



**BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE PUEBLA**

**FACULTAD DE ARTES
LICENCIATURA EN ETNOCOREOLOGÍA**

**LOS CORÉOS EN CHIGNAUTLA, PUEBLA: LA
DANZA Y SU RELACIÓN CON LAS
CONCEPCIONES DE LA NATURALEZA**

T E S I S

Presentada para obtener el grado de:

LICENCIADA EN ETNOCOREOLOGÍA

PRESENTA:

CITLALLI AHUACTZIN HUERTA

Director de tesis:

Mtro. José Juan García Celestino

Asesor metodológico:

Mtra. Libertad Mora Martínez

Revisora:

Mtra. Lidia Luis González

Puebla, Pue., junio del 2022

| | |
|---|----|
| Índice | |
| Agradecimientos | 6 |
| Introducción | 8 |
| Delimitación del problema de estudio | 15 |
| Hipótesis | 21 |
| Objetivos | 22 |
| Objetivo general | 22 |
| Objetivos específicos | 22 |
| Justificación | 23 |
| Capítulo 1. San Mateo Chignautla en el ámbito de las comunidades indígenas de México | 24 |
| 1.1. Las culturas indígenas de México | 24 |
| 1.2. La Sierra Nororiental de Puebla, un espacio multiétnico | 29 |
| 1.3. San Mateo Chignautla, Puebla | 38 |
| Capítulo 2. Fundamentos de la Etnocoreología | 46 |
| 2.1. El surgimiento de la Etnocoreología en Europa a principios del siglo XX | 46 |
| 2.2. Los estudios sobre danza tradicional en México | 50 |
| 2.3. La Etnocoreología como propuesta metodológica para el estudio de los hechos dancísticos en México..... | 54 |
| 2.4. Los sistemas estructurados de sonido y movimiento | 57 |
| 2.4.1. <i>¿A qué llamamos danza?</i> | 58 |
| 2.5. Técnicas o instrumentos metodológicos..... | 62 |
| 2.5.1. <i>El método etnográfico</i> | 62 |
| 2.5.2. <i>El trabajo de campo etnográfico en Chignautla</i> | 66 |
| 2.5.3. <i>El diario de campo</i> | 69 |
| 2.5.4. <i>La observación participante</i> | 71 |
| 2.5.5. <i>La entrevista etnográfica</i> | 74 |
| 2.5.6. <i>El sistema de notación Laban</i> | 76 |
| 2.5.7. <i>Transcripción y análisis musical</i> | 78 |
| Capítulo 3. Los Coréos, su registro etnográfico y su estudio histórico-coreográfico | 80 |
| 3.1. Generalidades de Los Coréos | 80 |
| 3.2. Los registros escritos de Los Coréos | 81 |
| 3.2.1. <i>Los Coréos en Chignautla</i> | 81 |
| 3.2.2. <i>Los Coréos en la Sierra Nororiental de Puebla</i> | 86 |
| 3.2.3. <i>Los Coréos en el Totonacapan veracruzano</i> | 88 |

| | |
|--|-----|
| 3.3. La narrativa dancístico-teatral de Los Coréos en Chignautla, Puebla | 92 |
| 3.3.1. <i>El núcleo argumental de la conquista</i> | 92 |
| 3.3.2. <i>Concepciones de Los Coréos entre los chignautecos, lo que se dice de la danza</i> | 97 |
| i) ¿De dónde proviene la danza? | 97 |
| ii) ¿Qué son Los Coréos? | 101 |
| iii) ¿De qué trata la danza? | 102 |
| El relato de Los Coréos según sus intérpretes | 102 |
| iv) ¿Quiénes participan en la danza? | 104 |
| Personajes de la danza-drama: indumentaria, parafernalia y características | 104 |
| 3.4. Registro de la secuencia dancística-musical de Los Coréos mediante el sistema de notación Laban: sones, cantadas y relaciones | 137 |
| i) Sones | 138 |
| ii) Cantadas | 141 |
| iii) Momentos de actuación o escenificación | 143 |
| 3.5. La organización al interior de la danza: el encargado, el maestro, el músico y los danzantes | 164 |
| 3.6. La danza de Los Coréos y su vinculación con el contexto de la fiesta | 174 |
| 3.6.1. Momentos de ejecución dancística: recibimiento, ensaye, víspera, fiesta patronal, despedida, procesión | 180 |
| Capítulo 4. Relatos y creencias en el pensamiento chignauteco a través de la danza de Los Coréos | 200 |
| 4.1. La práctica dancística y su relación con el pedimento de sustentos como el maíz y el agua | 200 |
| 4.2. El santo sustentador. Las concepciones de los involucrados en la danza en torno a la imagen de San Mateo Apóstol. | 206 |
| 4.3. El cerro Chignautla y sus cuevas como lugares relacionados con la adquisición del conocimiento tradicional | 217 |
| 4.4. La representación del Tigre (jaguar) en Los Coréos | 228 |
| 4.5. La figura de la serpiente en Los Coréos | 236 |
| Consideraciones finales | 246 |
| Referencias | 249 |
| Anexos | 256 |

Dedicado a todos los que danzan con el corazón.

En especial a Don Juan Andrés (+) maestro de Los Coréos en Chignautla y a Don Alfonso

Sánchez (Don Froilán), músico de Los Coréos.

A Don Esteban Domínguez García (+), danzante y maestro de la danza de Lakas en Coyutla,

Veracruz, de quien aprendí que, para danzar no son prescindibles las piernas,

sino el corazón.



Imagen 1. Mural de la danza de Los Coréos, en el que observan algunos de sus personajes. Autor: Leonardo Prado García, 1995. Interior del auditorio municipal de Chignautla. Foto: Citlalli Ahuactzin Huerta.

Agradecimientos

Agradezco a los chignautecos y a las chignautecas por haberme brindado la posibilidad de conocer y compartir sus historias, sus pensamientos y sus actividades, permitiéndome observar y comprender de otra manera la diversidad de la vida. Esta experiencia ha sido fundamental en mi formación profesional y principalmente ha enriquecido mi aprendizaje personal impregnando mi vida de vivencias invaluableles.

A los y las danzantes de Chignautla, a sus familias, a los músicos, encargados, mayordomos, permítaseme no mencionar a cada uno de ellos por temor a omitir a alguno. De manera especial a Don Alfonso Sánchez, músico de la danza, mi respeto, admiración y gratitud hacia él y su esposa Doña Julia Aquino, quienes me “adoptaron como nieta provisional” durante mi estancia en Chignautla, recibíendome en su casa, siempre dispuestos a conversar a pesar de los estragos del frío y la lluvia. Y al maestro de danza, Don Juan Andrés (+) por su sabiduría.

Al Ing. Agripino Julián Carlos, Regidor de Turismo en el periodo de estudio, por su amabilidad y apoyo para hacer mi trabajo de indagación. Al C. Augusto Díaz, Cronista Municipal de Chignautla por recibirme en su hogar, brindándome hospitalidad y disposición para concederme entrevistas.

A todas y cada una de las personas que conocí de una u otra manera en mis visitas a los municipios de la Sierra Nororiental de Puebla y en particular en Chignautla, pues sin su aportación, este trabajo no hubiera sido posible. A mi amiga entrañable Addy y a su familia por acogerme en su casa durante mis múltiples visitas a Teziutlán.

A mis padres por su amor, apoyo incondicional y por estar a la escucha de mis incertidumbres en momentos de desaliento, que no fueron pocos. A mis amigos y amigas, mis

“etnocompas” por sus palabras de ánimo. A las personas que en algún momento de este trabajo estuvieron apoyándome de maneras diversas. A mi compañero de vida por su paciencia, amor y consejos en este proceso de aprendizaje profesional y personal.

Al Cuerpo Académico de Etnocoreología y Etnomusicología de la Lic. en Etnocoreología de la Facultad de Artes de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, por haberme apoyado en la elaboración de esta tesis. Al Maestro José Juan García Celestino por su disposición, su escucha, su paciencia y correcciones a este trabajo. A la Maestra Libertad Mora Martínez por sus conocimientos, su paciencia y sus comentarios que me impulsaron a mejorar. A la Maestra Lidia Luis González por su disposición y su tiempo para realizar las correcciones de este trabajo, así como su apoyo para realizar el análisis coreológico.

Introducción

La investigación que da sustento a este trabajo parte de la indagación de Los Coréos, un hecho dancístico, musical, poético y teatral que forma parte de un conjunto de danzas en San Mateo Chignautla, una comunidad nahua¹ de la Sierra Nororiental del estado de Puebla, cuyos pobladores han mantenido el arte de danzar desde tiempos remotos. En el hecho cinético-sonoro llamado Los Coréos se escenifica un viaje. En el trayecto aparece un Tigre y se desarrolla una batalla. La indumentaria y parafernalia que los caracteriza denotan el carácter militar de Los Coréos, aunque también aparecen otros personajes.



Imagen 2. Los Coréos en Chignautla. Foto: Citlalli Ahuactzin Huerta.

¹ El nombre *nahua* o *náhuatl* designa a un grupo étnico y a un conjunto de lenguas indígenas. Puesto que existen numerosas variantes con diferencias lexicales y gramaticales en lo que varios autores han llamado “lenguas nahuas”, aquí se utilizará la palabra *nahua* para el gentilicio, y *náhuatl* o *nauta* como algunos autores han identificado (Pierre Beaucage, 2012:26; Peregrina Llanes, 2018:43) para distinguir la lengua hablada en Chignautla, misma que los pobladores identifican como una lengua distinta al náhuatl puesto que en aquella se reemplaza el fonema /tl/ por /t/ además de otras diferencias.

De manera recurrente suele emplearse la palabra danza como una forma general para referirse a las manifestaciones dancístico-musicales de una determinada cultura. La antropóloga y etnóloga Adrienne Kaeppler, enfatiza que el concepto cultural nombrado como “danza” no es un concepto universal que abarque la complejidad de dichas manifestaciones en las realidades culturales, más bien, propone considerar las connotaciones propias de cada cultura para estos fenómenos sociales complejos, refiriéndose a ellos como “sistemas de movimiento” (2003). En Chignautla, el término danza es poco utilizado entre las personas para nombrar a las manifestaciones dancístico-musicales propias del lugar.

Es relevante considerar de manera conjunta que los hechos dancístico-musicales o como los nombra Kaeppler, los sistemas de movimiento están cargados de diversos campos semánticos, es decir, no se reducen al campo de lo corporal o del movimiento, pues en ellos convergen otras cualidades como la sonoridad, la mímica, la oralidad, entre otras.

Otra característica a tomar en cuenta es, que los hechos dancístico-musicales son fenómenos sociales complejos que constituyen a la sociedad que los reproduce. Por ello, la danza como cualquier otra expresión, por ejemplo, la lengua, es una forma de visualizar, conocer, analizar y comprender aspectos de la cultura en una sociedad. Por tanto, el análisis etnológico de las culturas dancísticas y musicales es un camino al conocimiento y reconocimiento de una determinada cultura, de sus implicaciones en las dinámicas sociales, de su pensamiento y de su identidad.

Ocurre que dentro de las disciplinas de las ciencias sociales enfocadas al estudio de los hechos dancísticos, por mencionar algunas como la antropología de la danza, los estudios de folklor, la etnolología, etcétera, existen temas que se han estudiado más que otros, desde un punto de vista académico y escénico, suelen ser atractivas visualmente aquellas danzas con ciertas particularidades como puede ser la agilidad en los movimientos, el colorido en la

indumentaria y la parafernalia, la armonía de la música o la variedad de sus instrumentos, mientras que se margina a otras sobre las que no se han desarrollado investigaciones posiblemente por considerarlas menos atractivas visualmente o de “menor impacto social”.

Dentro de las danzas sobre las que no se han desarrollado investigaciones sustanciales se considera se encuentran Los Coréos de la Sierra Nororiental de Puebla, al menos así lo deja ver la escasa información bibliográfica sobre el tema. Motivo por el cual se ha decidido estudiar la danza de Los Coréos que se baila en Chignautla, para realizar una primera aproximación al tema a través de un estudio etnocoreológico. Al principio la presente indagación estuvo encaminada a estudiar únicamente los elementos que componen la danza, conforme se fue desarrollando el trabajo etnográfico, éste permitió plantear desde una exégesis local, las relaciones que los chignautecos mantienen a través de la danza y de los discursos orales con las concepciones que atribuyen a ciertos fenómenos atmosféricos y a la naturaleza. Debido a lo anterior, es que la danza y las concepciones de la naturaleza que a través de la primera se tienen, es el aspecto que dirige esta investigación, aunque estas concepciones no se muestran a simple vista, no obstante, están presentes en el pensamiento colectivo de los actores sociales.

El primer capítulo trata sobre el contexto geográfico-histórico de San Mateo Chignautla, el lugar de estudio de la presente investigación. En un marco contextual, en el que se ubica a Chignautla como parte de las comunidades indígenas del territorio nacional, se inicia con una exposición general de las culturas indígenas de México, luego de la zona de estudio que es la Sierra Nororiental de Puebla y por último de Chignautla. La mayoría de la población chignauteca en la actualidad, como se observó en la etnografía, no se asume como nahua hablante. Durante las visitas y la estancia realizada en Chignautla, fueron poco frecuentes las ocasiones en que alguna

persona hablara el idioma náhuat², y de ser así solían ser los adultos mayores, posiblemente entre otras causas por la presencia de alguien ajeno a la comunidad, aún sin este escenario, algunas personas comentan no hablarlo, otras dicen entenderlo más no hablarlo o tener familiares de mayor edad que lo hablan o familiares fallecidos que lo hablaron. Pese a esta situación con el idioma, la historia de Chignautla y de la zona de estudio se remite principalmente a la cultura nahua.

En el segundo capítulo, se presenta un marco metodológico, repasando de forma breve los antecedentes de la etnocoreología, una disciplina centrada en el estudio de los hechos dancísticos y su referente musical, acuñada en Europa para finales del siglo XIX. Los alcances de los estudios etnocoreológicos guiaron los estudios antropológicos en el análisis de las danzas realizados en México para los años noventa, los cuales retoman elementos analíticos que se habían venido trabajando en el estudio de los fenómenos dancísticos en Europa desde un enfoque principalmente estructuralista.

Hoy en día en México la etnocoreología es un campo de estudio interdisciplinario, en el cual convergen diferentes enfoques, por medio de los cuales puede abordarse el estudio de las culturas dancísticas y musicales (Galicia, et. al. 2016:7) lo que permite integrar a sus análisis planteamientos contemporáneos de otras disciplinas. Dentro de los objetivos de la etnocoreología como campo de estudio, está el trasladar la danza y la música tradicional a espacios escénicos ajenos a su contexto sin detrimento de su esencia original acercándole a otros espacios como el educativo, de ejecución, de creación y de investigación, con la finalidad de crear puentes semánticos que propicien el dialogo intercultural. Dentro de este capítulo también se describen los métodos de investigación que la etnocoreología utiliza para abordar su objeto de estudio, como el trabajo de campo, la etnografía, así como análisis y registro del movimiento y de la

² Los pobladores no nombran de esta forma al idioma, aunque si lo diferencian del náhuatl.

música. La etnografía es un método de estudio que permite la observación y la descripción de numerosos aspectos concernientes a las prácticas culturales. Durante el proceso de la presente indagación, la etnografía fue un método sustancial, así como diferentes técnicas que se desprenden de ella como la observación participante, las conversaciones, las entrevistas, y las grabaciones de audio y video.

En el tercer capítulo se exponen las generalidades de Los Coréos, las fuentes bibliográficas encontradas donde se hallan descripciones de la presencia de este hecho dancístico tanto en Chignautla como en la zona de estudio, es decir, en la Sierra Nororiental, no obstante, algunas fuentes arrojan información en municipios de la región capital del estado de Veracruz, ambas regiones de Puebla y Veracruz pertenecieron al antiguo Totonacapan. Posteriormente se realiza una descripción de la etnografía de la danza, para exponer las concepciones que de ella tienen sus ejecutantes. Para explicar las relaciones entre la práctica dancística y las concepciones en torno a la naturaleza se considera necesario conjuntar dos aspectos: por una parte, conocer los elementos estructurales de la danza, a través de la descripción y el análisis de los sones, las relaciones (diálogos), los personajes y las secuencias kinéticas³ o secuencias de movimientos. Para realizar la descripción, el registro de movimiento y el análisis de las secuencias de movimientos se emplean algunos recursos de la Labanotación⁴. Las secuencias de movimientos se ordenan a partir de seis *momentos de actuación o escenificación*, los cuales permiten tener una idea panorámica del argumento de la danza de Los Coréos; por otra parte, es pertinente conocer el contexto festivo que envuelve a la danza, tomando en consideración las fiestas religiosas dedicadas a los santos, las cuales son la razón de ser de las danzas en el municipio. Una de las fiestas más importantes y que se describe con mayor detalle es la fiesta en honor a San Mateo, el

³ La palabra Kinética o concretamente cinética o cinemática deriva del griego *kinesis* que puede traducirse como “movimiento”, es la especialidad de la física centrada en el análisis del movimiento.

⁴ La Labanotación o Cinetografía o Laban es un método que sirve para registrar el movimiento humano.

santo patrón de Chignautla. Para que la fiesta patronal se lleve a cabo, existen otros ritos festivos que se realizan en distintas ocasiones en los cuales la danza participa. Para identificarlos se nombran aquí como *momentos de ejecución dancística* puesto que durante estos momentos la danza de Los Coréos es bailada y son los ensayos, los recibimientos, los encuentros, las vísperas y la despedida, los cuales se describen de forma breve.

Por último, en el cuarto capítulo se abordan los relatos y creencias en el pensamiento chignauteco a través de la danza de Los Coréos. Dentro de los testimonios, relatos e historias destacan el del maestro de danza, Don Juan Andrés, que versan sobre la relación con ciertos saberes ancestrales y con lugares como el cerro Chignautla, sus cuevas y sus manantiales, elementos naturales imprescindibles en el lugar de estudio. Acerca de los lugares naturales y de ciertos fenómenos atmosféricos como la lluvia, el rayo o el arcoíris suelen corresponderse concepciones entre los involucrados en la danza, que advierten en ella un carácter ritual. A su vez, otra serie de concepciones están enfocadas hacia el santo San Mateo como una entidad poderosa a la que se le ofrece la fiesta, la comida, la danza y la música. De igual manera se encuentra presente en el pensamiento colectivo de los chignautecos las creencias en torno a animales como la serpiente, (concebida como un animal protector y vigilante del cerro y de los manantiales) y el Tigre, este último representado como uno de los personajes sustanciales en Los Coréos. Todos estos elementos de la cosmovisión chignauteca se considera guardan su más profunda raíz en un pensamiento de origen mesoamericano, aunque no por ello relacionado con un pasado prehispánico, pues aquello sugeriría suprimir los cambios, influencias, adaptaciones y nuevas formas de pensamiento.

En resumen, ambos aspectos, por un lado, la estructura de la danza y por el otro, el contexto cultural-festivo, están relacionados con las concepciones sobre lugares del entorno

natural local como lo es el cerro Chignautla, presentes por medio de los discursos orales y dancísticos. En la actualidad en Chignautla de acuerdo con los testimonios e historias, como de la experiencia etnográfica, se advierte un escenario en donde los chignautecos se han enfrentado desde tiempo atrás a los estragos causados por políticas públicas poco viables por parte de las autoridades de gobierno. Algunos sectores de la población han reclamado la explotación, así como los intentos o en algunos casos la expropiación de su territorio y la privatización de sus recursos naturales por injerencias externas arbitrarias o peor aún por parte de alcaldes. Para algunas personas, la serpiente omnipresente resguarda al cerro de quien pretenda saquearlo, pues el cerro contiene riquezas. ¿Serán acaso este tipo de concepciones una especie de metáfora en la que, por medio de los mitos indígenas y mestizos, de los discursos orales, de los hechos dancístico-musicales, de los saberes ancestrales, que los chignautecos refuerzan una identidad, un posicionamiento de su valor y riqueza natural y cultural cada vez más mermada por la industrialización o la globalización económica y cultural?

Corresponde pues a los chignautecos el ejercicio de sus derechos, como el derecho a decidir sobre el uso y aprovechamiento de sus tierras y bienes naturales, así como a preservar su identidad, cultura y organización. Con todo, estos son algunos de los aspectos que el estudio de los hechos dancísticos y musicales invitan a reflexionar.

