calendario solar; y al mencionar las danzas que se realizaban cada cuatro y ocho años en el mes izcalli se logro contemplar en una forma más clara la relación de éstas con la astronomía.

Actualmente en las danzas concheras, que todavía se conservan y practican en los grupos de tradición, se ha podido observar que en los ritmos de todas ellas se encuentran inmersos los números básicos de la matemática prehispánica.

Para demostrar lo anterior se relatara cómo se desarrollaban cada una de ellas y se indicarán los números contenidos en sus ritmos mostrando así la manera en que se aplica esa consecuente creación de una armonía rítmica matemática que da como resultado importantes cifras que conforman el círculo sagrado de la danza.

Antes de iniciar la danza se lleva a cabo un ritual de formación del círculo como se indica a continuación:

RITUAL DE FORMACION

1. Se forman dos (2) columnas; al frente de cada una de ellas estarán capitanes y jerarquías en forma descendente.
2. Se dirigen las columnas hacia cada uno de los cuatro puntos cardinales, realizando el camino en forma de serpiente.
3. Se forma la circunferencia para iniciar la danza. Durante todo el recorrido se va danzando, simulando la forma en que se desplaza una serpiente. Posteriormente se puede ejecutar cualquier danza del siguiente repertorio:

A) Permiso e iniciación de la danza.

Antes de la realización de cada danza se lleva a cabo otra ejecución que representa el pedido de permiso a la tierra y al universo para poder iniciarla; el pedimento se ejecuta en la forma siguiente:

Se ejecutan 4 ritmos en circunferencia a la izquierda.

Posteriormente 4 ritmos en circunferencia a la derecha.

Después se da un paso al frente.

El pie derecho en elevación marca los cuatro (4) puntos cardinales.

El pie izquierdo marca en la tierra 8 ritmos (4+4).

El pie izquierdo en elevación marca los cuatro (4) puntos cardinales.

El pie derecho marca 8 ritmos:

En tierra: 7 ritmos.

En elevación: 1 ritmo.

B) Armonía matemática en los ritmos de danzas actuales.

Según explica Everardo Lara González, en su texto "matemática y simetría en la danza autóctona de México", la fórmula matemática y simbólica de la actual danza de los concheros es la siguiente: (26)

1. Danza a Tonatiuh (sol)

Pasos base:

5 hacia el oriente
+ 5 hacia el poniente
+ 5 hacia el sur
+ 5 hacia el norte
= 20

Pasos de cambio:

5 hacia el centro del círculo.
+ 5 hacia afuera del círculo.
+ 5 hacia el centro del círculo
+ 3 hacia afuera del círculo
= 18

Al realizar (9) nueve veces el paso base: $9 \times 20 = 180$

Al realizar (10) veces el paso de cambio: $10 \times 18 = 180$

Por lo cual:

$$9 \times 20 = 180$$

$$10 \times 18 = 180$$

$$360 = \text{año solar}$$

(26) Lara González Everardo. "Matemática y Simetría en la Danza Prehispánica". Págs. 37,38,39.

2. Danza a Tonantzin (madre tierra)

Pasos base:

**9 hacia el norte.
+ 9 hacia el oriente
+ 9 hacia el sur
+ 9 hacia el poniente
= 36**

Pasos de cambio:

**9 hacia el sur
+ 9 hacia el oriente
+ 9 hacia el norte
+ 9 hacia el poniente
= 36**

Al realizar el paso base (5) cinco veces: $5 \times 36 = 180$

Al realizar el paso de cambio (5) veces: $5 \times 36 = 180$

360 = Como se observa se repite el periodo de translación de la tierra alrededor del sol bajo el año solar.

3. Danza a Quetzlcóatl (serpiente emplumada)

Pasos base:

$$\begin{array}{r} 9 \text{ hacia adentro del círculo.} \\ + 9 \text{ hacia afuera del círculo} \\ = 18 \end{array}$$

Pasos de cambio (1):

$$\begin{array}{r} 7 \text{ hacia adelante} \\ + 7 \text{ Hacia atrás} \\ = 14 \end{array}$$

Pasos de cambio (2):

$$\begin{array}{r} 4 \text{ en el pie izquierdo} \\ + 4 \text{ en el pie derecho} \\ = 8 \end{array}$$

4. Danza Mazatl (venado)

Pasos base:

5 en cuclillas hacia adelante.
+ 5 en cuclillas hacia atrás
+ 5 hacia el centro
+ 5 hacia afuera
= 20

Pasos de cambio:

7 hacia el norte.
+ 7 hacia el oriente
+ 7 hacia el sur
+ 7 hacia el poniente
= 28

Al realizar el paso base 13 veces:

$$13 \times 20 = 260$$

Al realizar el paso de cambio 13 veces:

$$13 \times 28 = 364$$

De lo cual:

- 1) 20 = 1 mes del año solar (18 meses x 20 días)
- 2) 28 = Cuenta lunar
- 3) 260 = Año ritual
- 4) 364 = Año solar

5. Danza Xipetotec

Danza dedicada a la fecundidad del hombre y de la tierra.

Pasos base:

5 hacia adelante
+ 5 hacia atrás
+ 5 hacia abajo
+ 6 hacia arriba
= 21

Pasos de cambio:

4 hacia el norte
+ 4 hacia el oriente
+ 3 hacia el sur
+ 3 hacia el poniente
= 14

Si realizamos 13 veces el paso base:

$$13 \times 21 = 273$$

Si realizamos 13 veces el paso de cambio:

$$13 \times 14 = 182$$

(*) 273 = período de gestación de un ser humano

(*) 182 = período en que se siembra y se cosecha el

maíz prehispanico

CAPITULO 4

ELEMENTOS COMUNICATIVOS DE LA DANZA.

En este capítulo utilizo el enfoque teórico- metodológico de la obra "epistemología y análisis de la referencia"; del investigador español Manuel Martín Serrano, debido a que propone un conjunto de elementos para analizar, tanto actos expresivos como ejecutivos de cualquier práctica comunicativa; que cómo se verá aparecen en la danza de los concheros.

Así mismo me propongo analizar la danza prehispánica para verificar la teoría comunicativa propuesta por Manuel Martín Serrano, en el contexto nacional, dentro de un producto comunicativo concreto, como lo es la danza prehispánica.



4.1 PROPOSITO DE LA TEORIA DE LA COMUNICACION.

El modelo dialéctico, para fundar la teoría de la comunicación se ha propuesto por Martín Serrano como el más apropiado para el estudio sistemático de la comunicación, seleccionando como componentes de ese sistema los actores, los instrumentos, las expresiones y las reglas de representación.

Considerada la comunicación como aquella interacción en cuyos procedimientos se implica el manejo de la información por parte de los actores; los instrumentos resultan definidos como "aparatos (biológicos o tecnológicos) aptos para la emisión-recepción de señales" (modulaciones energéticas); las expresiones acabarán por ser entendidas como "conjuntos informativos de señales", de cuyo uso, según reglas, dependen que se conviertan en soportes de representaciones ("datos de referencia"), así como las fuentes energéticas terminarán definidas como la "materia prima para la producción-reproducción de configuraciones expresivas"; en fin, las reglas de representación consistirán fundamentalmente en "operaciones mediante las cuales los actores finalizan el empleo de instrumentos comunicativos y el uso de expresiones para llevar a cabo una interacción formalmente distinguible de otras en las que no existe el procedimiento de la transmisión física de señales".

4.2 PROPUESTA DE UN MODELO DIALECTICO.

La comunicación humana presenta todas y cada una de las características que identifican a los sistemas finalizados, y que a continuación se explican:

1) En la comunicación intervienen componentes cuyas relaciones están organizadas. Por ejemplo la danza.

2) Los componentes de la comunicación son heterogéneos y asumen funciones diferenciadas en el proceso comunicativo, es el caso de las jerarquías que existen en la danza de los concheros.

3) La comunicación humana persigue algún fin. La comunicación entre actores humanos aparece como un sistema finalizado, cuyos componentes están constreñidos a ocupar las posiciones y cumplir las funciones que les asignan los comunicadores.

Por eso el sistema de comunicación, no es completamente autónomo; funciona abierto a las influencias exteriores de otros sistemas no comunicativos. Las influencias de los sistemas no comunicativos controlan en mayor o menor grado el funcionamiento del sistema. Así, el sistema social constituye aquel otro sistema respecto al cual se establecen las relaciones de interdependencia más importantes.

Por lo tanto en el plano teórico y práctico, el modelo dialéctico intenta dar cuenta de las relaciones que se establecen entre las bases materiales que hacen posible la comunicación (infraestructura), la organización de esas bases materiales reflejo de la organización social que se sirve de ellas (estructura) y el modelo cultural, axiológico e ideológico que se articula con ellas (supraestructura).

El modelo que se ofrece incluye los siguientes elementos propuestos por Martín Serrano en su obra "teoría de la comunicación, epistemología y análisis de la referencia" (27)

a) A nivel del propio sistema de comunicación; aquellos componentes que, por su naturaleza están implicados en el sistema comunicativo y que son:

(27) Martín Serrano. Manual "Teoría de la Comunicación I Epistemología y Análisis de la Referencia" ENEP Acatlán. México, 1991. Pág 161.

1. **Actores de la comunicación**
2. **Expresiones comunicativas**
3. **Representaciones**
4. **Instrumentos de comunicación.**
5. **El sistema de objetos de referencia de la comunicación.**
6. **Las intervenciones y mediaciones originadas en el sistema social, que controlan a cada uno de los componentes del sistema comunicativo, o al sistema en su conjunto.**

A continuación se explica cada uno de los elementos del enfoque dialéctico que propone Manuel Martín Serrano:

4.2.1 Actores:

Las personas que en nombre propio o como representantes de otras personas, grupos, instituciones u organizaciones entran en comunicación con otros actores. (28)

En este modelo la condición de actor viene referida a la situación de estar directamente implicado en la producción, el consumo o la distribución de comunicación. Cabe distinguir entre dos clases de actores:

1) Actores que se sirven de la comunicación. Aquellos que son responsables de la información que circula en el sistema de comunicación o aquellos que son responsables de su consumo.

2) Actores que sirven a la comunicación. Aquellos que ponen en circulación información elaborada por otros actores y consumida por terceros.

(28) *Ibid* pág. 161.

4.2.2 Instrumentos.

Los instrumentos de la comunicación son todos los aparatos biológicos o instrumentos tecnológicos que pueden acoplarse con otros aparatos biológicos o tecnológicos para obtener la producción, el intercambio y la recepción de señales. (29)

Los instrumentos de comunicación se organizan en sistemas de amplificación y de traducción de señales, constituidos por un órgano emisor, un canal transmisor y un órgano receptor, como mínimo.

Existen tres clases de instrumentos que a continuación se explican:

A) Instrumentos Biológicos.- Son todos aquellos recursos de carácter anatómico que poseen los actores para comunicarse. por ejemplo las manos, el color de la piel.

B) Instrumentos Tecnológicos.- Son aquellos objetos creados, por los actores, a partir de la transformación de una cosa natural; persiguiendo el propósito de comunicar. Aquí tenemos como ejemplos, algunos medios de comunicación que los actores, confeccionan, con el fin de ahorrar tiempo o distancia en la emisión-recepción de sus mensajes.

C) Instrumentos Traductores.- Son aquellos objetos que persiguen el fin de traducir o interpretar señales. Por ejemplo un electrocardiograma.

A continuación explico los instrumentos comunicativos contenidos en la danza de los concheros.

(29) Ibid. Pág. 163.

INSTRUMENTOS DE COMUNICACION:

A) Instrumentos biológicos. Los encontramos, cuando el capitán del grupo de danza, da una instrucción verbal para iniciar, agradeciendo al cosmos en general; a los cuatro elementos cardinales; y a los elementos naturales (agua, aire, fuego, tierra); también son los gritos que los danzantes realizan en sus ejecuciones para solicitar un descanso, o cambio de sentido de su representación.

Dentro de los sentidos básicos se deben contemplar la vista, el oído, el tacto y el olfato que requieren tanto ego como alter para captar esta práctica comunicativa.

B) Instrumentos amplificadores. Son los objetos materiales que los danzantes utilizan en sus ejecuciones y que consisten en:

- Huehuetl, para amplificar el sonido de los latidos del corazón.
- Caracol, para amplificar el sonido del espíritu.
- Sonaja, su función es amplificar el sonido del danzante.
- Ayoyotes, amplifican el sonido de la tierra.

C) Instrumentos traductores. No aparecen.

4.2.3 Expresiones.

Son **sustancias**, es decir, cualquier cosa de la naturaleza, cualquier objeto fabricado o cualquier organismo vivo. (30)

Ahora estas **sustancias se convierten expresivas cuando**, las materias informadas o, si se prefiere, cualquier entidad perceptible por algún sentido de alter, sobre la cual, ego ha realizado un trabajo expresivo.

(30) Ibid. Pág. 165.

Una sustancia está informada cuando puede presentar diferencias perceptibles o puede adoptar diferentes estados perceptibles y algunas de esas diferencias o de esos estados designan algo para alguien. (31)

Las relaciones que existen entre los distintos estados expresivos y las distintas designaciones se denominan articulaciones.

Algunas materias expresivas inorgánicas u orgánicas se clasificarían así: (32)

1) Sustancias expresivas que proceden de cosas existentes en la naturaleza. El hombre asigna a cualquier cosa de la naturaleza funciones expresivas, y a partir de ese momento adquieren un uso en función de objeto, en este caso para un empleo comunicativo. Y lo encontramos en el caracol, las sonajas de ayacaxtli y el copal que usan los concheros en su ritual.

2) Sustancias expresivas que son objetos. Un objeto es cualquier producto que existe como consecuencia del trabajo del hombre sobre las cosas naturales. Los objetos son necesariamente expresivos, al menos de la función que se les asigna. Conviene distinguir entre dos clases de objetos:

2.1) Objetos producidos precisamente para servir de sustancia a las expresiones comunicativas. Son sus atuendos dancísticos confeccionados con materiales artificiales como chaquiras, satén, etcétera.

2.2) Los objetos producidos para servir a otros usos no comunicativos. La mayor parte de los objetos que fabrica el hombre están destinados a satisfacer otras necesidades sociales; antes de ser sustancia de las expresiones comunicativas, son "bienes".

(31) *Ibid* Pág 203.
(32) *Ibid* Pág 204.

3) Sustancias expresivas corporales. Tanto el organismo humano como el animal, cuentan con un repertorio de manifestaciones de su estado biológico. Algunas de estas respuestas son, en principio, involuntarias. Sin embargo, el hombre posee la capacidad de "informar" estas respuestas y convertirlas en expresiones para comunicarse con los demás. Basta con señalar que la danza prehispánica requiere del empleo de la anatomía para trascender.

El movimiento entero del cuerpo sirve en numerosas especies para producir expresiones (gestos, posturas), muy ritualizadas que expresan algunos comportamientos o necesidades. Generalmente, este empleo expresivo del cuerpo se denomina "lenguaje analógico".

Expresiones.

Son los gestos, movimientos con las manos y los pies; que se encuentran cargados de intenciones o significados, que le asignan un valor a los propósitos y objetos de los danzantes.

4.2.4 Representaciones.

La representación, en el campo de la comunicación actúa organizando un conjunto de datos de referencia proporcionados por el producto comunicativo, en un modelo que posee algún sentido para el usuario o los usuarios. (33)

Las representaciones pueden diferenciarse según su uso; así tenemos:

1) Representaciones que son modelos para la acción. Dan a la información un sentido que afecta al comportamiento.

(33) *Ibid.* Pág. 167-168.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

2) **Representaciones que son modelos para la cognición.** Dan a la información un sentido que afecta al conocimiento.

3) **Representaciones que son modelos intencionales.** Dan a la información un sentido que afecta a los juicios de valor.

REPRESENTACIONES:

a) **Modelos para la acción:** Se obtiene la respuesta inmediata al escuchar el sonido del huehuetl y del caracol marino para invitar a la ejecución de los movimientos. También cuando el capitán cambia un paso y los demás lo deben seguir.

b) **Modelos para la cognición:** El uso de tatuajes en la cara, pecho, piernas y manos establecen una función en base a la significación particular de los colores, tales como: azul igual a fuerza; negro igual a raciocinio, agudeza; blanco igual a pureza; y rojo igual a vitalidad y energía.

De igual modo cuando alter observa más detalladamente la acción, elabora un análisis más profundo sobre los elementos que conforman esta práctica.

c) **Modelos intencionales:** Los podemos ver en las representaciones que hacen de dioses o animales, con el fin de satisfacer a la naturaleza u obtener un beneficio. También se refiere a cuando a través de la práctica el danzante consigue ejecutar los pasos a la perfección.

Es importante destacar que no existe la posibilidad de comunicar si el trabajo expresivo de ego y el trabajo perceptivo de alter, no están guiados por las representaciones.

Por eso los datos de referencia. Son, desde el punto de vista de la comunicación, un conjunto de expresiones, asociadas a un conjunto de representaciones.

4.3 INTERVENCIONES ORIGINADAS EN EL SISTEMA SOCIAL.

Por intervención del sistema social sobre el sistema de comunicación se entiende toda práctica personal o institucional que afecta alguno de los componentes del sistema de comunicación o al sistema en su conjunto. (34)

Las distintas clases de prácticas que afectan al sistema comunicativo. Son las siguientes:

1) Intervenciones que afectan a los actores de la comunicación. Aquellas prácticas que determinan la actuación o no actuación de unos u otros actores en el proceso comunicativo, entre ellas la coacción y la persuasión. (Efecto que se logra cuando las autoridades delegacionales prohíben las celebraciones dancísticas, porque según ellos violan el área de recreación que son las plazas y parques).

2) Intervenciones que afectan a los instrumentos de la comunicación. Son aquellas prácticas que determinan el empleo o no empleo de unos u otros medios. (Se presentan con los novedosos instrumentos que se incorporan a la danza, por ejemplo el empleo de tenis y relojes; y que por el carácter de esta práctica se prohíben).

3) Intervenciones que afectan a las expresiones de la comunicación. Son aquellas prácticas que determinan el empleo o no empleo de unas u otras expresiones, entre ellas el silenciamiento y la censura. (Se presentan cuando algunos danzantes, se niegan a platicar con el público porque les dicen indios o por vergüenza).

(34) *Ibid.* Pág. 172.

4) Intervenciones que afectan a las representaciones de la comunicación. Son aquellas prácticas que determinan el empleo o no empleo de unos u otros modelos de representación, entre ellas la deformación ideológica de la realidad, la manipulación y el falseamiento. (Generalmente se observa esta intervención en el concepto erróneo que se tiene de la danza, pues algunas personas la contemplan como un "simple guaracheo", desconociendo los instrumentos, significaciones y orígenes de esta práctica, o cuando algunos danzantes piden dinero para lucrar con este arte).

4.4 CONCEPTO DE "OBJETO DE REFERENCIA".

El término "objeto de referencia" se emplea para designar aquello a propósito de lo que se comunica. El objeto de referencia cumple la función de objeto material o ideal de la comunicación. (35)

A continuación se explica el conjunto de objetos de referencia que existen dentro de la danza de los concheros:

(35) *Ibid.*, Pág. 178.

REFERENCIAS:

a) **Referencia al actor y su medio.**- Se distingue el papel que simbolizan los actores en la danza, de acuerdo a sus atuendos y movimientos; por ejemplo quien danza sobre un sólo pie, dando saltos, representa al conejo ("tochtli" es decir quien husmea, quien experimenta agrado o gusto). Al igual que quien lleva un traje con plumas representa al águila. ("cuahtli", que representa la vista, la audacia y el valor). O quien mueve los cascabeles de los pies imita a la serpiente ("coatl", que representa el movimiento fino de danzar).

b) **Referencia de solicitud y demanda.**- Cuando antes de danzar, se toca el caracol de mar y se ofrece copal a los cuatro puntos cardinales, para pedir permiso a los cuatro vientos y simbolizar la purificación del espíritu.

c) **Referencia de situaciones comunicativas.**- Se observa en la sincronización que tienen los danzantes entre el huehuatl y sus movimientos, siempre al compás del tono manteniendo un equilibrio perfecto.

d) **Referencia de otra referencia.**- En su vestuario utilizan cascabeles en los tobillos para aludir a la víbora de cascabel; otro ejemplo es dejarse el cabello largo como alusión al maíz, pues según dicen son hijos del maíz.

Por eso la exterioridad del objeto de referencia respecto al (sistema comunicativo) significa que en la comunicación sus objetos de referencia se distinguen de todos los componentes del sistema comunicativo, es decir, no equivalen ni a los sujetos de la comunicación (los actores); ni a los instrumentos usados en la comunicación (los amplificadores y los media); ni a las materias comunicativas (sustancias expresivas y expresiones); ni a los contenidos de la comunicación (las representaciones). (36)

Ahora bien, cualquier ente (es decir, todo cuanto tenga o pueda tener existencia real o ideal) puede constituirse en objeto de referencia de la comunicación humana.