Delimitación del problema de estudio

La danza y la música tradicional apuntan a un panorama incierto frente a la globalización que amenaza a las expresiones culturales no sólo en México sino en Latinoamérica, como lo señala la experta peruana en patrimonio cultural inmaterial, Silvia Rosa Martínez, en una entrevista realizada por María José Brenes (Rosa Martínez en EFE, 2016), quien además sostiene que la homogeneización de la cultura, producto de la modernización van a hacer que algunas prácticas se pierdan con el tiempo. Frente a este escenario es importante reflexionar acerca del valor de estudiar la cultura, particularmente a las practicas dancísticas y musicales, pues como bien lo menciona el Dr. Alejandro Martínez de la Rosa, “las músicas y las danzas del país son fundamentales para comprender otras culturas y la nuestra también” (Universidad de Guanajuato, s.f.).

El presente trabajo está enfocado al estudio y registro de una manifestación dancística, musical, teatral, poética y ritual conocida con el nombre de Los Coréos, practicada en Chignautla, una comunidad nahua ubicada en la parte nororiental de la Sierra Norte del estado de Puebla. Según algunas fuentes orales⁵, esta danza se practicaba en otros municipios de la región como Hueyapan, Atempan y en la junta auxiliar de San Sebastián, perteneciente al municipio de Teziutlán, sin embargo, son pocas las referencias bibliográficas que aluden a esta danza en dicha región así como en otras regiones. En Chignautla, la razón de la disminución de su práctica se debe a diversos factores, los cuales se describirán a continuación.

La danza de Los Coréos está integrada por diversos personajes, entre los que se pueden mencionar a un grupo de Capitanes, un grupo de Pilatos o Paisanos, el Rey *luango*, la Reyna, Martín de Vega, la Catarina, el Tigre, el Portero Mayor, el Secretario Mayor y demás danzantes

⁵ Referencias recabadas en la realización de trabajo de campo (2016-2018)

de quienes la danza obtiene su nombre: Los Coréos. Sin embargo, la interpretación de estos personajes ha ido cambiando con el tiempo. Según los chignautecos, anteriormente la danza sólo era ejecutada por hombres adultos, a excepción de los personajes del Rey chiquito, la Reyna chiquita y el Tigre, los cuales necesariamente debían ser interpretados por niños, pero ahora, debido a la ausencia de adultos en la danza, una mayor cantidad de personajes han pasado a ser interpretados por niños y en constantes ocasiones se descartan de escena algunos personajes. A decir de los adultos mayores, “la danza ahora ya no es como antes”, pues consideran que en la actualidad se han desvirtuado los elementos que la integran, como la música o la forma de ejecución, como ejemplo, está el caso de sus intérpretes musicales, quienes han fallecido con el paso del tiempo, hasta contar actualmente con un solo violinista reconocido en la comunidad, el señor Alfonso Sánchez de 73 años de edad, pero también por lo que respecta a la enseñanza de la danza, en la comunidad se reconoce como conocedor de ella, al maestro de danza, el señor Juan Andrés de 82 años de edad. Dicha situación apunta hacia un riesgo en la pérdida de la ejecución de esta danza.

Según los danzantes y el músico de la danza, la música de Los Coréos ha sido tocada únicamente por un violín. En la danza existen momentos bailados y dramatizados. Se interpretan varios “sones” (piezas musicales), de los cuales algunos incluyen “cantadas” (lapsos de canto) y “relaciones” (diálogos entre personajes) como se nombran en la comunidad, según refieren los participantes más longevos, la danza anteriormente solía ser extensa, con numerosos sones, cantadas y relaciones, hoy en día el desarrollo de la danza no se ejecuta completo. Existen cantadas que expresan el carácter devocional hacia el santo patrono y otras que versan sobre el tema de la danza. Las relaciones entre personajes se expresan verbalmente en español, no

obstante, algunos diálogos sugieren una procedencia probablemente perteneciente al periodo colonial⁶, y existe una palabra mencionada en lengua náhuatl⁷.

Puede decirse que tanto en los diferentes aspectos que integran a la danza, como los personajes, sus relaciones, los sones y las cantadas junto con la tradición oral de los involucrados en este hecho dancístico, Los Coréos mantienen una intrincada relación con las concepciones a ciertos elementos de la naturaleza propia del lugar, como los cerros, las cuevas y los manantiales, a diferentes animales como la serpiente y el tigre e incluso a seres o entes “de otro mundo”. Al respecto, circulan relatos acerca de la relación entre ciertas prácticas rituales como la danza y determinados lugares como el cerro. En el caso de Los Coréos, según lo menciona un relato, anteriormente los maestros de la danza- como les nombran en la comunidad a las personas encargadas de enseñar los pasos y la danza- acudían a prepararse a las cuevas que se hallan en los cerros. Los maestros de danza no son las únicas personas que van a dichos lugares, al respecto, parece existir una similitud entre ser maestro de danza y las personas facultadas para curar. Según testimonios, suele creerse que ambas tradiciones son otorgadas en ciertos lugares como los cerros y las cuevas. Según lo refieren los chignautecos, acudir a estos lugares debe tomarse con seriedad y respeto, incluso entre quienes tienen acceso, pues se debe “pedir permiso” para ingresar, de lo contrario podría haber consecuencias, pues se considera que, no todas las personas están

⁶ El español de América, hace, pues, referencia al conjunto de variedades dialectales que se hablan en el continente americano. Algunos autores como José Moreno de Alba (1988) prefieren utilizar la expresión “español en América” para hacer referencia a la realidad lingüística americana. Así pues, lo que venimos a denominar época colonial – entendida como el amplio período que comprende desde el momento mismo de la conquista, en 1492, hasta finales del s. XVIII-, puede considerarse como una etapa fundamental en la evolución del idioma y muy explicativa de su situación presente. En ella convergen, la evolución, selección y consolidación de las tendencias fonológicas, morfológicas y léxicas ya iniciadas en el español peninsular con la indiscutible novedad que supone la implantación de una lengua en un espacio enorme y desconocido, el contacto con las lenguas indígenas y la conformación de una sociedad en busca de sus propios referentes lingüísticos y sociales. (Carmen Marimón Llorca, 2006).

⁷ Se ha mencionado antes que en español se ha extendido el uso del término *lengua náhuatl* para abarcar los distintos pueblos que hablan alguna variante de este idioma. (Ramírez Celestino, Herrera Meza en <https://linguistica.inah.gob.mx/index.php/leng/92-nahuatl>). La variante lingüística hablada en Chignautla es denominada por algunos autores como *náhuatl* (Beaucage, 2012) o *mexicano tlajtol/nauta* (INALI, 2008 En Manuel Peregrina Llanes, 2018) y pertenece a la familia lingüística yuto-azteca.

facultadas para ello. Ahora bien, este tipo de “tradiciones” son ofrecimientos atribuidos a otro tipo de seres o entidades de otro mundo a ciertas personas, a quienes se les asigna la capacidad de enseñar la danza; y a otras, la capacidad de curar, que, a su vez, “heredarán” la tradición a otras personas.

En relación con esta idea, hay algunas referencias en distintas comunidades indígenas de México, donde es común encontrar que los capitanes de la danza o maestros de danza son asimismo curanderos, como es el caso de la danza del Rey Colorado, en la comunidad *Teenek* de Tamaletom, en San Luis Potosí, donde el capitán, a pesar de no reconocerse a sí mismo como curandero, tiene la facultad de curar a los músicos y danzantes, quienes mantienen una relación con lo sagrado, que reside en poder entablar una comunicación con lo celeste por medio de la danza, por lo cual, se les considera dotados de tener contacto con lo sobrenatural (Virginia Sánchez (1990 [1987])). En otros trabajos, Gonzalo Camacho (2010) entre comunidades nahuas de la región Huasteca, explora las relaciones entre la música y la comida ritual presentes en los rituales del *Chicomexóchitl*, en los que tanto a músicos como a danzantes se les confiere un carácter sagrado que se ve reflejado en las formas en que se percibe culturalmente la adquisición del saber musical y dancístico, como en la capacidad que obtienen para curar ciertas enfermedades.

Por otra parte, en Chignautla la participación de las danzas es sumamente importante durante las fiestas. En la actualidad, la danza de Los Coréos es ejecutada durante diferentes momentos: los “ensayes”, los “recibimientos”, la “víspera”, los “encuentros”, la “despedida” y la fiesta patronal, siendo esta última la más importante festividad del año, realizada el 21 de septiembre. Dichos momentos se describirán en el tercer capítulo. Los Coréos forman parte de un

conjunto de danzas integrado por otros grupos nombrados en la comunidad como Tocatines, Santiagos, Toreadores, Negritos, “Paxtes” o “Troncos” y “Guacamayas”.

Las fiestas en Chignautla difícilmente se concebirían sin la presencia de las danzas y, por ende, de la música. La danza tiene razón de ser a través de los rituales, al respecto circulan varios relatos acerca del bienestar que se obtiene al participar en la vida ceremonial, por ejemplo, haciendo un “cargo” o participando como músico o como danzante. Como constatan algunos testimonios, la danza es considerada como una “ofrenda” a través de la cual es posible pedir y agradecer favores, individuales y colectivos; a los santos, en especial al patrono de la comunidad: San Mateo Apóstol, a quien, la gente considera no sólo como una imagen, pues se dice que puede ver y escuchar; y también, desaparecerse. En base a estos atributos, la danza le puede “gustar” al santo y, por el contrario, si no se le baila, puede desatar su enojo, por ende, el santo tiene la facultad de beneficiar, pero también de sancionar si no se le ofrenda o reconoce, por lo que la danza se convierte en la principal vía de comunicación con lo divino. Sin la realización de las fiestas y todo lo que conllevan, especialmente la presencia imprescindible de las danzas y la música, la vida en la comunidad se vería irrumpida por catástrofes como lo constatan algunos testimonios que se describen en el cuarto capítulo del presente trabajo. Los chignautecos consideran que la práctica de la danza está relacionada con la presencia de lluvias, las buenas cosechas y en general, el bienestar individual y comunitario para prevenir o restablecer el orden y mantener el equilibrio del “medioambiente” como menciona Doña Carmen Andrés.

De manera general se ha mostrado una descripción de la danza de Los Coréos y sus relaciones con otros aspectos de la vida en la comunidad, para indagar sobre dichos vínculos se plantea la siguiente pregunta de investigación:

¿En la actualidad, qué relaciones existen entre la práctica dancística de Los Coréos con las concepciones en torno a la naturaleza entre los habitantes de Chignautla, Puebla?

De todo lo anterior expuesto, se deriva la siguiente hipótesis:

Hipótesis

Los diversos procesos de homogeneización económica, social y cultural que son causados por el actual sistema de globalización mundial han impactado negativamente en la realización de las diversas expresiones dancístico-musicales tradicionales y populares del país. En consonancia a estos fenómenos de estandarización, la Danza de los Coreos de Chignautla, Puebla, ha experimentado un decrecimiento en su realización, así como una paulatina desarticulación con el sistema festivo-religioso de Chignautla, Puebla. Por lo cual se es de vital importancia abordar mediante la investigación etnocoreológica la Danza de los Coreos y su imbricación con la fiesta patronal y el sistema de danzas de la región de Chignautla, Puebla, con los objetivos de evidenciar y comprender los diversos procesos de construcción identitaria que se fundamentan en las complejas relaciones de los actores sociales de Chignautla, Puebla con la divinidad y con la naturaleza.

Objetivos

Objetivo general

- Explicar las relaciones que se suscitan entre los diversos ritos dancístico-musicales de Los Coréos con las concepciones de los chignautecos sobre la naturaleza.

Objetivos específicos

- Describir y analizar la trama argumental, los sones, las relaciones, los personajes y las secuencias de movimiento de la danza de Los Coréos.
- Identificar y explicar los *momentos de actuación o de escenificación* claves en el desarrollo de la trama argumental.
- Identificar y explicar los diferentes *momentos de ejecución*, es decir, en los cuales la danza de Los Coréos es realizada: los ensayos, los recibimientos, los encuentros, la víspera, la fiesta patronal y la despedida.
- Investigar las posibles analogías entre la práctica dancística y las concepciones sobre la naturaleza, de los involucrados en el hecho dancístico de Los Coréos.

Justificación

El presente trabajo pretende contribuir al estudio de las culturas dancísticas y musicales de México y en particular de la danza de Los Coréos en Chignautla, comunidad nahua ubicada en la Sierra Nororiental de Puebla. Los estudios sobre la danza de Los Coréos en esta región son escasos, acerca del tema, hay pocos registros bibliográficos, por ello, con esta indagación se espera constituir una aportación al tema. Otro aspecto importante de la presente indagación, radica en conocer las relaciones entre la práctica dancística y las concepciones que sobre la naturaleza tienen los chignautecos, empleando las propuestas teóricas y analíticas de la etnocoología, una reciente disciplina enfocada a la investigación, el análisis y la transducción de los hechos dancístico-musicales del país y de otras partes del mundo.

Dentro de una de las principales características de la etnocoología se encuentra la diversidad de enfoques por medio de los cuales puede abordarse el estudio de las culturas dancísticas y musicales de los diferentes grupos culturales en México. De acuerdo con Gonzalo Camacho Díaz, el concepto de culturas musicales y dancísticas se define como “el conjunto de hechos musicales en contextos y procesos estructurados, transmitidos históricamente y apropiados por grupos de individuos, constituyendo un dispositivo de identidad” (Camacho en Híjar Sánchez, 2009:26-27).

Por lo que el propósito de este estudio es favorecer el diálogo intercultural a partir del reconocimiento y la revalorización de las expresiones artísticas producidas por las diversas sociedades indígenas y populares de México, particularmente de las expresiones dancísticas y musicales de Chignautla, Puebla. Por último, se espera que los objetivos alcanzados en este trabajo, sean de interés para los miembros de la comunidad chignauteca, adultos, jóvenes, niños, y a todo aquel interesado en el tema.

Capítulo 1.

San Mateo Chignautla en el ámbito de las comunidades indígenas de México

1.1. Las culturas indígenas⁸ de México

Según Federico Navarrete (2008: 25-44), la historia de los pueblos originarios mexicanos se inició hace más de 10 mil años con la llegada de grupos provenientes de Asia y del norte de América al territorio que actualmente es México. Estos grupos hablaban lenguas diferentes y tenían tradiciones culturales distintas, debido a su distribución en las variadas superficies geográficas del territorio mexicano.

Navarrete identifica tres grandes áreas culturales en México a partir del proceso de sedentarización, promovido por el cultivo de plantas, como la calabaza, el frijol y principalmente el maíz, el investigador mencionado ha ubicado vestigios del cultivo del maíz en la región central de Mesoamérica, al norte del país en la región denominada Aridoamérica, también en el norte, aunque abarcando el suroeste de los Estados Unidos, la región de Oasisamérica.

En Mesoamérica a partir del desarrollo de la agricultura se crearon las primeras urbes y en consonancia, los primeros gobiernos centralizados, estableciéndose posteriormente grandes civilizaciones con complejos sistemas de organización social, económica y religiosa, así como la generación de sistemas de escritura.

Hay que agregar que las diversas sociedades emergentes vivieron en constante conflicto por el control del territorio, de áreas propicias para el cultivo, de los recursos naturales, así como de los productos de los pueblos que lograban someter, esta conflictiva situación ocasionaba que las

⁸ Se utilizará el término indígena en su acepción etimológica relativa a la población originaria de un territorio. Actualmente el término indígena se emplea oficialmente en las leyes e instituciones de nuestro país y no tiene la carga despectiva que, desgraciadamente, en ciertos círculos se asocia al término *indio* que les fue dado a los habitantes originarios por los conquistadores en el siglo XVI (Federico Navarrete, 2008: 8-9).

fronteras o límites territoriales de los asentamientos humanos se transfiguraran contantemente dependiendo de las relaciones de dominio que un pueblo tenía sobre otro.

En relación a los habitantes de Aridoamérica al tener su principal fuente de subsistencia en la caza y la recolección de recursos naturales, los orilló a mantener una dinámica de constantes desplazamientos, en busca de las presas de cacería y de abastecimiento de agua y elementos de la vegetación natural, causa por la cual no alcanzaron a conformar formas de gobierno centralizadas y su organización social al parecer fue más bien igualitaria, aunque no por ello dejaron de desarrollar complejos sistemas de conocimiento.

Finalmente, los grupos del área cultural llamada Oasisamérica optaron por formas de vida similares a los pueblos de Mesoamérica. No debe entenderse que estas tres áreas se mantuvieron de manera aislada, pues los constantes flujos de desplazamiento y emigraciones de un área a otra, las redes de comercio que sostenían entre sí y las peregrinaciones religiosas, permitieron el contacto en diferentes épocas y circunstancias entre estos pueblos, lo que propició intercambios culturales.

Es innegable que el origen de la pluralidad cultural de los pueblos originarios actuales de México, se deriva de la amplia multiculturalidad que existía en estas tres áreas, sin embargo, “reconocer la profunda relación existente entre los pueblos indígenas contemporáneos y las culturas y pueblos prehispánicos no nos debe llevar [...] a concebir a las culturas actuales como simples continuaciones de las antiguas, ni valorarlas exclusivamente por sus raíces prehispánicas” (Navarrete, 2008:29).

Se debe tener presente que las realidades y las culturas de las poblaciones originarias han estado, desde tiempos remotos hasta el presente, en constante transformación, debido al estrecho contacto e intercambio con otros pueblos oriundos y, posteriormente con grupos europeos, africanos y otros que han llegado a nuestro país desde hace 500 años (Navarrete, 2008). Esta

situación ha colocado a las culturas de los pueblos originarios en constante conflictividad en el trascurso de los diferentes procesos históricos posteriores a la caída de Tenochtitlan.

Diversos fenómenos sociales-históricos provocaron la muerte de más de la mitad de la población indígena a causa de las matanzas, las epidemias y en general la condición de sometimiento a la que fueron sojuzgados. Posteriormente durante los tres siglos del sistema político colonial, los dos siglos del México independiente, el régimen de Porfirio Díaz y las estrategias políticas de los gobiernos neoliberales, mantuvieron las políticas de exclusión sobre la población indígena, constante que definió en gran medida la condición actual en la que hoy se encuentran los pueblos originarios y en la que son vistos por algunos sectores de la sociedad mexicana. En todos estos procesos históricos debe mencionarse que los indígenas han mostrado diferentes formas de resistencia, “los pueblos indígenas de México buscaron defender sus formas de vida, sus gobiernos locales, su cultura y sus valores” (Navarrete,2008: 31-32) que en unos casos les ha costado la vida y la pérdida de sus culturas y en otros la aculturación y el etnocidio.

Pese a este panorama, en el México contemporáneo la presencia de los pueblos originarios es una realidad que no puede pasar desapercibida. De acuerdo con el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI, comunicado a medios N° 3, 2019), 25 millones de personas se reconocen como indígenas⁹. Esta población radica en 623 municipios del país, es decir, 25.4% de los municipios de México tiene población indígena. En 18% de los municipios, es decir, en 442, el porcentaje de la población indígena supera 70% del total. Los estados que concentran el mayor número de esta población son: Oaxaca (31.2%), Chiapas (28.2%), Veracruz

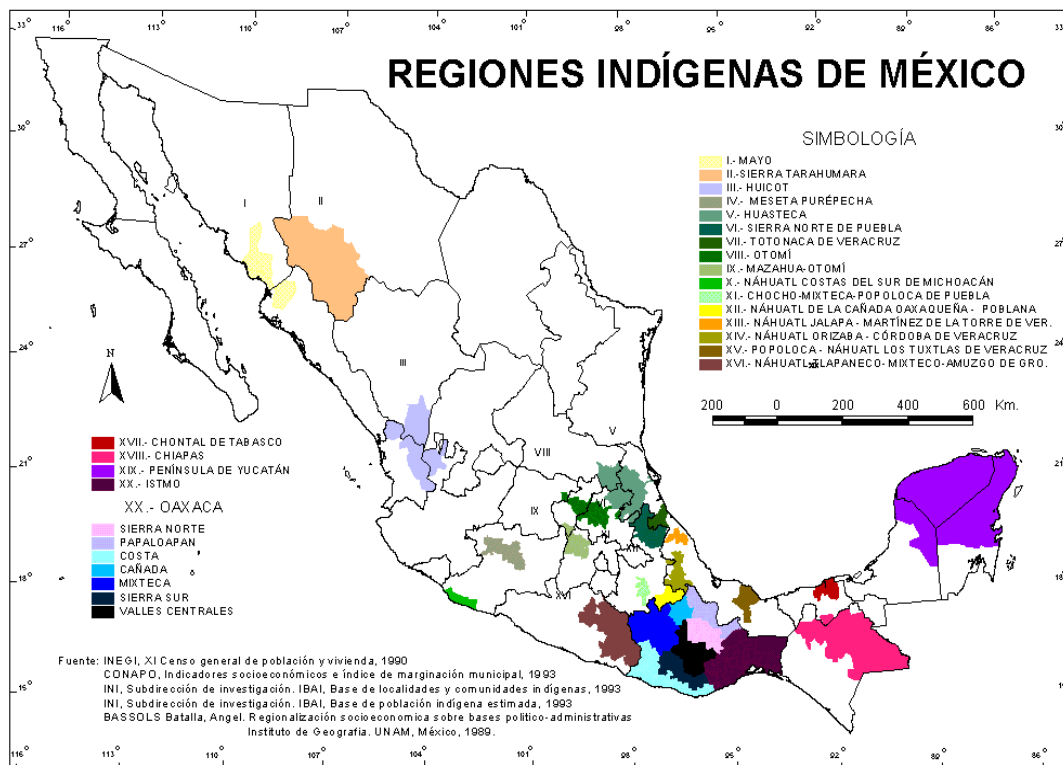
⁹ Tomado de <https://www.inali.gob.mx/es/comunicados/701-2019-02-08-15-22-50.html>. Consultado el 16 de febrero de 2021.

(9.2%), Estado de México (9.1%), Puebla (9,1%), Yucatán (23.7%), Guerrero (15.5%) e Hidalgo (5.0%), en conjunto en estos estados vive 75% de la población indígena a nivel nacional¹⁰.

Por lo que respecta a establecer una demarcación territorial precisa de las regiones indígenas, es una tarea difícil y arriesgada debido a que la gran variedad etnolingüística dificulta la identificación de regiones definidas para cada grupo. Sería sumamente complejo establecer fronteras fijas entre el territorio de los grupos indígenas pues los patrones de asentamiento de la población indígena responden a procesos de carácter económico, histórico, geográfico y cultural, lo que explica la dispersión de sus localidades. Sin embargo, es conveniente ubicar la distribución en el territorio mexicano de las zonas donde se encuentran establecidos los grupos originarios con el objetivo de identificar a la Sierra Norte de Puebla como una de las 25 regiones indígenas descritas por la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) a lo largo del territorio nacional (Mapa1), con base a criterios georreferenciales y estadísticos, las cuales concentran al mayor número de núcleos de población indígena.

En México existe una gran diversidad de lenguas indígenas, actualmente son 68 lenguas con 364 variantes en todo el país. Las principales lenguas indígenas habladas por la población de 3 años y más son: náhuatl (22.4%), maya (10.5%), tzeltal (8.0%), tzotzil (7.5%), mixteco (7.2%) y zapoteco (6.7%); en conjunto estas seis lenguas son habladas por el 62.2% del total de hablantes de lenguas indígenas en el país. (INEGI, 2020a) (Ver Anexo I, cuadro 1) Después del náhuatl otras lenguas con mayor número de hablantes son la maya, el tzeltal y el mixteco con más de 500,000 hablantes (Ver Anexo II, cuadro 3).

¹⁰ Tomado de <https://www.eleconomista.com.mx/politica/Dos-de-cada-10-mexicanos-se-asumen-indigenas-20181212-0049.html> con datos del INEGI, 2015 consultado el 29 de Julio de 2020. (Ver Anexo II).



Mapa 1. Regiones indígenas y su distribución en México. Fuente: INEGI, XI Censo general de población y vivienda 1990.

El estado de Puebla y particularmente la Sierra Norte, concentran un gran número de población indígena. El área histórico-cultural denominada como el Totonacapan, abarcó el territorio que actualmente comprende el norte del estado de Puebla, donde se encuentra ubicado el municipio de Chignautla, lugar del presente estudio y lugar de asentamiento de diferentes culturas como posteriormente se detallará.

En resumen, las culturas de los grupos indígenas son muestra de un antiguo legado cultural pero también de una fuerte lucha en defensa de sus territorios, de sus usos y costumbres. Sin el reconocimiento de las culturas originarias, la visualización del México de nuestros tiempos quedaría incompleta, su conocimiento es una puerta a una mejor comprensión sobre la pluriculturalidad de nuestro país, de la que todos los mexicanos formamos parte.

1.2. La Sierra Nororiental de Puebla, un espacio multiétnico

México se encuentra en un área territorial con características geográficas muy diversas, relieves con distintas propiedades fisiográficas, climáticas e hidrográficas que van desde cadenas montañosas hasta grandes planicies costeras, pasando por valles, cañones, altiplanicies y depresiones, entre otras.

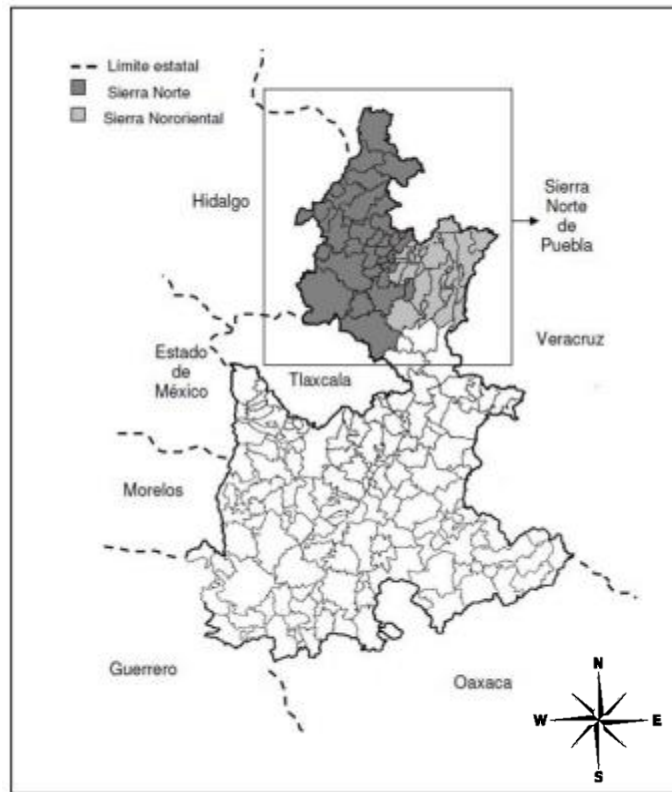
La Sierra Madre Oriental es una cadena montañosa que se extiende al noreste del país, mide aproximadamente 22,015,066 hectáreas y es una región orográfica que presenta una gran biodiversidad (Luna, Morrone y Espinoza en Salinas, 2018). Sus montañas están constituidas por rocas sedimentarias de origen marino, calizas y lutitas, principalmente de la era mesozoica, los estratos de estas rocas están doblados a manera de grandes pliegues que forman una sucesión de crestas alternadas con bajos relieves, las cumbres oscilan entre los 2,000 y 3,000 msnm.¹¹ Su geología compleja presenta una amplia variedad de geoformas, como cañones, laderas, cimas, mesetas, cañadas, sótanos y cavernas (Salinas, 2018), abarca los estados de Chihuahua, Coahuila, Nuevo León, San Luís Potosí, Querétaro, Tamaulipas, Hidalgo, Veracruz y Puebla.

Como parte del extremo sur de la Sierra Madre Oriental, se prolonga la cadena montañosa llamada Sierra Norte de Puebla, con una longitud aproximada de 100 km y anchuras de hasta 50 km, limita al oriente con la Llanura Costera del Golfo, y al poniente y al sur con el Eje Neovolcánico abarcando el norte del estado de Puebla de donde toma su nombre, extendiéndose al oriente del estado de Hidalgo. A diferencia de otras partes del estado de Puebla y de la misma Sierra Madre Oriental, la Sierra Norte posee una alta humedad que favorece la formación de caudalosas corrientes de agua, estas corrientes constituyen cuencas que desaguan al Golfo de

¹¹ Tomado del Instituto Nacional de Ecología y Cambio Climático
<http://www2.inecc.gob.mx/publicaciones2/libros/421/cap2.html#top>

México, entre ellas se encuentran los ríos Necaxa, Tuxpan, Tecolutla, Cazones y Nautla. La abundancia de relieves montañosos y cuerpos de agua característicos de las sierras son elementos indispensables en la vida de la población que se ha establecido en estos sitios. La biodiversidad en el entorno natural también se manifiesta en la percepción que sus habitantes se hacen de él, generándose así una amplia diversidad en la construcción de pensamientos y formas de vida, como se expondrá más adelante.

La Ley de Desarrollo Económico Sustentable del Estado de Puebla (2015) establece que los 217 municipios que integran al estado se agrupan en siete regiones diferentes. En la Sierra Norte de Puebla se encuentran dos de estas siete regiones: Sierra Norte y Sierra Nororiental (mapa 2). Esta demarcación fue una estrategia que busco promover el desarrollo económico del estado tomando en consideración la existencia de características geográficas, históricas, económicas, culturales y políticas en común. La región Sierra Nororiental está constituida por 28 municipios en la parte este de la Sierra Norte, en 2010 su población era de 532,017 habitantes, equivalente al 9.2% de la población del estado, todos sus municipios tienen presencia indígena, de los cuales 18 son considerados plenamente indígenas. Dicha regionalización será retomada en este trabajo únicamente para fines de localización geográfica del municipio de Chignautla, el cual se encuentra en la parte nororiental de la sierra. Ahora bien, esta distinción brinda una demarcación particular que distingue a esta zona del resto de la sierra norte.



Mapa 2. Sierra Norte de Puebla y su división geográfica en Sierra Norte y Sierra Nororiental. Fuente: mapa tomado de página web elaborado por Luis Enrique Ferro Vidal.

Por otro lado, la regionalización de la Sierra Norte de Puebla vista desde una perspectiva geográfica, precisa sobre todo las divisiones territoriales, las características físicas, climáticas, el tipo de suelo, etc., sin embargo, estas divisiones no son suficientes para abarcar el tema de las relaciones sociales y culturales en esta área geográfica, que en otro tiempo fue un conjunto articulado de varias regiones, históricamente ésta área ha sido un espacio cambiante y dinámico ocupado por grupos humanos con características étnicas distintas, así como dinámicos y diversos procesos socio-históricos diferentes, su nombre actual en palabras de Bernardo García Martínez es “relativamente moderno y está referido a una demarcación administrativa. De hecho, ni siquiera hoy es un espacio que pueda caracterizarse funcional o estructuralmente como una sola región” (García Martínez, 1987: 24-25). Esta situación complejiza el estudio de la región

nororiental debido a que, en otro tiempo, el área serrana estuvo en constante cambio bajo parámetros culturales, sociales y territoriales diferentes, además, las fuentes que brindan datos sobre su historia prehispánica y colonial son escasas. Esta situación es compartida con las demás áreas serranas, por lo que, los escritos que proporcionan un panorama histórico sobre el oriente de la sierra, se remiten necesariamente a las fuentes que mencionan a la Sierra Norte de Puebla y a la vez, gran parte de la información respecto a la misma, proviene de la relación existente entre esta y el altiplano, debido a que por ella pasaban las principales rutas entre el México central y el Golfo.

Las circunstancias y características anteriores precisan plantear la siguiente pregunta: ¿Qué se entiende por región? Para responder a esta inquietud es necesario precisar que la noción de región tiene varias acepciones, por ejemplo, el historiador Diego Felipe Aparicio, menciona que la región, “es un espacio hipotético de estudio, el cual se delimita, no de forma arbitraria, sino tomando en cuenta su historia, su población, su geografía” (Aparicio,2014:24). Lo dicho por Aparicio, devela que una región no está exclusivamente relacionada con límites territoriales, pues existen otros factores que la conforman y la transforman. Algunos investigadores han resaltado esta característica, Elio Masferrer ha señalado que “los límites de la región, desde el punto de vista natural, étnico y cultural no coinciden necesariamente con los límites políticos” (Masferrer, 2006:54). También Verónica Oikión, dice:

Más que un territorio, la región es un entramado de acciones humanas estructuradas sobre un área geográfica determinada. Es la acción humana la que une en principio a cada una de las regiones entre sí para formar unidades económicas, políticas o culturales más amplias. (Oikión en Aparicio,2014:22)

Por su parte, Bernardo García Martínez, afirma que una región “es un espacio cambiante y determinado por la cultura, y por lo mismo histórico, ligado desde luego al medio físico, pero no definido por él” (García Martínez,1987: 24-25).

Una región entendida bajo los anteriores argumentos plantea una forma más amplia de entender a la Sierra Norte de Puebla, un territorio que, por otro lado, en términos socio- históricos formó parte de una macroárea cultural denominada el Totonacapan, la cual se transformó constantemente en extensión y límite a través del tiempo (1987: 40). Esta amplia y dinámica región fue el asiento de la cultura totonaca, la cual, a finales del siglo XV se replegó hacia la costa debido a múltiples factores, entre ellos un debilitamiento político y militar repercutiendo en el abandono de la región:

Los totonacos [...] vinieron de la mesa central; entraron por lo que hoy se llama distrito de Zacatlán [...] Debido a guerras civiles empezaron a abandonar su primer asiento y a perder su fuerza política y militar; [...] el éxodo de los totonacos se hizo más intenso: llegaron hasta la costa de Veracruz y ocuparon totalmente la parte sur de la misma sierra de Puebla. (Toledano:1995: 198-199)

Posterior a la migración de los totonacos, considerados unos de los primeros pobladores de la región (1995:192-193), prosiguió la presencia y expansión de diversos grupos de habla náhuatl. En la obra de Bernardo García Martínez, *Los pueblos de indios de la Sierra* (1987), las áreas serranas tienen en común estar comprendidas dentro de la cuenca alta del río Tecolutla, también conocida como cuenca del Tecuatepec, “el que la cuenca del Tecuatepec sea equiparable en términos generales a lo que hoy se llama Sierra Norte de Puebla es relativamente incidental” (*ibídem*:28). La sierra está ligada históricamente como una zona de influencia del antiguo Altiplano Central de las grandes culturas tolteca y mexicana.

Los constantes reacomodos y movimientos poblacionales al oriente de la sierra, trajeron consigo la expansión de la lengua náhuatl¹². Según señala, Alessandro Lupo en *La tierra nos escucha, la cosmología de los nahuas a través de las súplicas rituales* (1995), fueron dos oleadas migratorias considerables: una más antigua fue la procedente de las regiones centromeridionales de Puebla hacía la parte oriental de la sierra, que habría llevado el náhuatl del este, en que el fonema /tl/ es sustituido por el alófono [t] (Hasler en Lupo, 1995: 33), y la segunda que ocupó la parte noroccidental de la Sierra por otros grupos nahuas del Valle de México que conservan en su lengua el fonema [tl] (Lupo, 1995:33-35). De acuerdo con Lupo, dichas migraciones probablemente pueden ser los antecedentes socio históricos de las diferencias lingüísticas actuales entre los nahuas de la Sierra Norte de Puebla.

Para principios de los años noventa, las investigaciones realizadas por Vicente Lombardo Toledano ya mencionaban las diferencias lingüísticas del idioma náhuatl, en su obra, *Geografía de las lenguas de la sierra de Puebla* (1995), ubica el territorio septentrional serrano como parte del antiguo Totonacapan y en su carta lingüística de 1925, revela que el mexicano hablado en la sierra poblana no es el mismo, distinguiendo una diferencia entre el idioma mexicano o náhuatl: el hablado en la región norte pertenece al mexicano o náhuatl del imperio y el de la región sur de la sierra, es el llamado olmeca-mexicano.¹³

Es pertinente aclarar que la situación de la lengua ha cambiado, en la actualidad los estudios de diversos investigadores e instituciones como el INALI y el INEGI ofrecen un panorama amplio de las variantes lingüísticas de los grupos nahuas de la región nororiental de la sierra. Por su parte, los chignautecos reconocen que en la zona se habla una lengua distinta al

¹² Para una revisión detallada sobre el tema, consúltese la obra de García Martínez, *Los pueblos de la sierra. El poder y el espacio entre los indios del norte de Puebla hasta 1700*.

¹³ Cabe mencionar que la información acerca de los límites de la región en que se habla el náhuatl en *Carta etnográfica de la sierra de Puebla* (1924), corresponden al periodo en que Toledano realizó su estudio.

náhuatl pues a diferencia de esta última no se utiliza el fonema *tl*, sin embargo, durante la estancia de campo, no fue posible saber la manera en que los habitantes llaman al idioma que aún se llega a hablar, aunque con mucha menor frecuencia que en otras épocas. Según lo expuesto por Manuel Peregrina Llanes (2018)¹⁴ la variante lingüística hablada por los nahuas de Chignautla es el llamado *mexicano tlajtol o nauta* (náhuatl de la Sierra Noreste de Puebla)¹⁵.

Como puede evidenciarse las diversas referencias de los investigadores sobre el espacio geográfico que actualmente comprende la Sierra Norte de Puebla en el horizonte prehispánico, comprendía un gran territorio con una constante dinámica socioeconómica y cultural, así mismo constituyó una amplia región en donde se establecieron diversos grupos culturales, situación que continuaría en los siguientes periodos históricos como en la época colonial. Durante la colonización, los pueblos serranos tuvieron una serie de reacomodos territoriales y debido a las condiciones geográficas el asentamiento de españoles fue un proceso más lento en comparación a las zonas del altiplano, no obstante, según relata el historiador Óscar D. García Ríos en *El paisaje ritual de Chignautla. La relación entre los chignautecos y su paisaje ritual a través de su historia* (2009), para el siglo XVII, los españoles empezaron a concentrarse en las cabeceras, algunas de las cuales eran los antiguos altépetl, como Tlatlauquitepec y Teziutlán (García Ríos, 2009:52). Por su parte, la introducción de la ganadería acarreó nuevos modelos, rutas y métodos de comercio, como el asentamiento de haciendas y la arriería. A decir de García Martínez, para mediados del siglo XVII ninguna de las empresas agrícolas o ganaderas, ubicadas en la sierra, habían alcanzado el tamaño o la importancia de las que en otras regiones han sido señaladas como representativas de las haciendas (*ibídem: 144*), como lo fue el caso de Veracruz, en donde

¹⁴ Para una consulta pormenorizada sobre el estudio de la lengua náhuatl consúltese *Referencia en náhuatl. Un análisis discursivo* de Manuel Peregrina Llanes, 2018.

¹⁵ Ver Anexo III.

sí se establecieron un gran número de haciendas cerealeras, pulqueras, ganaderas y azucareras. La preponderancia y expansión principalmente de la producción azucarera en Veracruz trajo consigo el flujo de esclavos africanos que se quedarían en Xalapa, Orizaba y Córdoba y el puerto de Veracruz, puerta de entrada de la conquista y también el lugar de llegada y dispersión de los esclavos africanos (Adriana Naveda Chávez, 1897:18-19). La cercanía y la relación entre la sierra y la costa ha tenido un papel muy activo, la sierra al fungir como escalón entre las áreas costeras y del altiplano (1987:25), mantuvo sus rutas de comercio y enlace como fue el caso del área oriente de la sierra a la que el antropólogo, Elio Mansferrer, identifica como un agroecosistema al que denomina Bocasierra oriental:

La Bocasierra fue uno de los lugares que comenzó a tener un gran número de colonos dentro de la Sierra; ello se debió al hecho de que ese camino fue el más usado por los españoles para llevar productos de Veracruz al altiplano o viceversa. (Masferrer, 2009:52)

Óscar García también nos habla sobre la Bocasierra, en dónde se encuentra Teziutlán y Chignautla, como uno de los lugares que comenzó a erigirse como una ruta de comercio importante en la sierra, debido a que era el camino más usado por los españoles para llevar productos a Veracruz al altiplano y viceversa, para su desarrollo, “la ganadería fue fundamental [...] tanta importancia tuvo el ganado que una de las rutas de agostadero más comunes fue la que iba desde San Juan de los Llanos, pasando por Zacapoaxtla y Teziutlán, hasta Xalacingo” (García Ríos, 2009:53).