La relación referencial entre los entes y los actores se distingue de todas las demás formas de relación, en que se realiza en la comunicación y en que requiere necesariamente una situación comunicativa.

Para la comunicación los entes con los cuales pueden relacionarse referencialmente los sujetos humanos pueden ser agrupados en la siguiente forma: (37)

1) **Entidades de la naturaleza.** Son los dioses que se representan en la danza (la madre tierra, el águila, la serpiente).

2) **Seres humanos.** Los actores que narran o ejecutan las danzas.

3) **Entes de razón y seres ideales.** (vírgenes y santos a quienes se les danza).

4) **aconteceres.** Es la conquista religiosa con todos los motivos que dieron origen a la aceptación de la danza como reconocimiento a deidades religiosas.

(36) *Ibid.* Pág. 179.

(37) *Ibid.* Pág. 181.

4.5 ANALISIS DE LOS TRABAJOS EXPRESIVOS DE LAS DANZAS.

Como ya se mencionó, el actor de la comunicación, es cualquier ser vivo que interactúa con otro u otros seres vivos, de su misma especie, o de especies diferentes, recurriendo a la información. La comunicación, por ser una forma de interacción supone la participación de al menos dos actores. El término "ego" se refiere al primer actor que en una determinada interacción inicia al intercambio comunicativo, y "alter" ("alteres") para referirse al actor (o actores) que en esa misma interacción resulta ser solicitado comunicativamente por ego. (38)

Así el actor se sirve de una materia y la modifica. Denominamos "sustancia expresiva" a la materia que el actor (ego) debe alterar de forma temporal o permanente, para que la comunicación con el actor (alter) sea posible.

El Actor realiza un trabajo expresivo. "trabajo expresivo" que debemos entender como la clase de operaciones que lleva a cabo ego con la materia de la sustancia expresiva, cuando modifica su estado. (39)

Por eso el trabajo expresivo es verdadero trabajo, puesto que consume energía y altera temporal o permanentemente una materia; cuando ego altera la materia para servirse de ella como sustancia expresiva de la comunicación, sus operaciones están ordenadas a la producción de expresiones.

Ahora, denominamos "expresión" a la modificación que sufre la materia de la sustancia expresiva como consecuencia del trabajo de ego, gracias al cual se le confiere a la propia sustancia expresiva, un uso relevante.

(38) Ibid. Pág. 15.

(39) Ibid. Pág. 16.

Desde el punto de vista de las distintas sustancias expresivas, orgánicas e inorgánicas, que el actor ego puede modificar, cabe llevar a cabo la siguiente tipología de trabajos expresivos: (40)

1. **"Trabajo expresivo sobre el cuerpo de ego"**. Cuando ego aplica su esfuerzo para hacer relevante su propio organismo. Cabría diferenciar en esta tipología dos clases de expresiones:

1.1) Expresiones del propio cuerpo que el actor obtiene utilizando una capacidad funcional del organismo.

1.2) Expresiones del propio cuerpo que el actor obtiene resaltando o incorporando al organismo características perceptibles.

2. **"Trabajo expresivo con el cuerpo de Alter"**. Es cuando ego aplica su esfuerzo para hacer relevante el organismo de alter, a veces contando con la cooperación del propio alter.

3. **"Trabajo expresivo con otro cuerpo"**. Cuando ego aplica su esfuerzo con el fin de hacer relevante el organismo de un ser vivo distinto de los actores de la comunicación.

4. **"Trabajo expresivo con cosas"**. Es cuando ego aplica su esfuerzo a hacer relevante un producto de la naturaleza.

5. **"Trabajo expresivo con objetos"**. Lo encontramos cuando ego aplica su esfuerzo a hacer relevante un producto fabricado.

Por lo tanto en todos los trabajos expresivos, el actor modula la actividad energética de la sustancia expresiva en función de la fuente energética que la activa para obtener señales.

A continuación explico los trabajos expresivos detectados en la danza de los concheros.

(40) *Ibid.* Pág. 16, 17.

TRABAJOS EXPRESIVOS:

1).-Trabajo expresivo sobre el cuerpo de ego. Lo encontramos en todos los movimientos, gestos y posturas que ejecutan los danzantes.

1.1 Expresiones del propio cuerpo del actor. Se distinguen desde las posturas que los danzantes establecen, para ejecutar su ritual.

1.2 Expresiones del propio cuerpo del actor, que resaltan o incorporan características perceptibles, por ejemplo los maquillajes, y la indumentaria que portan los danzantes, de acuerdo al tipo de ejecución que realizan.

2).-Trabajo expresivo con el cuerpo de alter.-Lo observamos cuando pasan el sahumero sobre el cuerpo de un danzante que se incorpora a este genero; con el fin de "purificarlo"; y mostrarle a la comunidad, que ya esta apto para participar en la celebración.

3).-Trabajo expresivo con otro cuerpo.- Se presenta cuando en las ejecuciones de los danzantes, se incorporan cabezas de venado o águila, para que el público conozca a que se alude en la ceremonia.

4).-Trabajo expresivo con cosas.-Lo observamos cuando los danzantes tocan el caracol marino, queman el copal, incorporan plumas a sus penachos, emplean semillas en sus ofrendas.

5).-Trabajo expresivo con objetos.- Está constituido por sus sonajas de metal y estandartes, que son incorporados a la ejecución dancística.

4.6 USOS COMUNICATIVOS Y TRANSPORTE DE OBJETOS.

Martín Serrano establece una clasificación respecto al empleo que los actores le dan a los objetos según la siguiente clasificación: (41)

1. El Actor entrega al otro actor el objeto como material para ser usado, experimentado, poseído. Se trata de un uso material.

2. El actor entrega el objeto al otro actor como sustancia expresiva que designa otro objeto, cosa, idea, etc. Se trata de un uso comunicativo expresivo.

3. El actor se refiere al objeto por medio de otro que actúa como sustancia expresiva. Se trata de un uso en el que el objeto es el referente de la comunicación.

A continuación explico el uso que se le asigna a los objetos en la danza:

USO DE OBJETOS DE LA DANZA :

a).- **Material.**- cuando los actores (danzantes), se entregan entre ellos los objetos que deben ejecutar. Cuando intercambian penachos como símbolo de intercambio de jerarquías, o el ofrecimiento del saumerio con copal a un personaje que puede ser un dios.

b).- **Comunicativo.**- Se establece cuando el capitán emite la expresión "el es dios", y los danzantes le responden la misma frase para después iniciar sus movimientos.

c).- **Referentes a la comunicación.**- El saumerio representa al sol, se dirige a los cuatro puntos cardinales formando la cruz para pedir permiso e iniciar la danza. El uso del caracol para referirse al agua.

(41) Núm. Pág. 42.

Martín Serrano, ofrece también una "tipología de comportamientos" (42), presentes en cualquier práctica con carácter comunicativo. la cual a continuación se explica y analiza:

1) Comportamiento autónomo. El logro que persigue el comportamiento del ser vivo puede ser satisfecho exclusivamente por las tareas que lleve acabo el propio sujeto.

Así, por definición, la comunicación es una clase de comportamiento que afecta al menos a dos seres vivos. En consecuencia, la comunicación no pertenece a la categoría de los comportamientos autónomos.

2) Comportamiento heterónimo o interactivo.- aquí, el logro que persigue el comportamiento del ser vivo sólo puede ser satisfecho con la participación de otro ser vivo. El otro debe participar como agente, como paciente o como ambas cosas. Las conductas comunicativas, por definición, pertenecen a la categoría de los comportamientos heterónomos o interactivos.

3) Comportamiento opcional. El logro que persigue el comportamiento del ser vivo, puede ser satisfecho sin la participación de otro, pero igualmente, puede alcanzarse implicando a otro.

4.6.1 COMPORTAMIENTOS EN LA DANZA:

A).- Autónomos: No aparecen.

B).- Heterónomos: El danzante busca colectivamente alcanzar un fin específico en compañía de quiénes lo acompañan.

C).- Opcionales: Cuando los integrantes eligen ejecutar o no el toque de huehuetl, también cuando el público se anexa a la celebración.

(42) *Ibid* Pág. 46.

4.7 EFECTOS DE LA INTERACCION COMUNICATIVA.

En consecuencia, los comportamientos heterónomos tienen dos clases diferentes de efectos (43):

1) Aquellos que se refieren al logro que el agente obtiene por medio de una interacción con el otro.

2) Aquellos que se refieren a la relación entre los agentes y que pueden saldarse con la aceptación o con el rechazo del sujeto por el otro, y viceversa.

EFECTOS:

A) Logro: Cuando el público aplaude después de cada danza.

B) Relaciones entre los sujetos: No se dan por que no comparten ego y alter un mismo código de significaciones.

C) De aceptación o rechazo: Se da este efecto a nivel de espectadores cuando aceptan y aplauden la danza, pero no participan en ella por no conocer los significados de los movimientos .

Ahora bien, los valores culturales, sólo pueden incorporarse a la conducta heterónoma por medio de expresiones comunicativas, lo cual permite concluir que en el hombre existirán necesariamente expresiones comunicativas en todos los comportamientos heterónomos en los cuales los agentes tengan que legitimar el logro o tengan que verificar la aceptación por parte de los otros; es decir, siempre que la interacción humana implique además de actos ejecutivos la referencia a los valores.

(43) *Ibid.* Pág. 24.

Ahora bien, la combinación entre actos expresivos y actos ejecutivos para lograr un mismo objetivo puede efectuarse de modo acrónico y de modo sincrónico (44), como se explica a continuación:

1) Se establece una combinación acrómica cuando en la secuencia del comportamiento una manifestación expresiva sigue a uno o varios actos ejecutivos.

2) Lo habitual es que exista una sincronía entre manifestaciones expresivas y actos ejecutivos; es decir, que la comunicación y la coactuación se efectúen al mismo tiempo.

4.7.1 TIPOS DE ACTOS Y MODOS :

A) Acrónico: Dentro de la danza, generalmente se dan sólo actos de este tipo, ya que un acto ejecutivo, generalmente es antecedido o precedido por otro acto ejecutivo para comunicar. También se dan los diferentes pasos que ejecutan de manera simultánea .

B). Sincrónico:- Al apagarse el incienso se reúnen todos los danzantes en el centro, emiten una oración, para posteriormente hacerse señas e iniciar de nuevo el encendido del copal.

(44) *Ibid.* Pág. 55.

CAPITULO 5

LA ESTRUCTURA MITICA Y RITUAL DE LA DANZA.

En este capítulo, empleo el enfoque social (la producción social de la comunicación) de Manuel Martín Serrano, para aclarar el papel social que juega la danza como instrumento de comunicación.