La Bocasierra fue uno de los destinos tanto de indígenas como de africanos, la sierra fue “uno de los principales destinos de los emigrados [...] esta constante salida y llegada de indios emigrados a distintos pueblos, trajo como resultado, sin lugar a dudas, la transculturación y el intercambio de relaciones sociales” (García Martínez en García Ríos, 2009:55), existen pocas

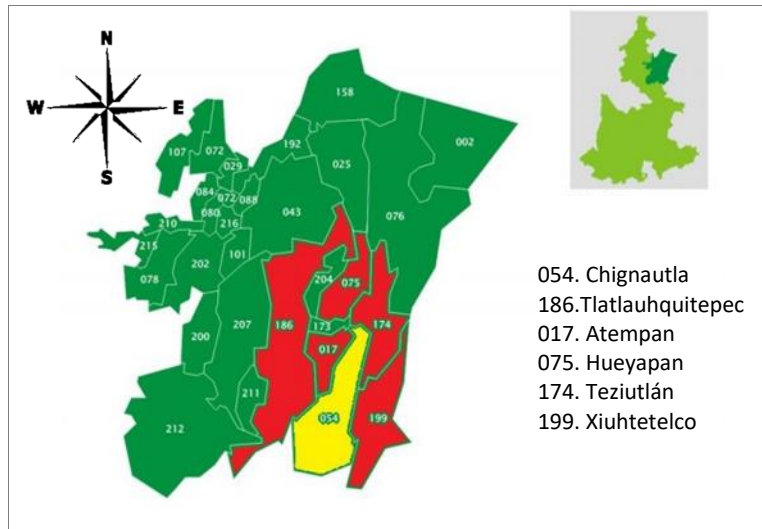
fuentes que hablen sobre la presencia de africanos en la sierra norte, sin embargo, debido a la cercanía de la sierra con el estado de Veracruz, no es de extrañarse que la población africana con la intención de huir de las condiciones de esclavitud o en busca de trabajo migrara hacia distintos puntos de la Sierra Norte.

El cercano y extenso contacto entre indígenas, españoles y africanos durante el periodo colonial fue un aspecto importante en el intercambio, la adopción y la generación de nuevos elementos culturales, “durante la conquista, lo indio, lo hispano y lo negro se tocan y se cimbran entremezclándose, para dar vida a formas dancísticas propias, si bien con aires y reminiscencias de alguno de sus ingredientes” (Lucina Jiménez, 2002:33) proceso cultural que interesa investigar en el presente trabajo a través de la expresión dancística.

1.3. San Mateo Chignautla, Puebla

Enclavado en la Sierra Nororiental de Puebla, se encuentra el municipio de Chignautla¹⁶. Colinda al norte con los municipios de Atempan, Teteles de Ávila Castillo, Hueyapan y Teziutlán, al este con Teziutlán y Xiutetelco, al sur con Xiutetelco, Tepeyahualco y Cuyoaco y al oeste con Cuyoaco, Tlatlahuquitepec y Atempan (Mapa 4).

¹⁶ Ubicado entre los paralelos 19° 39' y 19° 52' de latitud norte y meridianos 97° 22' y 97° 31' de longitud oeste. Ocupa una superficie territorial de 104.61 km, su altitud es variable y oscila entre los 1,600 y 3,200 msnm.



Mapa 4. Ubicación de la zona de estudio: el municipio de Chignautla y los municipios colindantes. Fuente: Página web.

El municipio presenta un amplio sistema montañoso del que sobresalen algunos cerros importantes para la comunidad. Hacia el sur se encuentra la zona de mayor altitud, formada por los cerros Hilillos (3,100 msnm) y Arenas (3,000 msnm)¹⁷, estas grandes elevaciones forman parte de la Gran Caldera de los Humeros¹⁸, los recursos hidrotérmicos característicos de esta zona, la convierten en un lugar importante para Chignautla puesto que ahí se encuentran varias unidades generadoras de electricidad, además la presencia de los géiseres y las aguas termales también hacen del lugar un referente turístico. Hacia el noreste, se presenta un descenso suave, constante e irregular del complejo montañoso con algunos cerros aislados como el Tezompa, el Cacaloapan y el Tesivo, hasta culminar con un valle montañoso en el que se asienta el poblado de Chignautla (Rogelio Ventura, 2008:21-23), al noreste se levanta un brusco de altura de más de

¹⁷ <https://es.wikipedia.org/wiki/Chignautla>. Consultado el 6 de agosto de 2020.

¹⁸ Los humeros es el nombre con el que se conoce a la zona cercana a un volcán o súper volcán activo con un diámetro de 21 kilómetros por 15 kilómetros cuya última erupción fue entre 40 mil y 20 mil años tomado de <https://www.milenio.com/estados/los-humeros-volcan-que-produce-energia>. Consultado el 6 de agosto de 2020.

600 m. que culmina con el llamado cerro Chignautla¹⁹, del cual el municipio toma su nombre, según Faustino García Rodrigo, en su artículo *Chignautla, el origen de su nombre* en la revista *Tanauatiani, el mensajero en Chignautla* (2006), menciona que “la población de Chignautla adquiere su nombre a raíz del cerro y sus aguas, pero no por sus nacimientos en los manantiales, sino por los nueve nacimientos entre los peñascos del cerro con sus respectivas caídas de agua”, estas caídas en otro tiempo seguramente pudieron verse desde lo lejos, “razón suficiente para denominar al cerro como *Chignahuiatepetl* o *Chignahuiatl* (nueve aguas)” (Faustino García, 2006:4). El mismo Faustino García menciona la versión de Ponce-Zeleny en 1935 que dice:

“...Se destaca el Chignautla (cerro) que domina completamente a la cabecera formándose vistoso fondo al occidente, su nombre significa “nueve narices o nacimientos de agua” y en efecto, en su cima aparecen varios manantiales frescos y cristalinos que forman otras tantas caídas que descienden al estrecho valle” (2006:5).

El cerro Chignautla, llamado también Vigía Alta o *Ejecatepetl*, “cerro del viento” según lo registran algunos investigadores (Ventura Rodríguez, 2018:23; Faustino García, 2006:5) o simplemente “el Chignautla” como sus habitantes le nombran, es posiblemente el cerro más importante en la comunidad. Por lo que respecta a la riqueza natural es bien sabido que el cerro provee agua, minerales, cantera, diversidad de flora y fauna que contribuye al equilibrio ecológico y también estos recursos naturales son aprovechados por su población. En cuanto a la riqueza cultural, el cerro Chignautla es elemento indispensable en la construcción de un conjunto de mitos, aspecto que describiré posteriormente, visibles a través de las concepciones del entorno natural de sus moradores vinculadas con las prácticas rituales, tema central de esta tesis.

¹⁹ El cerro Chignautla se encuentra a unos 335° con dirección al noreste desde la cabecera municipal, sus faldas se hallan a una distancia aproximadamente de 4 km desde el centro del pueblo y tiene una elevación de 2,560 msnm, mientras que el poblado de Chignautla se encuentra a una altitud de 1,990 msnm (García Ruiz, 2009).

Las zonas boscosas son reducidas y aisladas al sur y en el extremo norte, constituidas por bosques de pinos, donde predominan árboles de ocote, escobilla, jarilla, zacatón, liendrilla, oyamel y madroño. Existen también grandes zonas de pastizales inducidos al centro y sur, que han crecido a costa de los bosques. La fauna es muy variada compuesta por mamíferos como conejos, liebres, zorrillos, tejones, tuzas, oncillas, ardillas, tlacuaches, coyotes; aves como el gavián, zopilote, gorrión, primavera, ceniztonle, carpintero, ixtixti, calpototo, colibrí, tecolote, lechuza y reptiles como serpientes de cascabel y espiguilla. Las concepciones hacia ciertos animales, por ejemplo, la serpiente o los felinos están presentes en relatos e historias, así como en las prácticas dancísticas, cabe destacar que, para la indumentaria de la danza de Paxtes se utiliza una capa elaborada de heno, una planta que crece en los árboles y a la que los danzantes le colocan algunos animales de la región disecados como tejones, ardillas, tuzas, conejos, también en otras danzas del sistema dancístico de la comunidad hay representaciones de animales como el toro en la danza de toreadores, la serpiente en la danza de los negritos, en la danza de las guacamayas se hace alusión a estas aves o a los quetzales, en la danza de voladores, uno de los voladores se viste de águila y en algunos casos hay un personaje vestido de jaguar que trepa el palo volador, y en la danza de Los Coréos, uno de los personajes característicos es el tigre. Estas representaciones de animales en las danzas muestran la importancia y la relación de los chignautecos con la fauna característica de la región.

Debido al relieve montañoso, Chignautla presenta distintos climas: clima templado subhúmedo con lluvias en verano en el extremo sur; clima semifrío húmedo con abundantes lluvias en verano en la parte central, es el clima predominante; y, por último, clima templado húmedo con lluvias todo el año en el área norte del municipio. A su vez, Chignautla se encuentra dentro de dos regiones hidrológicas. La parte sur comprende las corrientes que desaguan en la subcuenca del lago Totolcingo en los llanos de San Juan, dentro de la cuenca del Atoyac que

forma parte del Balsas. En el norte existen distintas cuencas parciales de ríos con una gran cantidad de caídas que desembocan en el Golfo de México. Destaca el río Ateta, que nace del centro-oeste para unirse, fuera del municipio, al Xoloatl, afluente del Tecolutla, el río Caja de Agua, que nace del centro-sur y después de recorrer la porción central se une al Ateta y el río Viga Ancha, que nace en las estribaciones occidentales de la sierra que se alza al noreste de Chignautla uniéndose al Teziutanapan, afluente del río Apulco que a su vez es tributario del río Tecolutla. Cuenta además con algunos arroyos, afluentes de los ríos, así como algunos acueductos y manantiales. La presencia de los cerros y abundante agua son parte de los elementos que conforman el nombre de algunos lugares de la región, como lo es Chignautla. Por su parte, Faustino García, dice que el registro más remoto indica que el pueblo se llamó *Chignahuapan* o *Chignahuiapan* “nueve ríos o arroyos”, así lo constata una transcripción oficial realizada en 1826 y 1827 que dice: “Títulos donde constan los linderos de este pueblo de Chignautla, anterior Chignahuapan, en el año de 1552” (*ibídem*:3). Posiblemente la dificultad de pronunciación de la palabra *Chignahuiatl* modificó con el tiempo la palabra convirtiéndola en Chignautla, como una versión castellanizada (Faustino García, 2006).

Actualmente los vocablos de origen náhuatl que conforman el nombre de Chignautla, según diferentes versiones, se les relaciona con los nueve nacimientos de agua que brotan en la poza de los manantiales: *chignauí* “nueve”, *atl* “agua”, que se interpreta como “nueve aguas” o “nueve manantiales”. Óscar D. García Ríos, señala que el nombre de Chignautla proviene de *chiconahui* “nueve”, *atl* “agua” y *uhtla*, sinónimo de *tla* “abundancia”, interpretándose como “nueve aguas abundantes” (2009:17). Anteriormente, los pueblos nahuas daban nombres a los lugares en base a las características geográficas o a los elementos naturales más preponderantes:

Los nahuas, en efecto, con un criterio más lógico y más sutil que el de los españoles, jamás dieron nombres a los pueblos y a los lugares que no tuvieran una relación íntima

con el aspecto o con la característica del sitio. Más bien que términos para distinguir un lugar de otro, los nombres nahuas son definiciones geográficas (Toledano,1923, p. 203).

En Chignautla, los elementos naturales que integran el paisaje han marcado un papel fundamental en la construcción de imaginarios entre la población que ha estado en estrecho contacto con ellos. Desde tiempos remotos esta área ha sido el asentamiento de diferentes grupos humanos que aprovecharon los recursos naturales para su sobrevivencia. En un tiempo en donde la relación naturaleza-sociedad estaba caracterizada por la percepción que el hombre tenía de su entorno, no es de extrañarse que se haya formado entre las sociedades una serie de pensamientos y creencias con el afán de explicarse los fenómenos naturales o la existencia de los elementos de la naturaleza. La riqueza natural convive con una riqueza cultural. Muestra de ello, son los legados culturales de los diferentes grupos étnicos que hicieron de este sitio su morada. En el apartado anterior ya se ha mencionado que entre estos grupos figuran los huastecos, los totonacos y los nahuas. Seguramente, de algún modo existen aún, ciertos elementos que pudieran pervivir, derivados del intercambio cultural entre grupos, por ejemplo, algunos vestigios arqueológicos encontrados en la zona, los cuales han permitido saber pertenecieron a la cultura huasteca (Toledano, 1995). Con todo, es la cultura de los grupos nahuas, la que más evidencias brinda sobre la riqueza del lugar, de sus pobladores y su ideología. Se ha mencionado anteriormente la serie de migraciones que dieron como resultado el establecimiento de diferentes grupos de habla náhuatl a la zona (Martínez, 1987; Toledano,1995; Alessandro Lupo,1995). La población en Chignautla es de 35,223 habitantes, de los cuales 16,932 son hombres y 18,291 son mujeres; y 10,791 población indígena (Secretaría de Bienestar, 2022).

No es interés de este apartado ahondar en la historia prehispánica y colonial de Chignautla, no obstante, si es relevante mencionar algunos datos que sitúan a Chignautla dentro

de estos periodos. En la tesis del historiador, Óscar Daniel García Ríos, *El paisaje ritual de Chignautla, Puebla, la relación entre los chignautecos y su paisaje actual a través de su historia* (2009), una investigación que ofrece aspectos históricos de Chignautla, para dicha tarea, el historiador declara que es necesario recurrir a la relación de éste, con la historia de Teziutlán, municipio vecino localizado a escasos 5 kilómetros del centro de Chignautla. De la misma forma, la investigadora, Doren Slade, hace mención de Teziutlán como uno de los lugares de la sierra con mayor impacto en el área serrana y a su vez en la historia de Chignautla, “la historia de Teziutlán, tuvo un escenario de eventos que influyó directamente la vida de los chignautecos” (Slade,1992:271). El estudio de algunos vestigios arqueológicos encontrados en Tequimila y la Colonia Azteca, dos secciones del actual municipio, puede suponerse que posiblemente el territorio formó parte del antiguo *altépetl*²⁰ de Teziutlán, del cual se cree, Chignautla fue un *calpolli*²¹, junto con Mexcalcuautla, Acateno y Xiuhtetelco, al menos hasta el siglo XVII. Existe un relato que narra la llegada de Hernán Cortés a la zona oriente de la sierra y en donde hay una referencia de los chignautecos frente al conquistador, más lo relevante de la cita, justamente es la mención de un reino, del cual Chignautla forma parte:

A su paso, el 18 de agosto de 1519, Hernán Cortés llegó a Xalacingo, desde donde envió a las comarcas vecinas en demanda de víveres. Mexcalcuautla, Acateno y Xiuhtetelco, pueblos que conformaban el reino, respondieron magníficamente a la petición de los conquistadores, llenándolos de regalos y alimentos, mientras que los

²⁰ La palabra es en sí una forma algo modificada de la doble metáfora *in atl, in tepetl*, “el (las) agua (s), la (s) montaña(s), y, por tanto, se refiere en primer lugar, al territorio, pero lo que significa principalmente es una organización de personas que tienen el dominio de un determinado territorio. Una entidad soberana o potencialmente soberana, cualquiera que fuera su tamaño, podía considerarse un *altépetl*. Fray Alonso de Molina, define *altépetl* como “pueblo”, palabra que los españoles usaban para referirse a las unidades políticas y asentamientos indígenas de cualquier tamaño, “pueblo” o “ciudad” es frecuentemente la mejor traducción al español, en cualquier caso. (James Lockhart, 1999: 27-29)

²¹ A las partes constitutivas o subunidades del *altépetl*, se les conoce con el nombre de *calpolli*, término que significa literalmente “casa grande” (Lockhart, 1999: 30-32). Al momento de congregarse a un *altépetl* se identificaban al menos dos posibilidades de hacerlo: la primera consistió en trasladar a la población de su asiento original, generalmente de las laderas de un cerro a las planicies vecinas para fundar allí un nuevo asentamiento; la segunda forma implicaba la reunión de varios *calpolli*, que los españoles identificaron como “pueblos sujetos”, en torno al *calpolli* más importante identificado como “pueblo cabecera” (García Ríos:38).

chignautecos les negaron su ayuda a los extraños. (Olazo García en García Ríos, 2009: 25-26)

Posteriormente los altépetl fueron congregados por los conquistadores, lo que dio paso a la creación de las encomiendas²², así el señorío de Teziutlán fue otorgado a Bernardino de Santa Clara, y Chignautla quedaría como “pueblo sujeto” a la jurisdicción de Teziutlán, separándose hasta 1699. García Martínez, apunta que “Teziutlán se dividió a finales del siglo XVII con la separación de Xiutetelco antes de 1680 y la de Chignautla en 1699” (Martínez,1987:295). No fue sino hasta 1895 que Chignautla pudo consolidarse como municipio libre. En la actualidad el municipio de Chignautla se encuentra en constante crecimiento, los sectores de su población se dedican a diferentes actividades económicas, hay quienes continúan dedicándose a la agricultura, pero es cada vez mayor la industrialización en actividades como las maquiladoras de ropa textil.

²² El primer acto organizativo importante de los conquistadores fue crear y conceder encomiendas a cada español como recompensa por su participación en la conquista. Normalmente, basaron la donación de una encomienda en un cacique y en los indios que dependían de él. Al mismo tiempo, no pudieron menos que tomar en cuenta las unidades prominentes llamadas altépetl, organizadas en forma compleja y fuertemente territoriales, de modo que con frecuencia cada vez mayor, concedieron encomiendas en términos de ellas, a las que denominaron “pueblos” (Lockhart, 1999: 47).

Capítulo 2. Fundamentos de la Etnocoreología

2.1. El surgimiento de la Etnocoreología en Europa a principios del siglo XX

La danza, es un tema de estudio que ha sido retomado desde diferentes campos de conocimiento como las ciencias sociales, principalmente por la disciplina antropológica a principios del siglo XX. El antropólogo, José Joel Lara González en su tesis, *El devenir Teenek dialogicidad de saberes corporales del T's acamt'en* (2015) dice lo siguiente:

La danza, en tanto lenguaje, como un uso específico y extracotidiano del cuerpo [...] ha sido caracterizada como una actividad vinculada a procesos simbólicos y religiosos de la cultura e incluso, como un sistema estructurado que entiende a los movimientos humanos como signos que constituyen un sistema de significación, entendiendo por ello, un sistema de comunicación. (Lara González, 2015: 13)

Dentro de las primeras aproximaciones antropológicas sobre la danza, se encuentran los trabajos de algunos antropólogos como Franz Boas, Alfred Reginald Radcliffe-Brown, Edward Evan Evans-Pritchard, por mencionar algunos, los cuales hicieron mención en sus etnografías a la danza como parte de las culturas que estudiaban. La inclinación de dichos trabajos fue sobre todo al aspecto de las funciones o implicaciones sociales que la danza mantenía con los sistemas sociales, “como una actividad que cohesionan lazos sociales o que expresa y libera tensiones y conflictos” (*ídem*).

Es en Europa, a finales del siglo XIX, cuando surgen nuevas propuestas de acercamiento para el estudio de la danza, así como de otras actividades artístico-culturales de las sociedades *folk* o rurales, este fue el caso de los llamados folkloristas. El objetivo del folklorismo era recuperar, describir, archivar y promover las actividades tradicionales de las comunidades

étnicas, objeto encaminado a la construcción de la identidad nacional en diversos países de Europa en esa época (*ibídem*:13-15).

La investigación de la danza es abordada por la Antropología a mediados del siglo XX cuando emergen publicaciones de artículos producto de investigaciones antropológicas sustentadas en las corrientes evolucionistas y difusionistas (Ana Sabrina Mora,2010). Destaca el estudio del musicólogo alemán Curt Sachs (publicado por primera vez en alemán en 1933), *Historia Universal de la Danza*, que a la manera del sistema de clasificación de instrumentos musicales (1914) que realizó en conjunto con Erich Moritz Von Horbonstel, intentó producir una teoría y clasificación de la danza de todos los tiempos y espacios, es decir, el interés de Sachs, era desarrollar una “historia universal” de la danza y la música (*ibídem*:101-103). Por esa misma época en Londres, los estudios *folk* desencadenaron el surgimiento de una nueva disciplina de análisis de la danza, denominada Etnocoreología²³, “escuela británica de estudios sobre danzas étnicas”, esta escuela británica intentó desligarse de los paradigmas del folklorismo, caracterizándose por incluir en sus trabajos una perspectiva más detallada e incluyente de las culturas, tomando como modelo la figura de Curt Sachs, y dentro de sus finalidades se encontraba el registro, análisis e interpretación de los fenómenos dancísticos en comunidades étnicas. El método exigía para sus análisis, la aplicación del trabajo de campo a partir de los movimientos corporales y su relación con la música, ya que según esta propuesta dichos elementos denotan los procesos de identidad de los pueblos, estableciendo tipologías a partir del análisis estético de los movimientos, formas, trazos y música, para realizar una interpretación

²³ Lara González (2015:15), menciona que la Etnocoreología coincide entonces con la también recién nacida Etnomusicología y algunas otras ciencias de prefijo “etno” que como primera característica teórica tiene estudiar y documentar a sociedades ágrafas, es decir, aquellos pueblos denominados “sin historia” por carecer de fuentes documentales escritas. Es tarea de las ciencias “etno” dar razón de su existencia cultural e incluso, justificar las condiciones en las que viven estas sociedades por las que no pueden tener pleno desarrollo, como las sociedades urbanas.

sobre la evolución cultural de las sociedades (Lara González, 2015:14-16). Este último aspecto desató críticas sobre la disciplina etnoológica, principalmente por investigadores americanos que, aunque reconocieron sus aportes, cuestionaron su campo de acción.

Por su parte, partidario de la corriente relativista y precursor del particularismo histórico, el antropólogo alemán, Franz Boas, ya había sentado las bases para la posibilidad de analizar la danza desde la diversidad y la variabilidad cultural, es decir, pensar la danza bajo los términos de la cultura propia (*ibídem*:17), de ahí que él rechazara la idea de que los fenómenos pueden provenir de leyes universales que los hagan iguales en diferentes tiempos y en diferentes espacios (*ídem*). Influenciada por su padre, la bailarina Franziska Boas contribuyó a unir ambos intereses, la Antropología y el estudio de la danza. En principio, para los años 40's, realizó una serie de seminarios en New York, que como tema central estaba el dilucidar sobre las funciones de la danza dentro de las sociedades. Fue hasta 1958 cuando envía una carta a la bailarina, etnomusicóloga, investigadora e historiadora del arte americana Gertrude Prokosch Kurath, donde le expone la inquietud de desarrollar una disciplina de análisis frente a la escasez de procedimientos analíticos en las ciencias sociales hacia este campo de estudio, a la cual llamaría etnología de la danza, definiéndola como “el estudio de las formas de expresión culturales y sociales a través del medio de la danza” o “cómo la danza funciona al interior de un contexto cultural” (Franziska Boas en Mora, 2015:4).

A partir de su artículo, *Panorama of dance ethnology*, publicado en 1960, Kurath marca el inicio de la etnología de la danza, y es a partir de esos años que comienzan a aumentar los estudios sobre danza desde una perspectiva antropológica (*ídem*). Dentro de los alcances que Kurath buscaba, estaba el colocar a la etnología de la danza dentro de la disciplina antropológica, pretendía distanciarse de los postulados europeos, al argüir que los estudios desde la etnología se

alejaban de las descripciones de corte folklorista, sin embargo, mantiene en sus trabajos posteriores cierta influencia europea, así como el empleo de nuevos métodos de documentación y análisis de los movimientos.

Kurath proponía realizar descripciones de coreografías y movimientos corporales y a partir de estos diseños coreográficos especular sobre el simbolismo cultural (Kurath en Mora, 2010b:4). Para ello, se valió de préstamos conceptuales tomados de la lingüística estructural, los cuales encuentra aplicables para el análisis de la danza, estos conceptos son los *kinemas* (unidades mínimas de movimiento con significación propia), los *morfokinemas* (conjunto de unidades mínimas de movimiento), los *motivos* (secuencia de movimiento) y los *coremas* (unidades coreográficas). Las aportaciones teóricas de Kurath al campo del estudio de la danza, tuvieron influencia sobre la investigación dancística en las generaciones posteriores de etnólogas norteamericanas, como Adrienne Kaeppler, Joann Keali'nohomoku, Anya Royce, Judith Hanna y Drid Williams, todas ellas pusieron las bases definitivas para la construcción de una Antropología de la danza. Adrienne Kaeppler, refiere que los estudios norteamericanos sobre danza son de carácter antropológico, más que etnológico, menciona que los antropólogos se interesan en los sistemas de movimiento socialmente contruidos (*ibídem*:121). Para los años 80's la Antropología de la danza figura ya como un área delimitada de estudios, como un campo especializado de investigación sobre la danza, por esos años se desarrollan también la Antropología del cuerpo y los estudios del *performance*.

En resumen, las distintas terminologías para referirse al estudio de la danza, como la Coreología, la Etnología de la danza, la Antropología de la danza, la Antropología del movimiento humano, la Antropología del cuerpo, la Etnocoreología y los estudios del *performance*, presentan sus respectivos métodos o vías para abordar los diversos hechos

dancísticos en el mundo, no obstante, coinciden en un elemento común, a decir, el estudio de los hechos dancísticos y musicales y sus implicaciones culturales.

2.2. Los estudios sobre danza tradicional en México

Al igual que en otros lugares del mundo, en México la danza ha sido un tema que ha cobrado interés desde diferentes ópticas. A partir de los años cuarenta del siglo pasado, con la gestación del proyecto nacionalista mexicano, movimiento caracterizado por la búsqueda de elementos culturales que, como objetivo, cumplieran con la consolidación de una “identidad nacional”, se puso la mirada en las expresiones culturales o saberes de los pueblos. El concepto inglés *folklore* (*folk*-pueblo, *lore*-saber) “el saber del pueblo”, se adoptó para designar a aquellos elementos o saberes “populares” propios de una cultura, a partir de los cuales se buscaba construir un modelo de la “cultura mexicana”. Es a partir de este proyecto nacionalista que se pretende el “rescate” de diversas expresiones culturales y artísticas de las culturas originarias en nuestro país. La finalidad era difundir las danzas y bailes mexicanos por medio de la documentación, la escenificación o la teatralización, respaldando, recreando o replicando los discursos hegemónicos nacionalistas.

Al respecto, es oportuno retomar las reflexiones de Pablo Parga (2004), en cuanto al papel que jugaron las nociones sobre la danza que imperaron a partir de la escenificación de la danza en México, como parte del programa nacionalista. Este hecho dio lugar a una división entre la danza folklórica representada en un escenario y la danza tradicional practicada en un contexto local. Sobre estos dos términos, Parga expone que “la danza folklórica conforma distintos códigos de representación escénica para la difusión de las manifestaciones tradicionales” (*ibídem*:30), mientras que, para Amparo Sevilla, Hilda Rodríguez y Elizabeth Cámara, “la danza tradicional está ubicada dentro de un contexto ceremonial, con significado, función y carácter mágico-

religioso [...] sigue patrones rígidos establecidos por la tradición” (*ibídem*:26). Desde estos señalamientos, el término folklore, y por ende lo “folklórico” será utilizado, según Parga para designar a aquellas:

[...] representaciones o recreaciones realizadas por personas o grupos que toman, como base o “inspiración”, prácticas culturales tradicionales y que, mediante un proceso de adaptación, las muestran o exhiben en un contexto distinto al original. Son pues, productos culturales resignificados y, por lo tanto, ajenos a la cultura de donde se les ha extraído, perdiendo con ello su intención primigenia. (*ibídem*:27)

No se pretende desarrollar aquí el análisis exhaustivo del camino que ha seguido el estudio de la danza en los diferentes procesos históricos y políticos en México, lo que se desea resaltar, es que fue a partir de finales del siglo XX, cuando las expresiones dancísticas comienzan a estudiarse ya no solamente desde el folklorismo, sino como elemento sustancial para el estudio de las identidades de los grupos sociales. Diferentes trabajos, principalmente de corte antropológico, enfocados al estudio profundo y detallado de los hechos dancísticos de las comunidades en nuestro país comenzaron a gestarse. Prueba de lo anterior fue la formación de un Taller de Danza Folklórica Mexicana en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, para fines de los años ochenta. Esta actividad dio paso al intercambio y conjunción de opiniones, enfoques teóricos y metodologías relacionadas con la investigación antropológica de la danza, que se habían venido trabajando de manera individual por académicos como Maira Ramírez, Anáhuac González, Miguel Ángel Rubio, Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli, en sus respectivas investigaciones. El reflejo de ese esfuerzo conjunto fue la publicación de un volumen coordinado por Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli, titulado *Las danzas de Conquista, México contemporáneo* (1996), en donde se expone una serie de capítulos sobre el estudio de nueve representaciones dancístico-teatrales diferentes en distintos estados de México.

Esta obra es sin duda, un referente sobre las investigaciones que a la fecha se han realizado en el campo de la danza desde la Antropología de la danza y la Etnocoreología, dichos trabajos dirigen sus análisis a partir de las teorías estructuralistas francesas (Lara González, 2015:19-22), inspiradas sobre todo en el pensamiento de Claude Levi-Strauss, que en gran medida retoma los postulados teóricos de la lingüística estructural para el estudio de los hechos sociales. La Antropología de la danza en México, siguiendo el modelo de análisis estructural diseñado por Levi-Strauss para el estudio de los mitos, aplica este enfoque para el estudio de los hechos dancísticos.

Estos lineamientos teórico-metodológicos fueron tomados por Jesús Jáuregui (1996,1997) y Carlo Bonfiglioli (1996, 2003, 2004 y 2010), retomando como base el estructuralismo levistraussiano sobre el estudio de las danzas rituales, el análisis proppiano de los cuentos folklóricos y el trabajo de Brisset, sobre rituales de conquista, considerando a la danza y a los mitos de manera análoga a una partitura musical. En sus investigaciones, se dirigen principalmente al estudio de las que nombraron genéricamente como danzas de conquista como varias décadas antes ya lo había hecho el antropólogo francés Nathan Wachtel en *Danza de la Conquista* (1967). Ambos investigadores, Jáuregui y Bonfiglioli, utilizaron esta denominación para referirse al complejo de representaciones dancístico-teatrales con una misma trama argumental, a manera de una categoría que pudiera unificar variantes y formas distintas de representar un macrotema²⁴. Desde esta perspectiva teórica, la danza es planteada como una actividad de complejos procesos simbólicos constituidos por un núcleo de movimientos rítmico-corporales, que se interrelacionan de manera variable con otras dimensiones semióticas, agrupadas en siete códigos o campos semánticos, el teatral-mímico, teatral-verbal, coreográfico, musical, indumentaria y parafernalia, escenográfico e ideológico-exegético. Todos los aspectos

²⁴ Este tema se retomará en el apartado 3.3.1. *El núcleo argumental de la conquista.*

de las prácticas dancísticas están cargados de significación, combinándose para producir un mensaje global, estableciendo cadenas de significado (cadenas sintagmáticas) conformadas por unidades. De esta manera, se pretende realizar una lectura lingüística de la danza, análoga al planteamiento de Ferdinand de Saussure desde la lingüística estructural. Es decir, el hecho dancístico, es visto a manera de un texto, que es necesario descomponer en sus partes mínimas para realizar una interpretación integral del hecho. Otro punto central del enfoque estructuralista es la utilización de las categorías antropológicas de *emic- etic* para referirse a dos tipos diferentes de descripción relacionadas con la conducta. El lingüista, Kenneth Pike introdujo estos términos *phonemics* (fonología) y *phonetics* (fonética) desde la lingüística, basado en la interpretación del sujeto (fonema) frente a la realidad acústica de un sódico (fonética). Estos conceptos posteriormente fueron retomados en antropología social por Marvin Harris quien los implementó con acepciones ligeramente distintas a las de Pike.

Actualmente, las líneas teóricas propuestas por los estudios de índole estructural sobre los hechos dancísticos, predominan en los modelos de análisis de la mayoría de los estudios que desde diferentes áreas se realizan sobre las prácticas dancísticas en nuestro país. Los alcances de la propuesta metodológica estructuralista para el análisis de la danza-teatro en México, sin duda ofrecen un panorama amplio en cuanto a profundidad y riqueza analítica, una tarea que continúa consolidándose y enriqueciéndose. No obstante, actualmente nuevas posturas analíticas como, por ejemplo, los estudios del *performance* y los estudios de las expresiones artísticas desde la Antropología del arte, enriquecen el panorama, analizándolo desde aristas distintas a las vistas únicamente bajo la postura sistémica, sobre la cual las formas dancísticas y rituales quedan limitadas a las mismas categorías de sistema, caso, significado, etc.

Los análisis estructurales en sus principios, han omitido interrogarse sobre las propiedades concretas y sensibles de los materiales, de las formas, de los colores, de

los olores, de los ruidos y los sonidos [...] y sobre su percepción y tratamiento por las concepciones autóctonas. (Coquet en Araiza y Kindl,2015: 34)

Algunas de las limitaciones en el ámbito de los estudios desde la etnodanza es el hecho de identificar en todo fenómeno dancístico las mismas categorías para desarrollar sus investigaciones, bajo los mismos códigos de significación, pues resulta arriesgado pensar en el estudio de la danza únicamente a partir de unidades mínimas de movimiento con significados propios y sedimentados (Lara González,2015), debido a que:

una interpretación simbólica no permitiría entender del todo cuál es el papel que los aspectos sensibles juegan en los procesos de creación y expresión artística, en las relaciones sociales y, con más razón, el que une a ambos: el arte creado en contexto ritual. (Araiza y Kindl,2015:34)

Frente a este tipo de posicionamientos, interesados en aspectos que desde el enfoque estructuralista quedarían fuera, es oportuno reflexionar sobre la existencia de otras vías de análisis de las expresiones dancísticas. El reto en la actualidad para los estudiosos de los hechos dancísticos en cualquiera de sus sociedades como el caso del contexto indígena es ampliar y extender el diálogo transdisciplinario, es decir, que los enfoques analíticos de las diversas disciplinas sean capaces de conjuntar sus propios alcances en afán de comprender cada vez mejor los conocimientos de las múltiples y variadas culturas del mundo.

2.3. La Etnocoreología como propuesta metodológica para el estudio de los hechos dancísticos en México

Anteriormente se trató de manera breve sobre el surgimiento de una nueva propuesta metodológica para el estudio de las danzas en Europa, específicamente en Londres, Inglaterra, denominada Etnocoreología, se mencionaron de igual forma algunas de sus características y de los postulados teóricos que guiaron sus investigaciones para finales del siglo XX.

En México, el primer paso para el estudio antropológico de las manifestaciones dancísticas y musicales fue dado por la también llamada escuela de etnodanza, encabezada principalmente por Jáuregui y Bonfiglioli. De manera muy general, esta escuela retomó orientaciones teórico-metodológicas principalmente del estructuralismo francés. Ante la necesidad de realizar estudios sobre los hechos dancísticos-musicales, que no fueran solamente realizados desde la tradición folklórica, pero tampoco únicamente desde una mirada estrictamente antropológica, se gestó una propuesta que permitió la interdisciplinariedad, el diálogo entre diferentes posturas teóricas y metodológicas. Así pues, para poder atender la realidad de los hechos dancístico-musicales, desde una metodología multidisciplinaria “como condición indispensable para una investigación integral sobre las culturas populares” (García Canclini, Néstor en Plan de Estudios: Licenciatura en Etnocoreología, 2016:15-16) emerge la licenciatura en Etnocoreología de la BUAP, aprobada en 2004 y puesta en práctica en agosto de 2005, una propuesta de análisis que, como principal característica, esté el reconocer y valorar los diversos hechos dancísticos y musicales de México en un enfoque prospectivo.

En la Actualización del Plan de Estudios de la Licenciatura en Etnocoreología, BUAP, (PE: Licenciatura en Etnocoreología, BUAP, 2016) se plantea:

Las metas y objetivos del plan de estudios de la Licenciatura en Etnocoreología giran en torno a una idea central de reconocimiento y valoración de las diversas culturas dancísticas y musicales de México, –mediante su estudio– para tender puentes de comunicación y empatía que contribuyan a allanar las brechas existentes entre los distintos grupos sociales que conforman el país. (p.7)

En ese sentido, la Etnocoreología “como la disciplina que se especializa en el estudio, registro, el análisis, la impostación teórica y la transducción de las manifestaciones músico-coreográficas tradicionales e identitarias en nuestro país y en diversas partes del mundo” (*ibídem*:13) espera contribuir a los primeros esfuerzos en el ámbito etnocoreológico de registrar

las expresiones dancísticas y su referente musical. Debe destacarse que una de las características fundamentales de la Etnocoreología es el modo de abordar su objeto de estudio a partir de una multiplicidad de modelos teóricos, por tanto:

La Etnocoreología es también una especialidad de carácter multidisciplinaria que vincula tanto a los diversos estudios de índole coreológico: análisis y notación de movimiento, próxemia, semasiología con la Antropología sociocultural, la Sociología, la Lingüística; así como aquellos de tipo etnomusicológicos y musicológicos: organología, musicología histórica, musicología comparada, semiótica de la música. (*idem*)

Dicha particularidad, inter y multidisciplinaria para abordar los estudios etnocoreológicos, permite incluir otras metodologías y retomar enfoques desde diferentes disciplinas como la Antropología, la Pedagogía, la Música, la Dramaturgia de la danza, entre otros. Al respecto, Sagredo, señala que “[existe] la necesidad de cambiar los esquemas actuales empleados para el registro, el análisis y la interpretación [...] acerca de los diversos hechos dancísticos de carácter identitario que existen en nuestro entorno cultural” (Sagredo Castillo en PE: Licenciatura en Etnocoreología, BUAP, 2016:16). Ante dicha necesidad de crear un diálogo interdisciplinario, cabe la posibilidad de conversar con otras posturas teóricas contemporáneas. Estos diálogos y acercamientos académicos esperan:

Crear líneas de investigación para el análisis de las manifestaciones etnodancísticas y etnomusicales de los diversos grupos étnicos, populares y urbanos de la entidad poblana, como del territorio nacional, en las que se generen productos académicos y artísticos que enriquezcan el ámbito de la investigación, difusión y la promoción artística y cultural. (García en PE: Licenciatura en Etnocoreología, BUAP, 2016:16)

Los estudios etnocoreológicos, a pesar de seguir abordando los hechos dancístico-musicales como sistemas de códigos de significación o sistemas de comunicación, también se valen de su carácter multidisciplinario para incorporar y dialogar con otros conceptos retomados

desde otras perspectivas teóricas contemporáneas. Los estudios sobre la cosmovisión como campo de la Antropología mexicana, la Antropología del arte y del ritual y los estudios del *performance*, ampliando la investigación de los hechos dancísticos y musicales, entendidos ya no sólo como sistemas sígnicos, sino como *formas* de acción ritual y *procesos* creativos y artísticos.

En resumen, de lo anterior se pueden obtener dos criterios; por un lado, visualizar la reciente constitución de la disciplina etnocoreológica en México, que inicialmente ha realizado investigaciones en diversas regiones del estado de Puebla, así como en otras entidades y ámbitos socioculturales a nivel nacional; por otro lado, que los estudios desde la Etnocoreología dialogan con otras disciplinas y propuestas teóricas contemporáneas.

2.4. Los sistemas estructurados de sonido y movimiento

En las diferentes sociedades del mundo, el cuerpo humano se ha utilizado como una herramienta capaz de comunicar a través de una característica inherente a él: el movimiento, pero, ¿Qué ha caracterizado al movimiento generado a partir de los usos del cuerpo en el ser humano?, ¿Hasta dónde el movimiento deja de ser una mera característica motriz humana para convertirse en un medio de expresión corporal? Sin duda, las múltiples respuestas a estas interrogantes tendrán confluencias y divergencias entre sí, no obstante, una posible respuesta estaría centrada en la capacidad del ser humano de dar sentido a los movimientos y caracterizar los usos del cuerpo como cargados de significación (Lara González,2015:13), por tanto, una vía para comprender por qué el movimiento adquiere la facultad de comunicar, es la capacidad del ser humano de atribuir significados al mundo que lo rodea “el hombre es un ser que habita el mundo a través de símbolos” (Volkow en Beuchot,2013:6). En efecto, la vida del ser humano está impregnada por una característica que le ha permitido comprender el mundo circundante: su conducta simbólica.

Más que únicamente pensar en el hombre como un animal racional, como lo hicieron algunos de los grandes filósofos clásicos, Ernst Cassirer desde la antropología filosófica lo designa como un *animal simbólico* “la razón es un término verdaderamente inadecuado para abarcar las formas de la vida cultural humana en toda su riqueza y diversidad, pero todas estas formas son formas simbólicas” (Cassirer, 2013 [1944]:49). Siguiendo el punto de vista de Cassirer, la distinción entre el ser humano y las demás especies animales es un pensamiento y una conducta simbólica:

El hombre [...] ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un universo simbólico. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de ese universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana. (ibídem:47)

El ser humano, ha dado al movimiento corporal un carácter simbólico a través del cual es posible expresarse, a medida que fue impregnando de símbolos a los movimientos surgieron formas más complejas de expresión corporal como bailar, una actividad que involucra el movimiento del cuerpo siguiendo un ritmo y regularmente acompañada de sonoridad. La danza o el baile es el movimiento estático y en desplazamiento que sucede en el espacio y tiempo que se realiza con una parte o todo el cuerpo del ejecutante, con cierto compás o ritmo como expresión de sentimientos individuales o de símbolos de la cultura y la sociedad.²⁵

2.4.1. ¿A qué llamamos danza?