Inicio explicando que es un rito, sus características que a nivel narrativo lo convierten en mito; así como las diferencias y niveles en los que se presentan estos dos actos en la danza.

Posteriormente busco ubicar cómo se legó la ejecución dancística en México (a nivel mítico o ritual), para establecer si los pasos que actualmente se ejecutan en la danza son similares a los que quizá algunos relatos explican.



5.1 UBICACION DEL RITO EN LA VIDA SOCIAL.

¿Qué es un rito?, "Es un acto individual o colectivo que siempre, aun en el caso de que sea lo suficientemente flexible para conceder márgenes a la improvisación, se mantiene fiel a ciertas reglas que son, precisamente, las que constituyen lo que en él hay de ritual". (45)

La palabra latina ritos designa tanto las ceremonias vinculadas con creencias que se referían a lo sobrenatural, como los simples hábitos sociales, los usos y costumbres, las maneras de actuar que se repiten con cierta invariabilidad.

Por eso la repetición es parte inseparable de la esencia misma del rito.

De aquí se desprende que un rito exhibe el aspecto de una acción que se repite de acuerdo con reglas invariables y cuya ejecución no se advierte que produzca efectos útiles; pero que sin embargo se reitera y no pierde sus elementos constitutivos.

Por eso el concepto de rito se adecúa tanto a fenómenos contemporáneos y próximos a nuestro entorno como a las prácticas arcaicas.

5.2 NATURALEZA Y FUNCIONES DEL RITO.

"Es preciso, tomar en cuenta que las ceremonias complejas son, por lo general, algo así como espectáculos rituales, en los que se "representa" un episodio mitológico. Por consiguiente, se trata a la vez de un conjunto ritual, en el que se reúnen los ritos elementales y de un tipo particular de actualización de un mito". (46)

(45) Casamayo, Juan. "Etiología del Rito" Editorial Amorrortu, Buenos Aires, Argentina. Pág. 16.

(46) Ibid. Pág. 29.

Según explica Jean Cazeauve, en su texto "sociología del rito"; (47) podemos distinguir 2 tipos de de conmemoraciones rituales; en primer lugar, los ritos de control (que comprenderían las interdicciones y las fórmulas más o menos mágicas destinadas a influir sobre los fenómenos naturales); en segundo término, los ritos conmemorativos (aquellos de los que acabamos de hablar, y que consisten en recrear la atmósfera sagrada mediante la representación de mitos en el transcurso de ceremonias complejas y espectaculares); como en el caso de la danza.

Al primero de esos dos tipos pertenecen especialmente los tabús y las prácticas mágicas. A la inversa, los rituales del segundo tipo enunciado, que son conmemorativos, introducen en el tiempo histórico, los modelos mitológicos ubicados fuera del tiempo, en esa especie de eternidad propia del mundo sagrado de los antepasados, o, si se prefiere, en el eterno retorno. Esto es una relación pasado-presente que no se olvida, sobretodo, para una nación que adquirió una cultura impuesta, y que desea recrear aquellas manifestaciones propias, como lo es la danza.

Los símbolos de aquello que de ese modo despierta la angustia son, por lo tanto, experimentados como misteriosos. Se les puede llamar "numinosos".

Por eso la actitud ritual que, por encima de contradicciones y ya no en el terreno de la superstición sino en el de la religión, procura hallar el punto de equilibrio en una síntesis de lo condicionado y lo incondicionado por medio de una referencia a lo sagrado, se presenta en el valor del ritual dancístico.

(47) *Ibid.* Pág. 89.

5.3 EL MITO Y SU RELACION CON LO SAGRADO.

Así la sacralización de la condición humana corresponde a una síntesis entre el orden que garantiza la estabilidad de la condición humana y la trascendencia de lo extrahumano.

Durkheim señala "Los mitos sirven mucho más a menudo para justificar los ritos existentes que para conmemorar acontecimientos pasados". (48)

"La mejor manera de garantizar lo sagrado es no mezclarlo con lo profano. Esto puede apreciarse con mayor claridad aún cuando se analizan las nociones de espacio y tiempo sacros. Las fiestas religiosas se desarrollan durante períodos determinados, de cuyo transcurso quedan excluidas todas las actividades corrientes, como si la vida profana y la vida religiosa no pudiesen "coexistir en las mismas unidades de tiempo". Lo sagrado, en cuanto modelo ideal del orden humano, se sitúa fuera del tiempo. La concepción de un mundo mítico no sometido a las vicisitudes del tiempo humano prueba que, precisamente, lo sagrado se distingue de lo impuro por el hecho de representar una especie de medio ideal en que la condición humana se asentaría en el mundo numinoso, a resguardo de las impurezas del devenir". (49)

La participación entre la condición humana real y su arquetipo sagrado, intemporal, solo puede lograrse merced a un compromiso, ya que la celebración tiene por trasfondo la eternidad. El tiempo mítico debe volverse presente y, en consecuencia, insertarse en el tiempo humano. Aunque planteando la heterogeneidad de ambos ordenes -sagrado y profano-, el evento dancístico hace participar al tiempo profano en el tiempo sagrado, es decir, en el "gran tiempo", que en mayor o menor medida se halla liberado del devenir, así la fiesta transcurre durante un período separado, sustraído a ese fluir que de ordinario se acompasa con las ocupaciones cotidianas.

(48) *Ibid.* Pág. 193.

(49) *Ibid.* Pág. 195.

Por otra parte el mito se expresa efectivamente por medio de palabras, a través de un relato, y en consecuencia se presenta como un lenguaje que -aunque de segundo grado- es tal en el sentido más corriente del término, en tanto que el rito es un acto o conjunto de actos". (50)

Esto puede plantearnos una pregunta, esta vez concerniente al mito en general, ¿por qué determinado pueblo, en cierto momento, ha recurrido a ese medio de significación y no a otro?

Por eso, siguiendo a Dumézil, podemos definir la danza como "el momento y la ocasión en que confluyen el gran tiempo y el tiempo ordinario, con lo cual, pueden influir sobre los seres, las fuerzas y los acontecimientos.

"De este modo, la existencia de un tiempo sagrado reservado para la ejecución de los ritos colectivos importantes muestra con claridad que lo sagrado no está separado de lo profano a la manera de lo impuro, sino en calidad de principio sintético que permite a la condición humana comunicarse con una realidad que la trasciende y la fundamenta. El tiempo sacro es una especie de síntesis entre el tiempo y lo intemporal, entre la condición humana y lo incondicionado. (51)

Esta síntesis entre las necesidades de separación y de participación es la misma que caracteriza a la noción de espacio sacro. Según Radcliffe-Brown, siendo el totemismo "un sistema especial de relaciones entre la sociedad y los animales, las plantas u otros objetos naturales que asumen importancia para la vida social". (52)

Esas relaciones se hacen particularmente sensibles gracias a "la existencia de ciertos emplazamientos sagrados, cada uno de los cuales se asocia con una determinada especie natural y es visto como el hogar, el centro vital de esa especie". Estos lugares privilegiados, a los que habitualmente se denomina "centros totémicos", están pues abstraídos

(50) *Ibid.* Pág. 23.
(51) *Ibid.* Pág. 24.
(52) *Ibid.* Pág. 100.

del resto del paisaje, tal como si ellos permitiesen más que cualquier otro sitio la síntesis entre lo cotidiano y lo otro. Basta con observar los cuatro vientos o santuarios donde se ejecutan las celebraciones concheras para distinguir esos centros totémicos.

El entorno sacro se convierte en el sitio más indicado para la ejecución de los ritos religiosos, en especial los sacrificios y danzas, también es el escenario en que se ubican los mitos: pues allí cumplieron los antepasados los actos que se repetirán en las ceremonias. Esto mismo contribuye a sacralizar aún más el lugar en cuestión, a volverlos numinosos. Cuando concurren a estos lugares para representar los dramas rituales, los fieles aspiran a legitimar allí la existencia de estos lugares o prácticas históricas.

Quizá por eso el lugar sagrado se presenta siempre, en mayor o menor medida, como el centro del mundo, dado que cada grupo tiende a restringir a sí mismo su noción del universo humano. A menudo el centro del mundo es una montaña "en la que se encuentran el cielo y la tierra", es decir evidentemente, los niveles humano y extrahumano.

Así tiempo sagrado y espacio sagrado son condiciones para que el rito mantenga la participación de lo humano en lo sagrado y, a la vez, la trascendencia de este.

Así es que el espacio y el tiempo se sacralizan mediante la participación en un espacio y un tiempo sagrados que están "puestos aparte". Finalmente, los altares, las máscaras que representan a los dioses y otros elementos sacros son objeto de ritos negativos. Los profanos no deben tocarlos. Merced a ello conservan su carácter sagrado cuando, mediante la celebración de las ceremonias, sirven precisamente para establecer un contacto; una participación entre el mundo humano y el mundo divino; por eso en la danza se sahuman los instrumentos antes de su ejecución para estar purificados de toda fuerza "mala" o "negativa".

La finalidad de los verdaderos ritos, consiste en colocar al hombre en relación con un principio sagrado que lo trascienda, como en la danza, pues en esta práctica se logra una convivencia con el cosmos.

5.4 EL RITUAL COMO SISTEMA DE SIGNIFICADOS.

Los símbolos rituales contienen una reafirmación de un "sistema de significados". Pues, como afirma Clifford Geertz, los símbolos que se encuentran en los patrones culturales son a la vez modelos para y de la "realidad".

Como sugiere Turner, los símbolos rituales a menudo muestran una bipolaridad de significación: por un lado, ideológica, de transmisión de normas y valores que rigen la conducta; por el otro, sensorial, de transmisión de significados emocionales "fisiológicos".

Turner sugiere, que en el polo sensorial de significación; el ritual sirve así para despojar de su calidad antisocial a los poderosos impulsos y emociones asociados con la fisiología humana, y vincularlos al orden normativo, dando así al polo ideológico de significado nueva energía con "una vitalidad prestada".

5.5. MEDIACIONES COMUNICATIVAS EN LA DANZA DE LOS CONCHEROS.

Debemos entender que existen dos tipos de mediaciones, una estructural (a nivel de prácticas comunicativas) y otra cognitiva (a nivel de relatos); que en el caso de la danza resultan pertinentes para nuestro análisis.

Este apartado analiza la mediación cognitiva de los relatos dancísticos; así como sus diferentes roles que desempeñan los actores dentro del relato comunicativo para preservar la estructura mítica de la danza.

5.5.1. CONCEPTO DE MEDIACION SOCIAL.

La mediación propone representaciones del tiempo, del espacio y de lo que acontece. Logra que nuestra conciencia se historicice, es decir, que encuadre el conocimiento de la realidad en modelos históricamente determinados. Tales modelos mediadores intervienen para dar un sentido a las experiencias concretas que van a ser incorporadas a nuestra visión del mundo; pero también intervienen a nivel de las operaciones mentales generales con las que manejan esas experiencias. (53)

5.5.2. LA MEDIACION COGNITIVA Y ESTRUCTURAL.

Manuel Martín Serrano explica que los relatos ofrecen modelos de representación de lo que acontece. Esas visiones del mundo pueden afectar a los procesos cognitivos de las audiencias. Dicha actividad mediadora cumple una importante función social; sirve para restaurar a nivel de las representaciones un ajuste entre los sucesos y las creencias. El ha denominado a esta función "tarea mitificadora", porque el relato opera con la dimensión histórica de "acontecer", para relacionarla con la dimensión axiológica "creer", lo mismo que hacen todos los mitos. (54)

(53) Martín Serrano, Manuel. "La Producción Social de la Comunicación", Editorial Alianza Universidad, México, Segunda edición 1993, Pág. 47.
(54) *Ibid.* Pág. 43.

Además de la mediación cognitiva, en la comunicación se lleva a cabo una mediación estructural cuando se utiliza algún objeto con fines expresivos y/o difusivos. La mediación estructural opera con el uso comunicativo del soporte expresivo y en su caso del medio de difusión. (55)

En consecuencia, todas las danzas se enfrentan con la tarea de encajar la novedad en el diseño material y conceptual que les caracteriza.

Así median al propio medio de comunicación; utilizan el espacio y el tiempo disponibles para lograr un ajuste entre dos dimensiones: por una parte, la dimensión histórica del "acontecer" y, por otra, la dimensión práctica del "prever".

Ahora bien, toda práctica que trata de incorporar lo que cambia a un modo preestablecido de hacer es una labor ritual. Por esa razón se denomina "tarea de ritualización" a la mediación estructural que consiste en dar noticia de lo que acontece respetando los modelos de producción de comunicación que las instituciones comunicativas consideren como propios de cada medio. (56)

Por eso el objeto sobre el que se lleva a cabo tanto la tarea de mitificación como la de ritualización es el producto comunicativo. Desde el punto de vista de las representaciones que maneja, el producto comunicativo consiste en una narración en la cual se ofrece un repertorio de datos de referencia relativos al acontecer a propósito del que se comunica y generalmente un repertorio de evaluaciones.

(55) *Ibid.* Pág. 144.

(56) *Ibid.* Pág. 148.

5.6 ANALISIS DE LA MITIFICACION (MEDIACION COGNITIVA).

Martín Serrano explica que como sucede siempre, la práctica ritual se corresponde con la representación mítica, y ambas determinan la observación de la realidad, al tiempo que son activadas por lo que en realidad acontece.

Así en la práctica de la comunicación cada comunidad o grupo social produce y reproduce en sus relatos una variedad limitada de representaciones de la realidad (mitos). Cuando se compara la producción comunicativa de sociedades separadas en el espacio, en el tiempo o en el nivel de evolución, tales representaciones por eso en ocasiones son semejantes.

De aquí que la selección de objetos atemporales o del pasado (referencias estéticas, éticas, históricas) a veces es un indicador de que la práctica trata de eludir una presión excesiva del acontecer sociopolítico actual; como acontece con la danza prehispánica respecto a otras modalidades de baile.

Para analizar la presencia del mito en la danza, se puede recurrir a una tipología basada en la separación de los objetos de referencia, (similar a la de Martín Serrano), según su tiempo de existencia. Las categorías distinguirán entre los objetos de referencia temporales (aquellos que pertenecen al pasado, y/o al presente, y/o al futuro); intemporales, que son aquellos otros que pertenecen a cualquier tiempo; y atemporales, los que no se ubican en ningún tiempo. (57)

(57) *Ibid.* Pág. 180.

OBJETOS DE REFERENCIA :

1) **Temporales.**- Los distinguimos en la indumentaria que portan los danzantes, para aludir a la etapa previa a la conquista de México.

2) **Intemporales.**- Son las iglesias o las piramides, ya que estas se puede danzar en cualquier ocasión.

3) **Atemporales.**-Aquí ubicamos los movimientos que los danzantes ejecutan con sus cuerpos.

Los espacios donde transcurre el acontecer pueden distinguirse en **virgenes** (por ejemplo, la selva) y **transformados** (por ejemplo, las tierras de cultivo). Desde otro criterio, en **naturales** (por ejemplo, el mar) y **sociales** (por ejemplo, la ciudad). En los espacios sociales cabe establecer nuevas distinciones, por ejemplo: entre espacios rurales y urbanos; públicos y privados; profanos y sagrados; locales, nacionales, internacionales, mundiales; etcétera. (58)

ESPACIOS DONDE TRANSCURRE EL ACONTECER.

1).-**Virgenes.**-Actualmente no hay.

2).-**Transformados.**-Son las plazas de las iglesias donde danzan.

3).-**Naturales.**-En ocasiones la danza se ejecuta en terrenos cubiertos de pasto.

4).-**Sociales.**-Son los museos, escuelas y auditorios donde eventualmente presentan sus danzas los concheros.

(58) *Ibid.* Pág. 198.

5.7 ANALISIS DE LA MEDIACION ESTRUCTURAL.

Martín Serrano, además explica que la comunicación impone un ritual más o menos estereotipado porque según la ocasión y el lugar en el que se celebra el acto de interacción comunicativa; según la posición y la función que ocupen los comunicantes en la comunidad; y en razón del tema. Cuando el objeto portador de información o transmisor de señales es una cosa producida o manipulable, su materialidad le permite al relator hacer explícitos los signos rituales de la ceremonia comunicativa en el propio producto comunicativo la ceremonia que ritualiza la expresión, la interacción comunicativa y la designación referencial, deviene una mediación estructural. Como el hecho de bailar tradicionalmente a la villa cada 12 de diciembre.

5.8 ANALISIS DE LA MEDIACION COGNITIVA.

El sujeto, tanto del acontecer como de la interacción comunicativa y del propio relato, es el Actor. Si hacemos un análisis de los actores podremos penetrar en la estructura de la narración e identificar quiénes son los individuos concernidos por lo que sucede y por la narración que se da de lo que acontece. En las danzas donde existe división técnica los actores asumen roles, en base a los cuales se distribuyen y evalúan las funciones sociales. Los modos en que los actores actúan, participando activamente en la conservación y la transformación de la realidad son, cuestiones que se analizarán. (59)

En primer lugar debemos destacar que el actor es el objeto de referencia que en la narración permite relacionar dos planos: el de acción (en su condición de agente que interviene en el acontecer); y el plano de la comunicación (en su condición de personaje mencionado en el relato).

(59) Ibid. Pág. 224.

En segundo lugar, los roles son las funciones de los actores en su medio social, que les asigna el relator. La atribución de roles es el proceder narrativo mediante el cual la mediación cognitiva se deja penetrar más profundamente por la afectación de la sociedad que describe.

Así, tenemos los siguientes tipos de actuaciones:

1) La actuación material del actor sobre el ecosistema se lleva a cabo con un comportamiento ejecutivo. El comportamiento ejecutivo recurre a acciones motoras que descargan energía directamente sobre aquel otro elemento del ecosistema al que el actor quiere afectar. Es un comportamiento ejecutivo acudir hasta donde está otra persona. (60)

2) La actuación informacional del actor sobre el ecosistema se realiza mediando un comportamiento comunicativo. Es decir, un comportamiento comunicativo se sirve de actos expresivos cuyo gasto energético está encaminado a producir señales para otro. Eventualmente la información que el otro asocia a las señales que recibe en una interacción comunicativa pueden afectar a su propio comportamiento.

En tal caso, la actuación informacional del primer actor habrá modificado indirectamente el ecosistema a través de las acciones del otro. (61)

De aquí podemos inferir que el relato del acontecer dancístico se caracteriza porque transforma a los agentes y a los comunicantes en personajes.

(60) *supra*.
(61) *Ibid.* Pág. 229.

3.9 FUNCIONES DE LOS ACTORES AGENTES.

Es conveniente distinguir entre los siguientes agentes, sin perjuicio de que un mismo sujeto asuma más de una función; en el relato de la danza.

A continuación se explican los agentes que participan en la danza de los concheros (62) :

1) **Agonistas.** Agentes que en una interacción o bien tienen la iniciativa de la acción social (protagonistas o antagonistas) o bien cooperan con otros (comparsas). Aquí debemos ubicar a los instructores de la danza prehispánica contemporáneos o actuales.

-Los Protagonistas se diferencian de los antagonistas según como actúen a favor o en contra del grupo con el que se va a identificar el mediador. Para los historiadores españoles la conquista de México fue protagonizada por Cortés en antagonismo con Moctezuma, al contrario de como la juzgan los mexicanos.

-Los Comparsas se distinguen según actúen en la órbita de un protagonista o antagonista. Aquí podemos referirnos a los sacerdotes que utilizaron la danza como elemento para evangelizar a los indígenas, cumpliendo los propósitos de los españoles.

2) **Testigos:** Agentes que presencian el desarrollo de los acontecimientos sin implicarse ni participar en ellos y sin verse afectados por sus consecuencias. Aquí necesariamente debemos ubicar al público español, como espectador del evento dancístico.

3) **Afectados:** Agentes que no participan activamente en los acontecimientos, pero que se ven concernidos por sus consecuencias. En el caso de la danza las afecciones las podemos encontrar en los indígenas que vieron como edificaron iglesias sobre sus adoratorios y tuvieron que danzar en las plazas de las iglesias, ya que ese espacio era el que para ellos representaba su comunicación con el cosmos.

(62) *Ibid.* Pág. 230.

4) **Interventores:** Son los agentes que se sirven de las interacciones de los otros para alcanzar sus fines. Pueden actuar (indistinta, o simultáneamente) sobre las interacciones de los agentes y sobre las de los comunicantes. Por ejemplo los españoles usaron a los sacerdotes como interventores para evangelizar y por supuesto colonizar a los indígenas.

5.10 FUNCIONES DE LOS ACTORES PERSONAJES DEL RELATO.

Aquí explicamos cómo se desarrolla la función de los personajes que intervienen en el relato de la danza (63).

1. **Intérpretes:** Son personajes representativos de los sujetos que, según el relato, intervienen activamente en lo que acontece. Los intérpretes se diferencian, según la preeminencia que les confiere el relato, en líderes y ayudantes:

1.1) Los **Líderes** tienen la iniciativa de la trama y se distinguen entre sí según donde sitúe su punto de vista etnocéntrico el mediador. A esta categoría corresponde el capitán general de danza o quien decide en que otras fechas además de los cuatro vientos, se danzará.