De manera general y común hemos llamado danza a las expresiones de baile de cualquier sociedad en el mundo, pero debemos tener cuidado sobre esta proposición. El origen de la palabra danza es incierto, una posible acepción es la proveniente del vocablo francés *dansier* que surge a su vez del germánico *dintjan*, término que hacía referencia al movimiento de un lado al otro. Posiblemente la generalización del término fue a partir del Renacimiento cuando la danza se

²⁵ <https://es.wikipedia.org/wiki/Danza>

reincorporó y popularizó. Debido a lo anterior, no debe entenderse que la palabra o la noción de danza es aplicable a todas las sociedades pues no pueden simplemente transferirse de los idiomas y conceptos occidentales a conceptos dentro de culturas y sistemas de movimiento muy diferentes (Kaeppler,2003). La etnóloga estadounidense, Adrienne Kaeppler, plantea la siguiente pregunta: ¿Cómo podemos ampliar el rango de la terminología tradicional para que estos términos tengan un uso más práctico dentro del marco de las diferentes culturas? (Kaeppler en *ibídem*:100).

Algunas estudiosas del tema desde el campo de la antropología de la danza, han propuesto diferentes nociones al respecto, por ejemplo, Gertrude Kurath pionera en etnología de la danza la caracteriza como, “una actividad kinésica” o un “comportamiento motor” que se diferencia de otras actividades y comportamientos porque “selecciona, intensifica, atenúa o hace malabares con los gestos y con los pasos para lograr un diseño, con un propósito que trasciende lo utilitario” (Kurath en Mora, 2010a:109). Estas formas complejas de movimiento llenas de significación son capaces de comunicar convirtiéndose en un lenguaje corporal de gran fuerza expresiva. Para la antropóloga y bailarina Drid Williams “bailar es esencialmente la terminación, a través de la acción, de un cierto tipo de transformación simbólica de la experiencia [...]” (*ibídem*:98) o dicho de otro modo “la danza es una experiencia simbólica” (*ibídem*:117). El lenguaje corporal no es un elemento aislado, su eficacia reside en ser entendido por un grupo o una colectividad, “comprender a la danza como sistema de comunicación, como sistema de símbolos y de significados” (Hanna en *ibídem*:99), un conjunto organizado de conceptos que constituyen un sistema de significación. En cada grupo social este sistema de comunicación no verbal es entendido de acuerdo a ciertas pautas y códigos comunes, por lo tanto, aunque la acción de bailar pudiera ser la misma no lo es el hecho de entenderla como un concepto general para todas las sociedades, cada contexto social entiende y desarrolla formas muy diversas de pensamiento en torno a la significación del movimiento. La danza, “es un comportamiento significativo en tres

dominios interrelacionados y superpuestos: pragmático, semántico y sintáctico” (Hanna en *ibídem*:118), posee una dimensión comunicacional y emocional. La antropóloga y bailarina, Joann Keali`nohomoku, definió a la danza como:

Un modo transitorio de expresión del cuerpo humano moviéndose en el espacio, realizado en una determinada forma y estilo. La danza ocurre a través de movimientos rítmicos seleccionados y controlados intencionalmente; el fenómeno resultante es reconocido como danza tanto por el interprete como por los observadores miembros de un determinado grupo. (Keali`nohomoku en *ibídem*:97)

Por su parte, el antropólogo José Joel Lara González coincide en que la danza en tanto lenguaje, como un uso específico y extracotidiano del cuerpo:

[...] ha sido caracterizada como una actividad vinculada a procesos simbólicos y religiosos de la cultura e incluso, como un sistema estructurado que entiende a los movimientos humanos como signos que constituyen un sistema de significación, entiendo por ello, un sistema de comunicación. (Lara González, 2015:13)

La danza al ser una actividad inherente a la cultura, no puede comprenderse sin tomar en cuenta el contexto sociocultural de una sociedad. En su tesis doctoral, la antropóloga y bailarina argentina Ana Sabrina Mora (2010) indica que una de las características más sobresalientes dentro de la Antropología de la danza es la de caracterizarla:

[...] como un uso creativo del cuerpo humano en el que el cuerpo es puesto en movimiento en el tiempo y en el espacio, dentro de sistemas culturalmente específicos de estructura y significado del movimiento, es decir, son movimientos especializados que tienen significación sociocultural, modos culturalmente construidos de acción humana. (*ibídem*:95)

Por último, retomando la pregunta expuesta al principio por Adrienne Kaeppler, acerca de cómo ampliar la terminología para entender el significado sobre aquello que suele denominarse danza en uso más práctico dentro de las diferentes culturas, apunta que, debe tomarse en cuenta

valores culturales específicos y aplicarlos a un rango concreto de formas culturales dentro de una sociedad determinada (Kaeppler,2003).

Kaeppler, propone desarrollar más que una Antropología de la danza, una Antropología del movimiento humano “que incluya no sólo a los reconocidos como danza, sino también a aquellos sistemas de movimiento asociados con los rituales seculares o religiosos, las ceremonias, el entretenimiento, las artes marciales, los lenguajes de signos, los deportes, los juegos” (Kaeppler en Mora, 2010a:100). La antropóloga estadounidense insiste en hablar de una Antropología del movimiento humano, debido a que el término danza, no denota lo mismo e incluso en muchas ocasiones no está presente o no tiene el mismo sentido en todas las culturas.

Tener en cuenta que el bailar se basa en un movimiento estructurado del cuerpo y que estos movimientos estructurados del cuerpo difieren radicalmente según la ocasión o el evento que les dé vida (Kaeppler,2003). Para Kaeppler “la danza es vista como un sistema estructurado de movimiento que coexiste con otros dentro de una cultura” y propone estudiarlos como sistemas estructurados porque entiende que tienen sistemas subyacentes que los constituyen y les dan sentido (Kaeppler en Mora, 2010b:12).

Estudiar la danza “no es simplemente entender la danza en su contexto cultural, sino entender la sociedad a través del análisis de los sistemas de movimiento” (Kaeppler en *ibídem*:121). Por lo que “entender cómo pueden aplicarse estos términos depende de entender toda una forma de vida y las relaciones sistemáticas entre estas formas culturales y las acciones sociales de las que surgen” (Kaeppler,2003). En otras palabras, Kaeppler se interesa en explorar cómo el estilo está relacionado con la estructura, forma y contenido sociales.

Hasta aquí se han expuesto algunas definiciones sobre danza desde la investigación académica, valdrá la pena reflexionar hasta qué punto estos conceptos nos permiten abarcar o delimitar aquellos *performances* que no sólo implican movimientos corporales, sino que se

constituyen con la articulación de otros campos semánticos en contextos sociales determinados. Para dicha tarea es necesario ampliar los sentidos en la exploración hacia una comprensión integral de las diferentes dimensiones que se entretajan para dar sentido y acción a la práctica de los Coréos, que permita la reflexión de ¿cómo viven la danza los chignautecos? ¿cuáles son sus concepciones del movimiento, del sonido y de otras dimensiones? ¿qué dimensiones actúan entre sí? ¿cuáles son los vínculos entre aquellas y sus concepciones de la naturaleza y de los fenómenos meteorológicos?

2.5. Técnicas o instrumentos metodológicos

Con el propósito de llevar a cabo uno de los objetivos de la presente tesis que implica conocer la relación que se efectúa entre la práctica de la danza de los Coréos y las concepciones que los chignautecos tienen sobre la naturaleza, se ha recurrido a la realización de descripciones de los elementos que se estudian en este trabajo como la descripción etnográfica, el registro de la oralitura por medio de transcripciones de las conversaciones y las entrevistas a los actores sociales, así como al registro del movimiento y el sonido a través de ciertos sistemas como el Laban y la transcripción musical.

2.5.1. *El método etnográfico*

En estudios sociales, existen diversos métodos de acercamiento hacia la realidad del objeto de estudio, uno de ellos es el método etnográfico. Muchos han sido los autores que han escrito en que consiste y en cómo llevar cabo el método etnográfico, los cuales pueden encontrarse en la bibliografía del tema; no obstante, en este estudio una de las definiciones que se considera es la realizada por Catharine Good Eshelman, quien menciona que, entre otras

características, la etnografía consiste en observar a las prácticas culturales en un periodo crítico que requiere el conocimiento profundo de la realidad social y cultural desde un acercamiento con los grupos sociales que las producen (Good, 2014).

La interacción que brinda el método etnográfico entre el investigador y el grupo social es una característica que convierte a la etnografía en un elemento sustancial para la indagación en los fenómenos sociales, razón suficiente para que en diferentes áreas de las ciencias sociales la etnografía sea pertinente, por ejemplo, para los estudios etnocoreológicos, es importante que tanto la observación de los hechos dancístico-musicales como la interacción entre los actores sociales involucrados y el investigador sea constante, generando con el tiempo lazos de confianza entre ambos a través de las vivencias. Por otro lado, Alessandro Duranti plantea que “la etnografía es la descripción escrita de la organización social de las actividades, los recursos simbólicos y materiales y las prácticas interpretativas que caracterizan a un grupo particular de individuos” (Alessandro Duranti, 2000:126).

En efecto, parte importante del método etnográfico es la descripción como su nombre lo indica, de aquello con lo que el etnógrafo se encuentre. Con todo, la etnografía no sólo se trata de la mera descripción escrita de un hecho social, hay que tomar en consideración como bien lo menciona la antropóloga Rosana Guber que “las etnografías no sólo reportan el objeto empírico de la investigación, sino que constituyen la interpretación/descripción, sobre lo que el investigador vio y escuchó” (Guber,2001:6), sobre este aspecto, Clifford Geertz, apunta que este sentido de interpretación, requiere de una especulación elaborada en términos de, para emplear el concepto de Gilbert Ryle, “una descripción densa”. “La “interpretación” o “descripción densa” reconoce los “marcos de interpretación” dentro de los cuales los actores clasifican el comportamiento y le atribuyen sentido” (Guber,2001:6). En palabras de Geertz, lo que encara el etnógrafo es:

una multiplicidad de estructuras conceptuales complejas, muchas de las cuales están superpuestas o entrelazadas entre sí, estructuras que son al mismo tiempo extrañas, irregulares, no explícitas, y a las cuales el etnógrafo debe ingeniarse de alguna manera, para captarlas primero y para explicarlas después. (Geertz, 2003[1973]:24)

Para la descripción, la interpretación y el análisis del hecho dancístico-musical de Los Coréos, se realizó una estancia en el municipio Chignautla, que abarcó aproximadamente un año, si bien, entre los investigadores no se habla de un cierto periodo de tiempo establecido para la observación de un hecho social, la profundidad de la investigación dependerá en gran medida del tiempo que se esté en una comunidad. Es preciso aclarar que para la realización de la presente tesis, un año fue un periodo relativamente corto para abarcar y ahondar en el tema de estudio, no obstante, en ese tiempo fue posible realizar un acercamiento a la comunidad que permitió apenas vislumbrar algunos aspectos de la cultura, como la organización de las fiestas, de la danza, las formas de vida de los pobladores, la alimentación, las creencias, las concepciones de la naturaleza, los relatos en torno a los mitos, las relaciones de parentesco, entre otros pero que, no obstante, servirán de ayuda para otras posibles indagaciones al respecto.

Por lo que respecta a la descripción/interpretación de la etnografía de la danza de Los Coréos y de la comunidad de Chignautla, se retomará lo planteado por la antropóloga Rosana Guber, quien propone que, la etnografía puede entenderse desde tres acepciones: como enfoque, como método y como texto. Dichas acepciones se irán describiendo a continuación. En la primera acepción, la antropóloga plantea que “la etnografía es una concepción y práctica de conocimiento que busca comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de sus miembros (entendidos como “actores”, “agentes” o “sujetos sociales”) (Guber, 2001:12-13).

Este trabajo parte de la perspectiva de las personas que producen las prácticas culturales, en este caso principalmente los danzantes y los músicos, quienes hacen posible la danza, pero

también de otros sectores de la población involucrados ya sea en la danza o en la realización de las fiestas como los mayordomos, los encargados y sus familiares pues siguiendo a Guber:

un investigador social difícilmente entienda una acción sin comprender los términos en que la caracterizan sus protagonistas. En este sentido los agentes son informantes privilegiados pues sólo ellos pueden dar cuenta de lo que piensan, sienten, dicen y hacen con respecto a los eventos que los involucran (Guber, 2001:5)

En la segunda acepción propuesta por Guber, como un método de investigación: “la etnografía es el conjunto de actividades que se suele designar como “trabajo de campo”, y cuyo resultado se emplea como evidencia para la descripción” (Guber, 2001). Para este trabajo fue imprescindible el trabajo de campo con sus técnicas de investigación, las cuales se detallarán en el siguiente apartado. Fue posible gracias al trabajo de campo etnográfico la constante interacción con los actores sociales y con el lugar de estudio, una interacción que estuvo llena de imprevistos, percances y situaciones inesperadas producto de las relaciones humanas, la “flexibilidad” como la nombra Guber, del trabajo de campo etnográfico, sirve precisamente, para advertir lo imprevisible, lo que para uno “no tiene sentido” (Guber, 2001:7) y esta característica vuelve enriquecedora la experiencia y el aprendizaje obtenido en el trabajo de campo.

Por último, la tercera acepción de la etnografía:

Es la descripción textual del comportamiento en una cultura particular resultante de trabajo de campo (Marcus & Cushman 1982; Van Maanen 1988). En esta presentación generalmente [...] por escrito [...] el antropólogo intenta representar, interpretar o traducir una cultura o determinados aspectos de una cultura [...] (Van Maanen 1995:14). Lo que se juega en el texto es la relación entre teoría y campo, mediada por los datos etnográficos (Peirano 1995:48-49). (Guber, 2001:8)

La presente investigación es un intento por interpretar las relaciones entre la práctica dancística de Los Coréos y las concepciones de la naturaleza, los vínculos que conectan ambas

dimensiones, cabe decir que este último aspecto fue resultado de los datos etnográficos durante el trabajo de campo, un aspecto que no estaba contemplado como punto de partida de la investigación pero que se convirtió en el eje central de este trabajo. Retomando nuevamente a Guber, lo que se busca con la etnografía es “una dimensión particular del recorrido disciplinario donde es posible sustituir progresivamente determinados conceptos por otros más adecuados, abarcativos y universales” (Peirano en *ídem*) vinculando “teoría e investigación favoreciendo nuevos descubrimientos” (*ídem*). Precisamente por medio de esta etnografía de la danza de Coréos, se busca que conceptos como danza, música, teatro y ritual puedan entenderse desde un horizonte más amplio y desde la perspectiva de sus agentes sociales.

Por último, como otra de las características de la etnografía, está la articulación de diferentes técnicas de investigación, según Eduardo Restrepo, las llamadas técnicas de obtención de datos, como la observación participante, el diario de campo, la entrevista etnográfica, la historia de vida, el análisis de documentos y los materiales resultado del trabajo de campo (Restrepo, 2016). Durante el trabajo de campo etnográfico en Chignautla, algunas técnicas como el diario de campo, la observación participante o la entrevista fueron de gran ayuda para el registro de la información, como se verá a continuación.

2.5.2. El trabajo de campo etnográfico en Chignautla

Los primeros acercamientos al municipio de Chignautla comenzaron en el año 2016, a partir de la búsqueda de un tema que guiara la consolidación de un protocolo de tesis que sería previo a un proyecto de investigación como recta final de los estudios en la licenciatura de Etnocoreología. La elección de un lugar y un tema de investigación no es tarea sencilla, las opciones se orientaban en la posibilidad de estudiar el carnaval en algún municipio de Tlaxcala o

alguna danza ya fuera en la Sierra Norte de Puebla o en Coyutla, Veracruz. La decisión se concretó de acuerdo con la viabilidad en los factores que harían posible el estudio.

El contacto previo con algunos lugares de la Sierra Norte de Puebla fue en principio un estímulo en la decisión de indagar un hecho dancístico-musical en esta fascinante región, rica natural y culturalmente. Como parte del desarrollo profesional adquirido en la licenciatura, así como de los intereses personales, hicieron que las próximas visitas a la sierra, particularmente al municipio de Teziutlán, estuvieran inclinadas a acudir a los lugares cercanos en donde fuera a realizarse una fiesta patronal para observar a las danzas. Así se estuvo presente en fiestas religiosas en los municipios de Tlatlahuquitepec, Yaonáhuac, Hueyapan, Teteles de Ávila Castillo, Atempan, Chignautla y Xiuhtetelco. Estos eventos fueron decisivos en la elección del tema de investigación, ya que enriquecieron la visión y la experiencia de los primeros pasos para el trabajo de campo. Es en estas visitas a las fiestas de los municipios que se comienza a fijar el interés particular en un hecho dancístico que hasta ese momento sólo se había observado en el municipio de Hueyapan.

Particularmente a esa danza, de la cual no se sabía el nombre, no fue posible reconocerla en comparación de otras danzas que están presentes en los otros municipios como las danzas; de los Quetzales, los Voladores, los Negritos, los Toreadores, los Santiagos y los Tocatines, por lo que resultó intrigante saber de qué danza se trataba. En Hueyapan la población es nahua hablante, o bien bilingüe, hablan la lengua náhuat y el español, ahora bien, la mayoría de las personas que participan en el ámbito festivo religioso mantienen el uso de su lengua, para el caso específico de la danza que interesaba se comenzó a indagar sobre como las personas de Hueyapan nombraban y conocían dicha danza. El hecho de no hablar ni entender la lengua nahuat, dificultó el poder

entablar una conversación con los danzantes o sus familiares, no obstante, fue posible saber que al grupo que bailaba se le conoce como Coréos.

Una vez conocido el nombre, en un principio, el objetivo fue indagar en las fuentes bibliográficas, así como en páginas web sobre esta danza, aunque la búsqueda no fue satisfactoria pues al menos con ese nombre, la información fue escasa. En Hueyapan se tuvo la oportunidad de conocer al Director de la Casa de Cultura, el Sr. Reynaldo quien había realizado un proyecto con Los Coréos y quien pudo comentar lo que sabía sobre la danza, sobre este aspecto se tratará cuando se hable de las fuentes escritas. Lo que desea resaltarse es que estas referencias fueron de ayuda para ubicar que la danza de Coréos se bailaba en otro municipio vecino, en Chignautla. Así fue como se realizaron visitas a Chignautla para averiguar la existencia de Los Coréos. En algunas visitas hubo fiestas religiosas pequeñas y en otras únicamente se platicaba y preguntaba a las personas que se encargaban del cuidado de la iglesia, la conversación con las personas en Chignautla no tuvo complicaciones pues, aunque también en el municipio parte de la población es nahua hablante, el español ha ganado terreno y predomina. Por lo que respecta a la danza, si bien, en estas primeras visitas no se vio a la danza de Los Coréos, se confirmó que bailaban para la fiesta patronal, es decir, la danza se mantiene vigente. La decisión de enfocarse en el estudio de Los Coréos en Chignautla se debió a la viabilidad en los alcances y tiempos de la investigación, los datos que se obtuvieron en Hueyapan, dejan ver que para un estudio pormenorizado de la danza de Coréos en Hueyapan es necesario un tiempo prolongado en la comunidad y la preparación en el idioma náhuat, que facilite la comunicación con los interlocutores, por supuesto esto no quiere decir que el estudio de Los Coréos en Chignautla sea sencillo o de menor tiempo, puesto que cada hecho dancístico presenta sus propias particularidades y para conocerlas depende del tiempo y de la especificidad en la indagación, por otro lado, de ninguna manera se pone en

comparación el valor de una danza sobre otra, ambas son un referente importante sobre este tipo de danzas hasta ahora sólo vistas en estos dos municipios de la región nororiental de la Sierra de Puebla y las indagaciones que se realicen en la actualidad y en futuras investigaciones sobre ellas nos arrojarán luz en el tema.

2.5.3. El diario de campo

21 de septiembre de 2017 - 17 de diciembre de 2018

El diario de campo como su nombre lo indica es un cuaderno o libreta de notas que el etnógrafo utiliza para plasmar de forma escrita o gráfica los datos del trabajo de campo. El propósito del diario de campo, es escribir de manera personal los datos que se consideren útiles para la investigación, “la idea es recrear con palabras lo observado” (Restrepo:17), si bien este registro preferentemente debiera cumplir con ciertas características, como ser sistemático, claro y detallado, no hay una sola manera de elaborarlo, lo sustancial es que el diario permita reflexionar lo anotado a medida que avance el trabajo de campo.