1.2) Los **Ayudantes** pueden asumir en el relato funciones: como cooperantes de un líder que intervienen directamente en las mismas acciones; en cuanto auxiliares son proveedores de medios. Por ejemplo el porta estandarte y las sahumadoras son siempre en el caso de los concheros los asistentes del capitán general.

(63) *Ibid.* Págs. 230-231.

2. Espectadores: Personajes representativos de los sujetos presentados como testigos de lo que sucede a nivel de la interacción social y/o comunicativa. Se diferencian dos clases:

2.1) Espectadores del acontecer: Personajes referidos a sujetos a quienes el relato les atribuye el conocimiento directo de lo que acontece, pero a quienes no se les involucra en lo que acontece. Como los colonizadores y sacerdotes que no se mezclaban en las prácticas de los indígenas.

2.2) Espectadores de la comunicación: Personajes designativos de quienes según el relato conocen los actos que llevan a cabo los comunicantes, sin involucrarse en el proceso comunicativo. Son los actores que no participan en la danza por estar discapacitados físicamente.

3. Relatores: Personajes representativos de sujetos presentados como informantes de lo que acontece en el sistema social o como autores del propio relato. Ambas funciones, permiten distinguir los siguientes tipos de personajes relatores:

3.1) Relatores del Acontecer: Corresponde a los personajes referidos a sujetos de quienes se dice que han proporcionado información sobre lo que acontece. Aquí debemos ubicar a los cronistas como Landa, Torquemada, Sahagún, Motolinía o Clavijero; quienes relatan como eran las danzas en la época prehispánica y de la colonia.

3.2) Relatores de la comunicación: Personajes que designan a quienes se les atribuye, en todo o en parte, la elaboración del producto comunicativo. Aquí, como ya se mencionó ubicamos a la familia Sánchez.

4. Destinatarios: Con estos Personajes el relato presenta a determinados sujetos como afectados por lo que sucede a nivel de la acción social o como receptores a nivel de la comunicación social. Se distinguen dos tipos:

4.1) Destinatarios de la acción: Son los personajes que designan a quiénes en el relato les atribuye el papel de beneficiarios o damnificados por los actos de los agentes. Por ejemplo cuando los españoles utilizaron la danza como elemento de evangelización; ellos fueron los beneficiarios, mientras que los danzantes terminaron siendo afectados al no aceptarse sus costumbres sagradas.

4.2) Destinatarios de la comunicación: Son los personajes representativos de quiénes se dice que son los receptores, y a quiénes les está designado el producto comunicativo. Los santos fueron destinatarios de la comunicación después de que los dioses eran las deidades de los indígenas.

5) Controladores: Los personajes que corresponden a quiénes, según el relato, intervienen en el proceso de interacción social y comunicativa. Se establecen dos categorías:

5.1) Controladores de la Acción: Son personajes referidos a quiénes el relato indica que se sirven de los otros agentes para controlar cómo suceden las cosas. Aquí aparece la figura del soberano tlatoni, quien le decía al instructor de danza cuando debían danzar y como debían de hacerlo.

5.2) Controladores de la comunicación: Personajes que representan a quiénes se dice que sirven de comunicantes para controlar la interacción comunicativa. Es cuando en la danza participan, algunos actores que sacrificaban su vida para agradecer, solicitar o conmemorar un favor a cierta deidad.

En conclusión, Cuanto más ritualizado esté el ámbito social, mayor será el número de personajes que intervengan en la correspondientes narraciones. Por ejemplo, en los temas religiosos generalmente hay más personajes que en los políticos y en estos últimos son más numerosos que en los artísticos.

Aquí analizamos la mediación estructural contenida en la danza de los concheros (ritos), describiendo como se presenta la comunicación en las ejecuciones dancísticas.

5.11 ANALISIS DE LA MEDIACION ESTRUCTURAL EN LOS ROLES EXISTENTES EN LA PRACTICA DANCISTICA.,...

La afectación de unos roles por otros puede reflejarse gráficamente en un sociograma. El sociograma es una de las posibles maneras de representar la estructura de las relaciones en un grupo. El sociograma se traza después de identificar en el relato los roles implicados en relaciones positivas con otros roles; con relaciones negativas (obstrucción, agresión), o bien aislados, es decir, aquellos que en el relato no aparecen implicados en relaciones positivas ni negativas. En cada caso el sociograma señala si esas relaciones proceden del rol o proceden de otros roles (relaciones recibidas). (64)

A partir del repertorio de relaciones sociométricas existentes en el sistema de roles, se identifica la jerarquía que cada rol ocupa en el relato, ya sea en las interacciones positivas o en las negativas. (65)

En ambos casos cabe distinguir entre **estrellas**, aquellos roles en los que según la acción que se relata estén interesados otros.

Miembros de red o de cadena, aquellos que forman parte de una línea o trama de interacciones que incluye a una gran proporción de roles.

Satélites, aquellos que se interesan en otros roles, pero no están incluidos en la red de interacciones.

Miembros de parejas o de triángulos, quienes forman parte de grupos de interacciones constituidos por dos o tres miembros independientes de los demás roles.

(64) *Ibid* Pág 259.

(65) *Ibid*.

***= El sociograma de las relaciones tipo de la danza, se encuentra en las páginas 136 y 137 de este proyecto (ANEXO METODOLOGICO).

Ambivalentes quienes emiten una relación de signo opuesto a la que reciben.

5.12 LA ACTUACION DEL ACTOR EN EL DESEMPEÑO DEL ROL.

Habitualmente cuando un agente interviene en el acontecer público asumiendo un rol en sus interacciones con los demás, lo hace con vistas a obtener algún resultado. La finalidad que según el relato oriente la actuación del actor, se denomina "objetivos que persigue el actor en el desempeño del rol. Y que en el caso de la danza es la comunicación con el cosmos, la preservación de una tradición y la enseñanza de ese arte. (66)

Quizá por eso la estructura narrativa del relato determina que estén o no estén explícitos los objetivos que persiguen los Personajes cuando desempeñan su rol.

La falta de mención del objetivo del rol en los relatos de dichos medios puede atribuirse, según el contexto, a alguna o algunas de estas razones (67):

a) El Actor asume un rol, pero el relato no menciona los objetivos que se propone porque le asigna una función pasiva en los hechos que se narran. Es el caso más frecuente entre los espectadores y los destinatarios.

b) El actor asume un rol, pero en el relato sus objetivos no se indican, porque el papel que se le atribuye está supeditado a los objetivos de otros roles. Es lo que sucede con más frecuencia entre los cooperantes del grupo de danza.

(66) *Ibid.* Pág. 265.
(67) *Ibid.* Pág. 266.

c) El actor asume un rol y actúa, pero el relator silencia sus objetivos. Es el caso de los consejos de inquisición de la nueva españa, que le dieron a la danza un carácter sacrificio y por lo tanto la prohibían.

d) El actor asume un rol y podría identificar sus propósitos porque es un mediador, pero prefiere no descubrir sus objetivos, esto lo observamos con algunos danzantes que realizan sus ejecuciones sin saber el sentido que tiene la danza en su estructura, tanto a nivel de pasos (ritual), como a nivel de orígenes (mitológica).

CONCLUSIONES:

En este proyecto se pretendió en primer lugar realizar una labor de rescate de prácticas culturales en posible peligro de desaparición, como lo es la danza prehispánica, que actualmente representa el género de danzantes denominados "concheros"; así se empleó el recurso de la descripción en los primeros tres capítulos; para explicar los relatos, el sentido y la cosmovisión del mundo, que tienen actualmente los danzantes concheros.

En segundo lugar se busco comprobar la validez social y cultural de la teoría de Manuel Martín Serrano en el contexto mexicano, para así explicar (en el capítulo 4), ¿cuáles son los elementos comunicativos contenidos en la danza de los concheros?. Que de acuerdo con la teoría dialéctica propuesta por el investigador son: 1)actores, 2)instrumentos, 3)expresiones y 4)reglas de representación, que a continuación explicamos.

1) Sobre los actores, debemos destacar que el danzante conchero, ejecuta sus movimientos de manera sincronizada; siempre respetando el vestuario tradicional, el lugar donde se danza, la fecha de la ejecución y la estructura jerárquica contenida en esta práctica.

2) Los instrumentos que se emplean en la danza son principalmente de carácter biológico, debido a que el recurso sobre el que más se desarrolla esta práctica lo encontramos en la anatomía de los actores; que también utilizan medios para la traducción de señales (como el huehuetl) al interior del grupo. El único recurso que no está permitido emplear debido al carácter de estas ejecuciones es el instrumento de carácter tecnológico (como relojes o radios), pues es contrario a los principios de la danza.

3) Mientras que, las expresiones contenidas en la danza aluden a una estructura de carácter ritual, donde siempre se ocupa un lugar específico, en el que se ejecutará una solicitud a los cuatro puntos cardinales para iniciar la práctica. Posteriormente se ejecuta un conjunto de pasos que son ordenados por el tambor. Es importante destacar que el único recurso sonoro que se emplea en la danza es un sonido gutural cuando se solicita la finalización de la ejecución.

4) Ahora, las representaciones que contiene la danza las observamos en la importancia que le dan los concheros a esta práctica "como un recurso para comunicarse con el cosmos a través del empleo de sus cuerpos". Esto nos confirma una afirmación señalada por un capitán general que nos mencionó: "los antepasados se comunicaban con la naturaleza, danzando a un mismo ritmo, con vestuarios similares, pero en diferentes espacios".

En tercer lugar, en este proyecto se explica ¿cuál es el papel social de la danza cuando se le utiliza como canal de comunicación?. Así lo que encontramos sobre este aspecto es que generalmente las personas que danzan sin importar su nivel socio económico, utilizan este recurso para resaltar su sentimiento de nacionalismo y rescate cultural. Por lo que el móvil que orienta sus principios de comunicación y asociación, consiste en la reproducción de los principios filosóficos contenidos en la danza prehispánica; así como la reiteración del conjunto de pasos que ejecutaban los aztecas.

Como cuarto aspecto intentamos demostrar que en la danza de los concheros, participan de manera importante tanto una estructura ritual como otra de carácter mítico. Así La estructura ritual (mediación estructural) de la danza de los concheros, la distinguimos a partir del conjunto de movimientos que ejecutan los danzantes; ya sea para la ceremonia de solitar permiso, o en la ejecución de los pasos. Mientras que la estructura mítica (mediación cognitiva), la ubicamos en las narraciones que emplean los danzantes para referirse al origen, las ejecuciones y las fechas de esta práctica social y cultural.

Sobre este mismo aspecto nos surgió una nueva interrogante que es: ¿existe correspondencia actualmente entre la estructura mítica y ritual de esta práctica?. A lo que nosotros concluimos que quizá en el aspecto de organización, ejecución, y en el entorno espacial del acto dancístico quizá si se correspondan ambas estructuras. En lo que no existe una coincidencia es en el calendario y los motivos de la ejecución; ya que actualmente los concheros danzan casi todos los días del año en diferentes fechas siempre aludiendo a santos y vírgenes de diversas iglesias para agradecer o solicitar favores.

Así entonces, podemos afirmar que, la danza de los concheros es la reproducción de un rito, donde un grupo heterogéneo de actores (sin importar su edad, sexo o posición social), se integra con el fin común de conmemorar un acto de fé creyente, preservando la cultura mexicana y reconstruyendo el mito consistente en que "la danza permite la comunicación con la naturaleza y el cosmos".

Así el principal recurso que emplean los danzantes, es su cuerpo; pues sin importar el tiempo y espacio, la ejecución dancística se sustenta sobre este elemento primordial de comunicación. Y como afirman los danzantes: "los ojos son el recurso para ver más allá de lo existente"; mientras que los pies "permiten cruzar todo tipo de fronteras y tiempos".

Respecto al público espectador podríamos señalar que en la actualidad, el movimiento mexicano de la danza carece de un medio que inicie al observador en los distintos aspectos técnicos e históricos de esta práctica comunicativa, para que se comience a discernir sobre géneros, modelos y modalidades posibles. Pues es importante destacar que existen pocos (si no es que ninguno) críticos de danza autóctona, debido al desconocimiento que se tiene sobre las ejecuciones de este producto social y cultural.

Por lo tanto, finalmente, este trabajo nos ha permitido darnos cuenta de 1) la organización jerárquica y los principios filosóficos de la danza de los concheros. 2) La estructura comunicativa contenida en una práctica cultural y popular de nuestro país. 3) La importancia social y cultural de realizar estas investigaciones. 4) la vigencia de este tipo de prácticas. 5) demostrar que el proceso comunicativo lo podemos encontrar en otros ámbitos diferentes al de los medios de comunicación.

Para saber hacer se debe saber detectar.



BIBLIOGRAFIA

Acosta P., José. Historia Natural y Moral de las Indias. México, D.F. Fondo de Cultura Económica. 1973.

Alvarado Tezozomoc, Fernando. Crónica Mexicáyotl. México, D.F. Instituto de Investigaciones Históricas. UNAM. 1981.

Cassasola, Gustavo. Seis Siglos de Historia Gráfica de México 1325-1976 México, D.F. Planeta. 1987.

Casseaneu, Jean. Sociología del Rito. Buenos Aires, Argentina. Amorrurtu. 1989.

Caso, Alfonso. El Pueblo del Sol. México, D.F. Fondo de Cultura Económica. 1971.

Castellanos, Pablo. Horizontes de la Música Precortesiana en México. México, D.F. Fondo de Cultura Económica. 1987.

Clavijero, Francisco Javier. Historia Antigua de México. México, D.F. Editorial Porrúa. 1969.

Cook de Leonardo, Carmen. Ciencia y Misticismo. México, D.F. Editorial Del Valle de México. 1985.

Dorfles, Gillo, El Devenir de las Artes. México, D.F. Fondo de Cultura Económica. 1987.

Eco, Umberto. Apocalípticos e Integrados. Roma, Italia Editorial Valentino Bompiani. 1980.

Erickson Alexander. Danzas Folklóricas. México, D.F. Ediciones Instituto Nacional Indigenista / Instituto Nacional de Antropología e Historia / SEP. 1990.

- Flores Canelo, Raúl. La Danza en México. México, D.F. UNAM. 1981.
- Flores Guerrero, Raúl. Danza Contemporánea. México, D.F. Editorial Artes de México. 1983.
- Gubern, Roman. La Mirada Opulenta. Barcelona, España. Editorial Gustavo Gili. 1987.
- Gutiérrez, Electra. Danzas y Bailes Populares. México, D.F. Editorial Hermes. 1986.
- Jiménez, Guillermo. Siete Ensayos Sobre Danza México, D.F. UNAM. 1984.
- León-Portilla, Miguel. De Teotihuacan A Los Aztecas. México, D.F. UNAM. 1986.
- León-Portilla, Miguel. Los Antiguos Mexicanos A Través De Sus Crónicas y Cantantes. México, D.F. Fondo de Cultura Económica. 1977.
- López Portillo y Wever, José. Obras Históricas, Dinámica Histórica de México. México, D.F. Editorial Chapultepec. 1978.
- Manrique C. Leonardo. El Mundo Prehispánico. México, D.F. Ediciones Instituto Nacional de Antropología e Historia / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1988.
- Martí Samuel. Canto, Danza y Música Precortesiana. México, D.F. Fondo de Cultura Económica. 1982
- Martín Serrano, Manuel. Epistemología y Análisis de la Referencia. UNAM. /ENEP Acatlán 1991.
- Martín Serrano, Manuel. La Producción Social de la Comunicación. México. D.F. Editorial Alianza. Primera Reimpresión 1994.

Mendoza, Vicente. La Música y la Danza. México, D.F. Colección dos tomos de Esplendor del México Antiguo. Editorial Del Valle de México. 1980.

Moragas Spa, Miquel. Sociología de la Comunicación de Masas. Barcelona, España. Editorial Gustavo Gili. 1986.

Olivera B., Mercedes. Catálogo Nacional de Danzas. México, D.F. Ediciones FONADAN. 1988.

Parodi C., Bruno Giovanni. La Danza Tradicional de Conquista. México, D.F. Editorial Patricia. 1979.

Pifuel, José Luis. La Expresión. Barcelona, España. Editorial Gustavo Gili. 1987.

Pomar, Ma. Teresa. Danza-Máscara y Rito-Ceremonia. México, D.F. Ediciones Fondo Nacional Para el Fomento de las Artesanías. 1984.

Prieto Castillo, Daniel. Elementos para el Análisis de los Mensajes. México, D.F. Ediciones ILCE. 1988.

Ramos Maya, Jorge. La Danza en México Durante la Colonia. México, D.F. Editorial Alianza. 1983.

Seeman Conzatti, Emilia. Ritos y Ceremonias En México. México, D.F. Tesis. UNAM. 1976.

Solis, Antonio de. Historia de la Conquista de México. México, D.F. Editorial Porrúa. 1963.

Temer, Franz. Historia General del Arte Mexicano. México, D.F. Editorial Instituto Nacional de Antropología e Historia. 1978.

ANEXO METODOLOGICO.

El propósito de este apartado, consiste en explicar cómo se obtuvo y proceso la información contenido en esta investigación. A continuación mencionamos por pasos, cuales fueron los procedimientos que se desarrollaron para darle cuerpo a este proyecto.

1. ELABORACION DEL PROYECTO DE INVESTIGACION.

1.1 Ubicación del problema .-Consiste en distinguir los elementos comunicativos de la danza; así mismo explicar la correspondencia existente entre la estructura mítica y ritual de esta práctica.

1.2 Origen .-Ante la variedad de grupos de danza autóctona o tradicional, que pretenden comunicar los valores y la cosmovisión de los antiguos moradores del país, se determinó analizar la danza de los concheros, por los elementos míticos y rituales que contiene; ya que estos son quizá los danzantes que más respetan las ideas y ejecuciones prehispánicas.

1.3 Objetivos:

I) -Identificar los elementos comunicativos contenidos en la danza de los concheros.

II) -Explicar el papel social de la danza, cuando se corresponden, tanto su estructura ritual como mitológica.

1.4 Importancia de la Investigación. Al conocer los elementos y las características de la danza de los concheros, podremos explicar porqué conserva esta práctica comunicativa su vigencia.

1.5 Preparación del investigador. Se requiere básicamente del conocimiento de las terminologías del nahuatl, que utilizan los danzantes, para referirse a sus objetos o conmemoraciones. También conocer y describir cómo se desarrolla el ritual dancístico.

1.6 Marco Teórico. Necesitamos un enfoque comunicativo que nos permita distinguir los elementos contenidos en la danza, y que contemple la posible percepción del receptor sobre esta práctica. Así la teoría comunicativa, que más se adapta a nuestras necesidades es la Teoría Dialéctica de Manuel Martín Serrano; que contempla los actores, instrumentos, expresiones y reglas de representación de los actores de la práctica comunicativa o dancística.

También necesitamos explicar porqué la danza se emplea en la actualidad como un producto comunicativo que busca explicar una forma de concebir al mundo. Para esto utilizamos la teoría de la producción social de la comunicación, que trata de explicarnos cómo a partir de las características de un mensaje, el público elabora interpretaciones sobre esa realidad que se le presenta.

1.7 Hipótesis .-La danza de los concheros, contiene un conjunto de instrumentos y expresiones que resultan ser vigentes actualmente; debido a la falta de espacios de expresión para la población; así como la ausencia de manifestaciones culturales realmente autóctonas de México.

1.8 Area Conceptual .- Se conformo por términos como: Arte, Actor, Comunicación, Conchero, Cultura, Danza, Danza Autóctona, Danza de Concheros, Danza Popular, Danza Prehispánica, Expresión, Instrumento, Mediación, Mediación Estructural, Mediación Cognitiva, Mito, Representación, Regla de Representación, Rito.

1.9 Area Física .-Se acudió a las Iglesias de "Santiago Tlatelolco", "Basilica de Guadalupe", "Los Remedios", "El Señor de Chalma" y " El Señor de Sacromonte".

1.10 Medios y Recursos.- Cámara Fotográfica, Cámara de Video, entrevistas, encuesta, mapas.

1.11 Asesorías .- De 2 Generales de danza conchera, y del profesor Manuel Vázquez Arteaga, estudioso de estas manifestaciones culturales.

2 METODOLOGIA PARA OBTENER LA INFORMACION

2.1-Investigación Documental.- Se utilizó para obtener información sobre los diversos géneros dancísticos; y se desarrolló a partir de la lectura de las enciclopedias, revistas, textos, biografías y antologías especializados sobre el tema.

2.2-Observación preliminar.- Se utilizó cuando acudimos a buscar la información en los escenarios donde habitualmente se presentan los danzantes de todos los géneros (la basilica de guadalupe, el 12 de diciembre; la catedral metropolitana, el 12 de octubre; el santuario de los remedios, el 1 de septiembre, el santuario del señor de sacromonte el jueves de corpus, y la iglesia del señor de chalma); esto con el propósito de distinguir, que grupos, con qué frecuencia y en que sitios, desarrollan sus ejecuciones dancísticas.