La primera visita registrada a Chignautla como parte del inicio del trabajo de indagación sobre la danza de Los Coréos fue del 21 de septiembre de 2017, precisamente el día de la fiesta patronal hasta el 28 de septiembre que terminan las celebraciones. Desde esa fecha inició el registro de lo acontecido en campo, así como el registro de los nombres de las personas con las que se platicó, o cualquier referencia relevante. La segunda visita importante fue en el mes de noviembre con motivo de la celebración de cristo rey, el día 21, en Chignautla está celebración figura entre las más grandes y a ella acuden no sólo la comunidad sino también numerosos visitantes pues en el cerro Chignautla se encuentra el cristo de la montaña. La tercera visita fue del 1 al 17 de diciembre, ya que la celebración el 12 diciembre de la Virgen de Guadalupe es la

segunda gran fiesta que se lleva a cabo en Chignautla. Sobre el calendario festivo religioso y sobre estas dos celebraciones en particular: la fiesta patronal y la fiesta de la Virgen de Guadalupe, se hablará en el apartado de la estructura organizativa.

Durante estos meses que se llevaron a cabo visitas por motivo de las fiestas religiosas, fueron posible los primeros acercamientos sustanciales con la comunidad, conociendo a algunas personas como al C. Andrés Bautista Santos, Pilato de los Paxtes, y las primeras observaciones y acercamientos con algunos de los danzantes de Los Coréos y sus familiares, como con el joven Mauricio Serafín, capitán de la danza, el C. Alfonso Sánchez Ramón, músico de la danza, su esposa la C. Julia Aquino, así como con otros músicos, danzantes y familiares en la comunidad como el C. Hermelindo Dionisio Jiménez, músico y maestro de la danza de los Santiagos, el C. David Ángel, músico de la danza de Toreadores quien ha sido anteriormente músico de los Paxtes y su esposa la C. Dolores Toral.

Cabe decir que, para realizar las indagaciones sobre un fenómeno social en este caso, la danza de Los Coréos, no basta con lo observado o la obtención de datos en los días de fiesta, pues estos momentos son sólo una parte de todo el fenómeno. Por lo que el trabajo etnográfico se extiende a momentos que en la fiesta no se realizan pero que se llevan a cabo durante otras fechas, por ejemplo, los cambios de mayordomos conocidos como los recibimientos, las invitaciones del presidente municipal a los encargados, y de estos a su vez a los músicos y danzantes; la preparación previa de los danzantes en los llamados ensayos que comienzan desde dos meses antes de la fiesta o los preparativos y la organización de las fiestas, así como de aquellos momentos de la cotidianidad de quienes participan, donde se puede observar otra parte del fenómeno dancístico, aquella que no está a simple vista pero que entreteje la vida individual con el conjunto de relaciones sociales intracomunitarias, por ejemplo el parentesco o el

compadrazgo; e intercomunitarias, como los llamados encuentros, momentos en los que por lo regular dos comunidades se reúnen con motivo de la fiesta patronal de alguna, para visitarse y saludarse afectivamente, estas reuniones propician la reactualización y el reforzamiento de las relaciones sociales con las personas de otras comunidades. Estos aspectos fueron conociéndose a partir de una estancia en la comunidad que comenzó en el mes de febrero de 2018 y concluyó para las fiestas de diciembre de ese mismo año, mismas que marcaron el final del trabajo de campo.

2.5.4. La observación participante

Siguiendo a Rosana Guber (2001) la observación participante consiste en dos actividades principales: observar y participar. A diferencia de los lineamientos positivistas que asumían una disyuntiva entre ambos factores, la observación y la participación pueden articularse exitosamente, nos dice Guber “la observación participante permite recordar, en todo momento, que se participa para observar y que se observa para participar” (*ibídem*), tanto involucramiento e investigación no son opuestos sino partes de un mismo proceso de conocimiento social (Holy en Guber, 2001).

Observar y al mismo tiempo participar en las actividades que poco a poco la gente en Chignautla fue permitiendo, requirió tiempo para entablar relaciones de confianza y respeto entre investigadora y comunidad. La convivencia gradual con los chignautecos y principalmente con los involucrados en el hecho dancístico, se vio facilitada por el hecho de residir en la comunidad, permitiendo mantener visitas a las casas de algunos danzantes, del músico de la danza, Don Alfonso Sánchez, del maestro de la danza, Don Juan Andrés, del encargado de la danza, Don Elías Serafín, así como de otras personas en la comunidad, quienes amablemente brindaron

apoyo para la elaboración de este trabajo como el Ing. Regidor de cultura durante el periodo de estudio y el C. Augusto Díaz, cronista municipal de Chignautla; pero también fue posible estar durante un tiempo más prolongado en las vísperas, los encuentros, los ensayos, las fiestas y las despedidas.

Si bien, aunque de manera sistemática se tenga pensado indagar algún rubro o planeado seguir un eje que dirija la investigación en la mayoría de las ocasiones es el propio contexto social el que dirige las acciones del investigador. Desde la experiencia personal, lo más relevante es lo que se vive en cada momento, por ejemplo, Eduardo Restrepo, plantea que la observación participante apela a la experiencia directa del investigador para la generación de información en el trabajo de campo, en sus palabras:

ser testigo de lo que la gente hace, le permite al investigador comprender de primera mano dimensiones fundamentales de aquello que le interesa de la vida social. Esto permite acceder a un tipo de comprensión y datos que otras técnicas de investigación son incapaces de alcanzar. (Restrepo,2016:12)

Involucrarse en el hecho dancístico no sólo consiste en acceder a bailar o tocar en él, los alcances de la observación y la participación se extienden a aspectos que parecen a simple vista no estar relacionados directamente con la danza, por ejemplo, en espacios como la cocina, las casas de las personas que bailan, tocan o están involucradas en la danza en un día común o en charlas y conversaciones en las que la danza no es el tema central, por otro lado, aunque la observación de la danza es importante, no sólo se trata de hacer un registro detallado de la danza en sí, sino, de ampliar la observación a otros espacios y momentos dependiendo de la relación que se establezca con los actores sociales, menciona Guber que “la diferencia entre observar y participar radica en el tipo de relación cognitiva que el investigador entabla con los sujetos/informantes y el nivel de involucramiento que resulta de dicha relación” (Guber,

2001:16). Para acercarse a la realidad de cómo se vive y se hace la danza, se intentó estar presente en la mayor parte de los momentos en que la danza participó, en algunas ocasiones se participó bailando en algún son, durante los ensayos. Se tejió una amistad con los involucrados en la danza, la interacción con los niños, con los jóvenes, los papás y demás familiares, creándose lazos de confianza, que no sólo involucraron al tema de la danza, sino en temas de la vida cotidiana, por ejemplo, el conocimiento de las mujeres en el campo, la partería y el uso de ciertas plantas medicinales, pero también en temas relacionados con las relaciones familiares, amistosas y de enemistad.

En los días de fiesta, se acompañó a la danza en ocasiones desde las siete de la mañana hasta las 11 o 12 de la noche, en las procesiones caminando al lado de los danzantes junto con sus familiares pese a los días de quemante sol, de congelante frío, o de basta lluvia, “se debe cumplir con el compromiso”, dicen los danzantes, se recorrieron largas distancias caminando de la iglesia a casa de un mayordomo y viceversa o en algún transporte como una camioneta en donde se iba amontonado para trasladarse, estas vivencias permitieron dar cuenta de otras realidades, de algunas de las necesidades, peticiones, quejas, alegrías y tristezas que viven los chignautecos, en ocasiones ver la desigualdad social que impera aún entre las personas con oportunidad de tener un mejor ingreso económico o que ocupan cargos políticos y los ciudadanos que viven de lo que produce su campo o de su mano de obra barata, permitió comprender desde la perspectiva de los chignautecos que se esmeran por hacer sus fiestas en honor a sus santos, las diversas formas de concebir las fiestas, las danzas y las mayordomías. En ocasiones se estuvo presente en la preparación de los alimentos, observando el trabajo que realizan las mujeres en la elaboración de las tortillas y la comida, también se participó ayudando a los encargados y a su familia cuando se necesitaba el apoyo de más personas para la repartición de los alimentos, compartiendo

momentos de incertidumbre como los que vivían los encargados en ocasiones en que la comida no alcanzase para cumplir con los danzantes y sus familias.

2.5.5. La entrevista etnográfica

La entrevista es un diálogo que permite acceder a cierto tipo de información a través de preguntas donde los entrevistados presentan sus puntos de vista, “la entrevista es una estrategia para hacer que la gente hable sobre lo que sabe, piensa y cree” (Spradley en Guber, 2001). Como bien lo resalta Restrepo “la entrevista es una técnica que rinde sus mayores frutos cuando ya se tiene cierto conocimiento de la problemática que se investiga y se han establecido relaciones de confianza y credibilidad con quienes se entrevistan” (Restrepo, 2016:23).

En la investigación social, de acuerdo con Rosana Guber hay entrevistas dirigidas que se aplican con un cuestionario preestablecido o semiestructuradas y también lo que algunos autores llaman “entrevista etnográfica”, “entrevista informal” o “no directiva” (Agar, Spadley; Kemp, Ellen; Thiollent, Kandel en Guber, 2001), de acuerdo con esta autora, este último tipo de entrevista cabe plenamente en el marco interpretativo de la observación participante.

En las entrevistas estructuradas el investigador formula las preguntas y pide al entrevistado que se subordine a su concepción de entrevista, a su dinámica, a su cuestionario, y a sus categorías. En las no dirigidas, en cambio, solicita al informante indicios para descubrir los accesos a su universo cultural. (Guber, 2001:32)

Entendida de esta forma, uno de los escenarios en que se ejecuta la entrevista etnográfica es a través de las conversaciones con los actores sociales, una entrevista informal o no dirigida como menciona Guber, permite que sean los informantes quienes marquen la dirección de sus respuestas, dejando entrever las entradas a las concepciones de su universo cultural. Previo a esta técnica de indagación, es necesario que el investigador tenga una serie de preguntas concretas que considere permitan arrojar luz sobre el tema que desea investigarse, por ejemplo, para el caso

particular las preguntas estuvieron encaminadas al “qué es”, “por qué” se realiza y “cómo es” el hecho dancístico de Los Coréos, no obstante, el carácter flexible de la entrevista etnográfica le da la posibilidad de que sean los actores sociales quienes expliquen sus saberes, ante los que el investigador debe estar a la escucha para identificarlos. Por otro lado, las charlas o conversaciones también se pensaron desde esta técnica de investigación, aunque se considera que estas fueron por lo regular espontáneas o breves a comparación de conversaciones más extensas y en donde de manera permitida se grabó a los informantes. Ambas formas de comunicación también se realizaron en distintos escenarios, por ejemplo, las charlas se facilitaban en momentos festivos, como los ensayos, las procesiones, los encuentros o las fiestas, mientras que las entrevistas no dirigidas se llevaron a cabo, generalmente en las casas de los agentes sociales y fuera de los momentos festivos.

Los principales agentes con quienes de forma respetuosa se establecieron relaciones amistosas a lo largo de la estancia en la comunidad y fueron posible las entrevistas etnográficas fueron Don Alfonso Sánchez, músico de la danza, su esposa la C. Julia Aquino, Don Juan Andrés, el maestro de la danza, su hija la C. Carmen Andrés y su nieto el C. Miguel Ángel, Don Elías Serafín, su esposa la C. Catalina Benito, encargados de la danza, sus hijos, el C. Gilberto Serafín Benito, maestro y encargado segundo de la danza durante el periodo de estudio, el C. Valerio Serafín Benito, capitán segundo de la danza, el C. Mauricio Serafín Benito, capitán principal o capitán coreo, no menos importante fueron todas las conversaciones que se dieron con los demás miembros de la danza como los infantes Ofelia, Monserrat, Dulce María, Cecilia y Andrés Marco Cecilio, Gabino Serafín Benito, así como con los familiares, principalmente madres de las niñas y niños danzantes, que de manera indirecta a la danza participan en el acompañamiento de los danzantes, y en algunos casos a través de lazos, familiares, de amistad o

de compadrazgo apoyan a los encargados en la elaboración de los alimentos que ofrecen y en las faenas que el compromiso de encargado requiere. Por otro lado, en la comunidad también fue importante las entrevistas realizadas al Ing. Agripino Julián Carlos, Regidor de Turismo, durante el periodo de estudio y el C. Augusto Díaz, Cronista Municipal de Chignautla.

2.5.6. *El sistema de notación Laban*

Frente a la necesidad de registrar los movimientos del cuerpo humano en la danza, se idearon diferentes sistemas basados en códigos y lenguajes comunes de una codificación del movimiento. Mariela Rodríguez Rech dice “la danza en su carácter mágico, lúdico y comunicativo es una forma de discurso...este arte del movimiento, se lee a través del cuerpo, vehículo principal de quien danza”²⁶, pero ¿Cómo leer los movimientos del cuerpo y reflejarlos en una notación? Uno de los retos ha sido el brindar la posibilidad de una notación del movimiento que permita escribir y leer la danza.

Entre las notaciones que se han propuesto para el registro de los movimientos en la danza, se encuentra el sistema de notación para la danza desarrollado en 1956 por Rudolf Benesh (matemático inglés nacido en Londres) interesado en el “análisis, el estudio estético y científico, y el registro kinetográfico (notación especializada) de las posibilidades de movimiento del cuerpo en el espacio y el tiempo”, acuñando el término *coreología* a estos estudios. (Luis Felipe Viana Cisneros, 2009:11). Sin embargo, se le debe a Rudolf Von Laban, (1927) creador y teórico austrohúngaro que desarrolló su trabajo en Inglaterra e influenció a muchas escuelas de danza de la Europa de comienzos del siglo XX, la reflexión sobre el movimiento del cuerpo y la aportación de una propuesta metódica de observación del movimiento “para traducirlo en un sistema

²⁶ <http://www.elarteyeldivan.com/el-cuerpo-en-movimiento-una-estetica-de-la-danza/>. Consultado el 3 de junio de 2021.

articulado y coherente de reflexiones teóricas y signos gráficos para el registro del movimiento, su posterior estudio y reproducción del mismo” (*Ibidem*:18) conocido como Labanotación.

Labanotación o kinetografía Laban es el sistema de registro de movimiento originado por Rudolf Laban en los años 20. Por este método científico todo tipo de formas de movimiento, desde los más simples hasta los más complejos, pueden ser escritos. El uso para los bailarines es obvio. Pero el sistema igualmente ha tenido éxito por ser aplicado en todo campo que necesite registrar el movimiento del cuerpo humano -antropología, atletismo y fisioterapia- por solo nombrar algunos. (Ann Hutchinsonen Quijano Silva, Catalina, 2014:10)

La notación Laban “se trata de un impresionante esquema de análisis y descripción” de los movimientos (Nelson Goodman, 2010:196), consiste en la utilización de un cinetograma o la pauta de tres líneas que representa al cuerpo y los símbolos del movimiento, los cuales, por su longitud, indican la duración exacta de cualquier acción, puede anotar todos los cambios de movimiento del cuerpo, la trayectoria en el espacio, este análisis está basado en fundamentos espaciales, anatómicos y dinámicos, lo cual lo coloca en la condición de ser aplicable a todo tipo de movimientos (Bodil Genkel,1990).

Si bien es cierto, la coreología es una disciplina bien descrita y posicionada de ciertos sectores de la danza escénica europea y norteamericana de origen anglosajón del siglo XX, orientada a la consolidación de las escuelas más reconocidas de la danza moderna y la danza contemporánea, su amplitud no sólo para la danza sino para el movimiento en general la convierte en un campo de gran utilidad. De ahí que actualmente la Labanotación sea retomada como una herramienta en el quehacer dancístico en diferentes esferas, por ejemplo, en la etnecoreología²⁷, para la cual, es de especial interés la transcripción de la dimensión kinética de

²⁷ La etnomusicología –fundada por John Blacking- “etno” designa la diversidad, las etnias, las culturas, las sociedades, mientras que “logia” señala el estudio, la descripción, el conocimiento. Chérif Khaznadar y Patrice Pavis entre otros, definió la etnoescenología como “el estudio de los comportamientos humanos espectaculares organizados” (Pradier en Kindl y Araiza, 2015:38). Para una revisión detallada consúltese Kindl y Araiza,2015.

los hechos dancísticos o bien el registro de las danzas tradicionales existentes en diversas comunidades y regiones del país (Galicia, 2017).

Igual que en la notación musical, la Labanotación permite escribir los movimientos a manera de una partitura musical, aunque tomando en cuenta que la danza es demasiado complicada para poder reflejarse en una notación, no obstante, cabe decir que, “es evidente que una partitura no necesita captar toda la sutileza y complejidad de una interpretación” (Goodman,2010:194), “la función de una partitura es especificar las propiedades esenciales que debe tener una interpretación para pertenecer a la obra; sólo se estipulan algunos aspectos y éstos sólo hasta cierto punto” (Goodman,2010:194). Si bien, la Labanotación es una herramienta que brinda la posibilidad de escribir y leer la danza, su realización requiere de un amplio estudio. Para los efectos del presente trabajo, se realizará la transcripción de algunos sonos de la Danza de los Coréos aplicando el sistema de Labanotación, así como el registro de los desplazamientos coreográficos con la ayuda de los signos cinetográficos utilizados en el método Laban. El objetivo es, por un lado, tener un registro dancístico-coreográfico de la danza de Los Coréos, valiéndose de las principales secuencias kinéticas, con el objetivo de explorar el movimiento, detallar sus cualidades y analizar sus direcciones y, por otro lado, encontrar la relación entre las secuencias de movimiento, las secuencias sonoras y los discursos verbales que estructuran la danza.

2.5.7. Transcripción y análisis musical

Un elemento indispensable en la ejecución de un hecho dancístico, sin lugar a duda, es la música. La transcripción y el análisis musical son instrumentos específicos del trabajo etnomusicológico (Berlanga Fernández, 2002). El objetivo de esta tesis es explorar la relación que se da entre el hecho dancístico de Los Coréos y las concepciones ligadas a la naturaleza

dentro de las relaciones sociales comunitarias. Puesto que la música no es una expresión totalmente independiente, ella aparece relacionada e integrada a configuraciones culturales complejas que les otorgan sentido, significado, valor y coherencia interna (Grebe Vicuña, 1976), lo mismo podríamos decir de la danza.

De este doble aspecto de la música –su contexto cultural y estructura musical-, se preocupa la Etnomusicología, cuyo propósito de estudio y orientación fundamental es “el estudio de la música en sí misma y en el contexto de su sociedad” (Hood, 1963:239); o, dicho de otro modo, “el estudio de la música en la cultura (Merriam, 1960:109; 1964:7). (*Ibidem*:5)

La transcripción en etnomusicología sigue siendo un instrumento que contribuye a objetivar, cuantificar y analizar los datos musicales. Puesto que no se puede decir “todo” de una música, en el análisis habrá de seleccionarse algunos de sus rasgos característicos (Berlanga Fernández, 2002). De acuerdo con Molino, “los análisis musicales serán distintos según sus finalidades, según su objeto, según su método” (Molino en *ibidem*:151). Siguiendo esta propuesta, el presente trabajo también tiene la finalidad de explorar desde el análisis y la transcripción musical “occidental” los detalles de la forma en que la música conforma otro medio por el cual es posible conocer la relación del discurso dancístico en las relaciones sociales de los chignautecos.

Capítulo 3.

Los Coréos, su registro etnográfico y su estudio histórico-coreográfico

3.1. Generalidades de Los Coréos

En México se han realizado estudios de algunos hechos dancísticos que presentan como argumento recurrente, el tema de la conquista. Al respecto existen cuantiosos subgéneros y variantes a lo largo del territorio. Para facilitar su estudio, algunos autores han indagado de manera metodológica sobre este tipo de danzas-drama, entre los referentes más importantes y recientes dentro de la antropología de la danza, se encuentran Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli, quienes han propuesto el nombre de *complejo dancístico-teatral de la conquista* a aquellas expresiones dancístico-teatrales relacionadas con los procesos histórico reales y los hechos simbólicos actuales que manifiesten una misma estructura conflictiva (la conquista histórica sea en el mediterráneo, andes, américa central, México).

De manera particular interesa situar la presencia de estas danzas-drama en la Sierra Norte del Estado de Puebla, sobre todo en la región nororiental y de manera concreta en el municipio de Chignautla. Aunque en dicha región de la sierra la presencia de estas danzas está en varios municipios, son pocas aun las danzas que cuentan con un registro y un estudio pormenorizado. Se sabe, por ejemplo, que a este tipo de complejo dancístico-teatral pertenecen las danzas llamadas como Tocatines y Santiagos. Es importante aclarar que, aunque estas denominaciones suelen generalizarse, éstas presentan variantes tanto en el nombre como en la estructura, dependiendo del lugar en el que se realicen. Ahora, si bien las danzas de Tocatines y Santiagos son probablemente las más practicadas en los municipios de la sierra nororiental, parece ser no son las únicas que pudieran pertenecer al mismo complejo dancístico-teatral de la conquista.