2.3-Universo o población.- De todos los géneros de danza prehispánica que actualmente existen, seleccionamos la categoría de "los concheros", por ser estos los exponentes que más reproducen las ideas y los valores de las auténticas danzas mexicas a partir de su vestuario y filosofía.

2.4-Muestra.- Para este propósito se consideró el análisis de 7 grupos de danza conchera que acudieron a los cuatro santuarios que visitamos, para así estudiar aproximadamente el 25 por ciento del universo conformado por 28 grupos diferentes de danza conchera.

2.5-Indicadores.-para que los grupos fueran representativos consideramos que debían de tener como mínimo 20 integrantes, distribuidos proporcionalmente por sexo (50 por ciento hombres y 50 por ciento mujeres); sin importar la edad, ya que este no es un elemento que determine su participación o no en el ritual dancístico.

2.6-Informante Clave.-Una vez conocidos los grupos que se analizarían, se procedió a entrevistar a los "capitanes generales" de cada grupo, para conocer su opinión sobre la danza; ya que ellos, de acuerdo a sus conocimientos y jerarquía, son los líderes de cada congregación.

3. METODOS E INSTRUMENTOS DE ACOPIO DE INFORMACION PARA EL ANALISIS COMUNICATIVO.

3.1) Una vez elegida la muestra de análisis, seleccionamos los aspectos comunicativos de la teoría de Manuel Martín Serrano, que se aplicaban a nuestro objeto de estudio.

3.2) Así, se procedió a la observación ordinaria, para examinar y registrar el comportamiento de los integrantes de los grupos analizados.

3.3) Los Instrumentos usados en la observación fueron: guía de observación; libreta de notas; registros fotográfico, sonoro y videográfico; así como mapas de las localidades donde se presentan los concheros.

3.4) Ya obtenida y registrada la información, se procedió a ilustrar los aspectos comunicativos que se detectaron, en el cuerpo del proyecto, a través de fotografías.

3.5) Para obtener la opinión de los informantes clave, se procedió a la entrevista focalizada (es decir, una plática flexible, orientada hacia los propósitos que persigue el investigador); sin coartar las opiniones de los generales de danza.

3.6) Los Instrumentos usados en la entrevista fueron, cuestionario, mapas, grabadoras y cámara fotográfica.

3.7) La Técnica para realizar la entrevista consistió en: 1) Familiarizarse con la terminología que emplean los concheros en su danza. 2) Seleccionar la hora, el lugar y la fecha para desarrollar la entrevista.

3.8) Las preguntas que se aplicaron a los entrevistados fueron abiertas y sus propósitos fueron de intención y opinión.

A continuación muestro el cuestionario que se le presentó a los capitanes generales de los grupos concheros:

CUESTIONARIO

INSTRUCCIONES: Responda a las siguientes preguntas según el conocimiento que tenga sobre la danza de los concheros:

EDAD: 1) de 16 a 20 años ()	6) de 41 a 45 años ()
2) de 21 a 25 años ()	7) de 46 a 50 años ()
3) de 26 a 30 años ()	8) de 51 a 55 años ()
4) de 31 a 35 años ()	9) de 56 a 60 años ()
5) de 36 a 40 años ()	10) más de 60 años

SEXO 11) Masculino ()	12) Femenino ()
-------------------------------	------------------

1).- ¿Para usted que es la danza de los concheros? _____

2).- Anote los nombres de las diferentes dazas que ejecutan los concheros

- A) _____
- B) _____
- C) _____
- D) _____
- E) _____
- F) _____

3).- ¿Sabe usted cuál es el origen de la danza de los concheros?

Si ()

No ()

4).- Explíquelo _____

5).- Anote los nombres de los instrumentos que se utilizan en la danza de los concheros

- a) _____
- b) _____
- c) _____
- d) _____
- e) _____
- f) _____

6).- ¿Conoce los cuatro santuarios donde generalmente se danza?

Si ()

No ()

7).- Mencione sus nombres:

- a) _____
- b) _____
- c) _____
- d) _____

8).- ¿Es igual la danza folklórica que la danza de los concheros?

Si ()

No ()

9).-¿Por qué? _____

10).-¿Conoce publicaciones que hablen de la danza de los concheros?
Si () **No ()**

11).- Mencione sus nombres:

- a) _____
- b) _____
- c) _____
- d) _____
- e) _____
- f) _____

12).-Explique el tipo de enseñanza que aportan a los lectores, las publicaciones que hablan sobre danza.

13).-¿La danza de los concheros surgió después de la conquista?
Si () **No ()**

14).-¿Conoce los rangos que existen en la danza de los concheros?

Si ()

No ()

15).- Mencione los rangos que existen entre los Concheros.

- a) _____
- b) _____
- c) _____
- d) _____
- e) _____
- f) _____

16).- Explique cómo se ingresa al grupo de los concheros _____

17).- ¿Considera que la presentación de la danza conchera, se debe efectuar en locales techados, donde se contemplara con más comodidad?

Si ()

No ()

18).-¿La difusión de la danza de los concheros es la más adecuada?

Si ()

No ()

19).-¿Por qué? _____

20).- ¿Que propone usted para difundir más la danza de los concheros?

DATOS SOBRE LOS GRUPOS ANALIZADOS.

GRUPO: Ollin Ayacaxtli.

FUNDACION: 1963.

FUNDADOR: Jose Antonio Cruz.

CAPITAN GENERAL: Tomás Hernández.

ANTIGUEDAD EN EL PUESTO: 8 Años.

EDAD: 55 Años.

OBJETIVO DEL GRUPO: Preservar la cultura y rescatar los valores del México prehispánico.

ELEMENTOS A QUE ALUDEN: Los cuatro puntos cardinales y la virgen de Guadalupe.

NUMERO DE INTEGRANTES: 38.

GRUPO: Pre Americano.

FUNDACION: 1979.

FUNDADOR: Miguel Angel Mendoza.

CAPITAN GENERAL: Miguel Angel Mendoza.

ANTIGUEDAD EN EL PUESTO: 12 Años.

EDAD: 49 Años.

OBJETIVO DEL GRUPO: Difundir los valores y creencias de los antiguos pobladores de México; también rescatar los valores del último consejo de gobierno de Cuauhtemoc.

ELEMENTOS A QUE ALUDEN: Al maíz, y a todas las semillas que alimentan a la tierra y representan vida.

NUMERO DE INTEGRANTES: 35.

GRUPO: Ollin Kan.

FUNDACION: 1992.

FUNDADOR: Pedro Sánchez.

CAPITAN GENERAL: Salvador Guadarrama Méndez.

ANTIGUEDAD EN EL PUESTO: 2 Años.

EDAD: 51 Años.

OBJETIVO DEL GRUPO: Aprender la meditación en movimiento y mantener el cuerpo sano.

ELEMENTOS A QUE ALUDEN: Al cuerpo y la tierra en comunicación cósmica.

NUMERO DE INTEGRANTES: 24.

GRUPO: Santo Niño de Atocha.

FUNDACION: 1755.

FUNDADOR: desconocido.

CAPITAN GENERAL: Ernesto Ortiz.

ANTIGUEDAD EN EL PUESTO: 35 Años.

EDAD: 87 Años.

OBJETIVO DEL GRUPO: Alcanzar la armonía con el cosmos y la tierra.

ELEMENTOS A QUE ALUDEN: A los santos patronos y a los animales (tochtli) conejo, (coatl) serpiente, y (mazatl) venado.

NUMERO DE INTEGRANTES: 50.

GRUPO: Mexica Zentlayohuatl.

FUNDACION: 1930.

FUNDADOR: Felipe Aranda.

CAPITAN GENERAL: Felipe Aranda.

ANTIGUEDAD EN EL PUESTO: 63 Años.

EDAD: 81 Años.

OBJETIVO DEL GRUPO: Rescatar la mexicanidad y hacer que la población se enorgullezca de sus raíces culturales, evitando la dominación cultural y religiosa del extranjero.

ELEMENTOS A QUE ALUDEN: Su práctica se refiere a la veneración al cosmos, considerando como elementos figurativos: acatl (agua), tecpatl (viento), calli (fuego), tochtli (tierra); y los cuatro puntos cardinales.

NUMERO DE INTEGRANTES: 160.

GRUPO: Mazatl.

FUNDACION: 1989.

FUNDADOR: Jose Luis Quezada.

CAPTAN GENERAL: Jose luis Quezada.

ANTIGUEDAD EN EL PUESTO: 3 Años.

EDAD: 31 Años.

OBJETIVO DEL GRUPO: Venta de artesanías e información sobre la danza prehispánica; así mismo concientizar a los mexicanos sobre sus raíces culturales.

ELEMENTOS A QUE ALUDEN: Fuego, viento, agua, tierra que se representan respectivamente por anafre, copal, caracol marino y maíz.

NUMERO DE INTEGRANTES: 40.

GRUPO: Cuauhtemotzin.

FUNDACION: 1981.

FUNDADOR: desconocido.

CAPITAN GENERAL: Felipe Aranda.

ANTIGUEDAD EN EL PUESTO: 13 Años.

EDAD: 81 Años.

OBJETIVO DEL GRUPO: Demostrar que las raíces mexicanas aún se preservan vivas.

ELEMENTOS A QUE ALUDEN: Fuego, viento, agua, tierra.

NUMERO DE INTEGRANTES: 52.

GRADOS JERARQUICOS CONTENIDOS EN LA DANZA
DE LOS CONCHEROS.

EN HOMBRES:

- 1).-PORTA ESTANDARTE O ALFERES.
- 2).-CONCHEROS.
- 3).-SARGENTO DE CAMPO.
- 4).-SARGENTO DE MESA.
- 5).-SEGUNDO CAPITAN DE CONQUISTA.
- 6).-CAPITAN DE CONQUISTA O GENERAL.

EN MUJERES:

- 1).-CONCHERAS.
- 2).-MALINCHE DE BANDERAS.
- 3).-MALINCHE DE CAMPO.
- 4).-MALINCHE SOMADORA.
- 5).-MALINCHE DE BASTON.

NOTA: Los grados de los concheros están elaborados de manera ascendente hasta llegar a la categoría mas alta (Capitan de Conuista o Malinche de Bastón).

SOCIOGRAMA TIPO
RELACIONES POSITIVAS (+)
(LAS NEGATIVAS (-), LA MISMA ESTRUCTURA Y DISTINTO SIGNO)