Conforme se irán detallando en este capítulo los elementos de la danza conocida en Chignautla como Los Coréos, como son los personajes, la estructura coreográfica y la trama argumental, podría caber la posibilidad de situarse frente a un subgénero o una variante del complejo dancístico-teatral de la conquista que, con ayuda de las fuentes bibliográficas como se ha encontrado, ha estado presente también en otras latitudes, aunque con variaciones en el nombre y en sus elementos estructurales pero que mantiene una misma trama argumental. Hasta este momento no es posible situar a Los Coréos dentro de un subgénero o una variante específicos, si es que hubiera esa posibilidad, ese no es el objetivo de este trabajo, no obstante, los elementos que constituyen a la danza, así como su trama argumental muestran que existe un nexo con el complejo dancístico-teatral de la conquista. Estos aspectos se irán desarrollando a lo largo de este capítulo.

3.2. Los registros escritos de Los Coréos

3.2.1. *Los Coréos en Chignautla*

Una de las primeras fuentes bibliográficas importantes en la mención de Los Coréos en Chignautla es el estudio realizado por la antropóloga Doren Slade en su libro, *Making the World Safe for Existence. Celebration of the saints among the Sierra Nahuat of Chignautla, Mexico*, publicado en 1992, bajo el sello de la Universidad de Michigan, en el cual trata sobre la cultura de los nahuas de Chignautla. Para los años 70's en que Slade realiza su estudio, uno de los enfoques que predominaba en la academia, era aquel que se centraba en estudiar los sistemas de organización comunitaria desde los factores políticos y económicos; en esa lógica, para Slade el interés estaba enfocado en la “configuración ideológica”, a decir de la propia autora tanto en el sistema ideológico de los chignautecos que estructuran las instituciones sociales, como en las declaraciones que estructuran la experiencia de los individuos, pues ambas comparten un

contexto y proveen las bases para la actividad organizativa que emerge tanto de las instituciones sociales como de la experiencia individual. Slade, atribuye a la ideología los patrones de actitudes y acciones expresadas en las rutinas de la vida diaria y en la mayoría de los contextos que se llevan a cabo en los performances rituales. Uno de los puntos medulares en su investigación está dirigido al complejo de las mayordomías, las cuales para Slade, reflejan, afirman y mantienen el valor de la reciprocidad, así como la importancia del respeto, el sacrificio y el rango, principios nucleares de la ideología tradicional. Estas celebraciones engloban una cosmovisión particular, en donde humanos y santos son interdependientes y seres que recíprocamente se responden, estos significados compartidos en los actos de propiciación son realizados para asegurar el continuo favor de los santos (Slade, 1992).

A decir de Slade, “estas celebraciones han sido un punto focal de la vida pública en esta sociedad durante aproximadamente trescientos años” (Slade,1992, VII). La acelerada transformación de las creencias y las prácticas tradicionales frente a la integración nacional, incentivan a la antropóloga en la década de los 70’s a documentar “la naturaleza de ser chignauteco” para que el “sistema conceptual” no se pierda por completo. Esta autora ofrece una descripción y análisis de los fundamentos cosmológicos que orientan a una comprensión más profunda de lo que significa establecer relaciones sagradas en la ideología del chignauteco. Según su estudio, a través de los rituales se revela una visión clara de la “cosmología Nahuatl”, puesto que la acción ritual dentro de todo el sistema organizacional enfocado al culto a los santos, se basa en un orden cosmológico en el que todos los seres están conectados entre sí para crear la existencia del mundo (Slade,1992). Este es sin duda un aspecto relevante para entender las maneras en que la cosmovisión, es decir, la forma en que los individuos plantean e interpretan su

percepción del mundo, la cual permea todas las acciones rituales, incluyendo indudablemente, a la danza.

A partir de los datos etnográficos recabados por Doren, es posible hallar una línea de investigación que particularmente interesa a este estudio: las manifestaciones dancístico-musicales y su relación con las concepciones del entorno natural, así como su vinculación con las relaciones sociales de los chignautecos. Al respecto, en uno de los capítulos de su libro, Slade, plantea la importancia del papel que desempeñan las danzas rituales dentro de la experiencia de estos pobladores. Expresa que “las representaciones de danza son contextos sacralizados que evocan, intensifican y revitalizan temas de importancia en esta sociedad y, como tales, son actos de significación” (*ibidem*:69). De manera general apunta que, estas acciones de danza fungen como un sacrificio en honor a San Mateo y reflejan la “cosmovisión Nahuatl”. La autora, siguiendo al etnólogo francés Jacques Soustelle, quien señaló que los “disfraces” sirvieron para las culturas prehispánicas como un medio por el cual representar a dioses que adoraban (Soustelle en Slade,1992:69) sostiene, además, que los “disfraces” dentro de las danzas rituales en Chignautla

[...] sirven como un vehículo de transición entre seres de estados discrepantes (mortales y dioses) y, por lo tanto, crean una fusión entre el reino de los seres humanos y el reino de los seres sobrenaturales celebrados, en quienes también se convierten los artistas. (*idem*)

De igual forma, considera que por medio de estos modos de expresión ritual es posible brindar información sobre “la vida tal como se vive”, por lo tanto, las danzas son una especie de “metáforas de la verdad subjetiva expresada a través de su estructura simbólica” (*idem*). Para Slade, cada agrupación dancística en Chignautla representa un tema diferente, por lo tanto, las danzas, guardan diferentes significados. Asimismo, la investigadora Slade, plantea que:

El grupo de danza conocido como the Correos (traducido como “mensajeros”) probablemente deriva de la danza de Moros y Cristianos y representa una variación de la danza de conquista desde el punto de visto “indio”. La danza está conformada por varios tipos de personajes, la antropóloga refiere a Martín de Vega y su caporal, el Hermano Domingo, quienes visten como charros (personaje español en las haciendas). Martín de Vega dirige a sus hombres sin éxito en la batalla contra los soldados de Cuauhtémoc, que lleva un cuervo de oro. Otros tres personajes completan este grupo: La Reina y María Catarina, vestidas como Maringas, y un niño pequeño, enmascarado y disfrazado de jaguar (“El Tigre”) (ibídem: 72-73).²⁸

Cabe mencionar que la descripción hecha por Slade, es hasta el momento la referencia más detallada respecto a Los Coréos en Chignautla. Y su obra constituye un estudio pormenorizado de las relaciones de parentesco, las celebraciones hacia los santos, la organización comunitaria, las danzas y en general, de la vida ritual de los chignautecos, es, sin duda, un referente obligatorio para todo aquel interesado en la cultura de los chignautecos.

Por otro lado, en los registros más recientes sobre las costumbres y tradiciones de Chignautla, se encuentra el trabajo realizado en el año 2008 por el chignauteco Rogelio Ventura en su libro, *Chignautla, Puebla. Sus Costumbres, Tradiciones y Más*. La intención de Ventura es divulgar las raíces históricas y culturales que caracterizan a la comunidad por medio de la descripción de las diferentes prácticas culturales, que en su opinión poco a poco desaparecen debido a la “modernización” (Ventura, 2008). Ventura destina un apartado a detallar, en su opinión, “una de las principales manifestaciones espirituales, artísticas y culturales de Chignautla:

²⁸ Traducción personal. The dance group known as the Correos (translated as “couriers”) most probably derives from the dance of the Moors and Christians, and represents a variation of the conquest dance from the Indian point of view. Several different types of characters are portrayed by the twenty to thirty dancers performing in this group. Half a dozen or so men, costumed as soldiers in the same manner as Cortés of the Tocatines, fight under the leadership of Martín de Vega and his caporal, Hermano Domingo. These two characters are dressed as churros, Spanish cowboys fashioned after hacienda ranchers. To the music of violin and guitar, Martín de Vega leads his men unsuccessfully in battle against the soldiers of Cuauhtémoc, who wears a gold crown. Three other characters complete this group: La Reina and María Catarina, dressed as Maringas, and a small boy, masked and dressed as a jaguar (“El Tigre”). (Ibídem:72-73)

la danza” (2008:51). Para este autor, la danza es un aspecto que estuvo presente en Chignautla, como en gran parte de los pueblos de la sierra norte de Puebla desde antes de la llegada de los españoles a México. Los evangelizadores cristianos consideraron a estas manifestaciones como paganas por lo que trataron de desaparecerlas, pero debido a su fuerte arraigo por parte de la población indígena, pasaron un proceso de sincretismo, dando nuevos significados. Ventura asegura que, aunque “no podemos describir en su totalidad el fenómeno de las danzas, lo que sí podemos asegurar es que muchas de ellas conservan buena parte de sus contenidos primitivos” (*ibídem*:52). Específicamente para la danza de Los Coréos, Ventura reconoce que hay poca información sobre su significado, sin embargo, algunas evocaciones sobre su posible origen es la siguiente:

es una de las danzas más nuevas de México, aunque también se acostumbra en otras partes fuera de México en donde los españoles fueron los conquistadores [...] son danzas que los evangelizadores trajeron a México y las adaptaron a nuestras costumbres. (*Ibídem*:89-90)

Otras referencias que realiza sobre las características de Los Coréos, se remiten con relación al término de Coréo, Ventura señala, que “Coreo en el sentido estricto de la palabra significa: correo, mensajero”. En cuanto a la descripción de algunos personajes como el tigre, dice, “El tigre [...] caracterizado por un niño, es el que, al paso de Los Coréos en uno de sus viajes a la Nueva España, les impide el paso hasta que es sacrificado por éstos”. También menciona algunos detalles sobre la indumentaria de los danzantes, “la vestimenta es de tipo militar de grado, ya que el sombrero y la banda que llevan cruzada en el pecho indican la jerarquía de los soldados” (*ídem*). Por último, este autor, afirma que esta danza se baila en varios lugares de los estados de Veracruz y Puebla “en algunos lugares, la vestimenta varía un poco en relación a la danza de Chignautla, los sones que bailan también pueden ser diferentes pero el significado es el mismo; siempre bailan al compás del violín y la guitarra” (*ídem*).

Una referencia más sobre la danza de Los Coréos se encuentra en una mención hecha por la revista municipal, *Chignautla, Puebla. Atractivos Culturales y Naturales* “*Tierra de los Manantiales*”, se describe lo siguiente:

Representa los peligros a que se enfrentaba el correo de la Nueva España en la época colonial al dirigirse hacia España atravesando la Sierra Nororiental; uno de ellos es el enfrentamiento con un tigre que mata a algunos, pero al final es vencido. Además del Tigre, la danza se integra con Coréos, Maringas y Reyes. La vestimenta es estilo militar de la época colonial, con sombrero de pelo negro con plumeros y plumas de pavo, espejos y fleco dorado, saco negro con bordes y flecos dorados y espada en mano. Esta danza se acompaña de música de violín. (Chignautla, Puebla. *Atractivos Culturales y Naturales*, 2017:7)

3.2.2. *Los Coréos en la Sierra Nororiental de Puebla*

Existen otras referencias bibliográficas sobre la presencia de Los Coréos en la región de la Sierra Nororiental de Puebla. En primer lugar, figura el estudio realizado por los antropólogos Hugo Nutini y Barry L. Isaac, *Los pueblos de habla náhuatl de la región de Puebla y Tlaxcala* (1989 [1974]), una recopilación de las características etnográficas generales de un gran número de pueblos de la Sierra Norte de Puebla, aunque el estudio dista de tener como punto central las manifestaciones dancísticas, entre los datos etnográficos, se encuentran los alusivos a la vida religiosa de los municipios pertenecientes a la región nororiental de la sierra. Por ejemplo, en San Andrés Hueyapan, municipio colindante con Chignautla, Nutini apunta, “En Hueyapan hay danzantes de los Negritos, los Tocotines, los Quetzalines, los Creos, los Pilatos y los Toreros.” (*Ibidem*: 186) y continúa “Los Creos visten pantalón blanco, levitas negras y sombreros de tres picos.” (*Ibidem*: 187). En la primera mención sobre las danzas en Hueyapan, Nutini registra el nombre de los *Creos*, no es posible saber si se trató de un error de impresión o simplemente este fue el término con el que Nutini registró a la danza de Coréos. En cuanto a la descripción de sus

características de indumentaria, podemos corroborar que se trata de la misma danza conocida actualmente como Los Coréos. Estas someras menciones son un ejemplo de la escasa información descriptiva de las danzas y en particular de Los Coréos, empero, se importante por la mención que realizó Nutini sobre la presencia de esta danza en Hueyapan para el año de 1959, año en que recabó los datos de su monografía. Ahora, cabe mencionar otro dato interesante que tiene que ver con nuestro lugar de estudio, pues Nutini también estuvo en Chignautla recopilando datos, aunque, como muestra la siguiente cita, no hace mención alguna sobre la posible presencia de Los Coréos en este lugar:

A las fiestas acuden los pueblos vecinos, que bailan hasta tres horas por día dentro de la iglesia o en el portal de la plaza. Danzan los Toreros con plumas y castañuelas de colores alegres; los Tocatines enmascarados; los Santiagos, con sus vistosos trajes, y los Negritos, vestidos de negro con lentejuelas del mismo color. (*Ibidem*: 194-195)

La finalidad del estudio realizado por Nutini, era proporcionar una base para hacer una monografía que combinara los enfoques etnohistóricos y etnográficos de esa región tan poco conocida etnográficamente. Además, como así se menciona en la publicación, Nutini pasó de dos a cinco días en cada comunidad entrevistando de dos a seis informantes tan cuidadosamente como lo permitía el tiempo (*ibidem*), por lo que no es de extrañarse que los datos referentes al tema de las danzas sean escuetos, confusos y hasta inverosímiles, como puede constatarse en la cita anterior, donde parece haber confundido los nombres de las danzas con sus características, puesto que difícilmente los Toreros se registran con castañuelas y los Tocatines con máscaras. En su defecto, lo más prudente era haber aclarado con precisión la fuente y el lugar de sus datos.

Por otro lado, existe un importante dato de la danza de Los Coréos en el municipio vecino de Hueyapan, al respecto, el Lic. Reynaldo Mariano Hernández, Director de cultura y turismo, en colaboración con el grupo de la danza de Los Coréos en Hueyapan, integrado por el maestro de la

danza, el C. Francisco Andre Mariano, así como por el C. Manuel Salvador Mateo, el C. Jesús Cornelio Ignacio y el C. Enrique Mateo Isabel, elaboraron un proyecto cultural a través del Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMyC), el cual consistió en instruir mediante talleres de enseñanza de esta danza, con la finalidad de fortalecer y preservar la identidad. El siguiente relato es parte de un tríptico elaborado para el proyecto y muestra cómo esta danza llegó al municipio:

La danza de Los Coréos se conformó desde hace aproximadamente 83 años; cuando un maestro de esta danza, procedente del municipio vecino de San Sebastián, Teziutlán, Puebla, llamado Juan Ventura era amigo de un señor de nombre Antonio Espíritu que vivía en la comunidad de Talzintan del municipio de Hueyapan.

El señor pidió de favor que se les enseñara esta danza a sus hijos de nombre José Gabino espíritu y Tomas Espíritu. Desde entonces la danza se ha venido practicando y transmitiendo de generación en generación. Han participado en casi todas las festividades de pueblo y de sus comunidades solamente movidos por la fe, participaron en el año de 1964 en la ciudad de Puebla. (Tríptico)

Hasta aquí se mostraron las fuentes escritas que se remiten a la región de estudio, de manera particular en el municipio de Chignautla, posteriormente en la zona nororiental de la sierra. A continuación, se detallarán dos fuentes que develan la presencia de esta danza en el estado de Veracruz.

3.2.3. Los Coréos en el Totonacapan veracruzano

La antropóloga Elizabeth Peralta González, en su artículo, *Las Danzas indígenas en el Estado de Veracruz*, en *Los pueblos indígenas de Veracruz: atlas etnográfico* (2009), menciona que, las danzas en Veracruz juegan un papel importante en las fiestas religiosas y mayordomías.

La autora identifica que el vestuario y el nombre de una danza cambia de un pueblo a otro, al respecto ubica distintas danzas en cuatro regiones: la Huasteca, la región de Zongolica, el Totonacapan y el sur de Veracruz. Peralta menciona el nombre de la danza de Los Coréos, ubicándolos en la región del Totonacapan, “En el Totonacapan las danzas son: “Toreadores”, “Moros” y “Cristianos” o “Moros” y “Españoles”, “Santigos”, “Negritos” o “Caporales” – distinta a la huasteca-, “San Migueles”, “Tejoneros” o “Xcutes”, “Huehues” o “Matlachines”; “Voladores”, “Huahuas” y “Coréos” (Peralta, 2009:265-266). A la vez, Peralta divide a las danzas de las cuatro regiones en dos grupos de acuerdo a su procedencia histórica, en el primer grupo ubica a las danzas que considera tienen un antecedente prehispánico, y en el segundo grupo, a las representaciones teatrales durante la Colonia:

Todas las danzas mencionadas pueden dividirse de acuerdo a su procedencia histórica, en dos grupos. En el primer grupo encontramos las que tienen un antecedente prehispánico: “Quetzales”, “Voladores”, “Huahuas”, “Coréos”, el “Tigre”, la “Basura”, del “Tigrillo”, de los “Gavilanes”, los “Mecos”, el “Carrizo” y los “Comanches”. (*idem*)

Como puede notarse en las citas anteriores, si bien la autora sitúa a Los Coréos como una danza perteneciente al Totonacapan y de procedencia prehispánica, no especifica los argumentos de su clasificación.

Por otra parte, el etnomusicólogo, Obeth Colorado Morales en su tesis, *La Música de la Danza de Los Tocatines, de Los Santiagos y de Banda Cruzada, de Xico, Veracruz* (2013), realiza una relevante aportación sobre las características de una danza ya desaparecida en Xico, pero que como se observará su argumento teatral mantiene una similitud con la narrativa de Los Coréos en Chignautla. Su tesis comienza con una descripción general de cada una de las danzas de Xico y posteriormente describe dos danzas que ya han desaparecido por completo desde hace muchos años. Entre estas danzas ya desaparecidas se encuentra la conocida en Xico con el

nombre de *La Negreada de Bayeta*. El etnomusicólogo aclara que existen varias versiones en torno al desarrollo, teatralización y personajes de esta danza, no obstante, Colorado se apoya en las investigaciones realizadas años atrás por el investigador boliviano Luis Rico A. (1982) y de Francisco Campos Guadarrama (1980) En estas indagaciones se describen algunos datos históricos que apuntan a que esta danza se practicaba aproximadamente en el año de 1875, así como una descripción sucinta de sus principales características, el significado de la danza, la narrativa teatral, los personajes, el vestuario, la coreografía y los sones, el etnomusicólogo señala que la danza, “era una representación teatral coreográfica de tipo ritual y el tema giraba en torno a un parto escenificado en el atrio de la iglesia, acción que ocasionó que la iglesia prohibiera la representación de esta danza” (Colorado Morales, 2013:29). Obeth explica que el nombre de Negreada se le atribuía debido a que a todos los danzantes de Xico se les nombraba y aún se les nombra negros; el término *bayeta* se debe al nombre de la tela muy parecida a la franela utilizada en la indumentaria.

Colorado Morales, puntualiza lo recabado por Campos en el párrafo siguiente:

[...] participan en la trama una maringuilla, un rey monarca, un español y los danzantes. La escenificación de la danza se desarrolla de la siguiente manera: el rey monarca está casado con la maringuilla. A la llegada del español ellos tienen una discusión, una pelea donde éste termina por quitarle a la mujer del rey monarca con la inquietud y descontento de los vasallos del monarca. (Campos en Colorado, 2013:29-30)

Continúa presentando lo que Campos escribe acerca de los diálogos:

Correo a monarca: ¿Por qué te has dejado que te quiten la mujer, ha trabajado sobre ti la familia, por qué es especial te quito la reina?

Correo a español: pregunta el rey monarca ¿Qué te ha pasado?

Español: no me ha pasado nada y ya tiró la cría. (Campos en Colorado, 2013:29-30)

En la descripción de Campos, en este momento se realiza la escena del parto, la maringuilla después de bailar, con un muñeco amarrado a la cintura simulando el embarazo, se

acuesta y todos los danzantes le hacen una rueda mientras pare, la escenificación continúa, los diálogos son los siguientes:

Monarca a maringuilla: ¿eres reina del español o del monarca?

Maringuilla: seré del español porque así está marcado.

Correo: ¿Mi señora Catarina parió macho o hembra?

Correo: ¿Qué tuvo mi señora Catarina? Le daremos de comer pollo o gallina.

Cantan todos: Vamos todos a San Pedro

Vamos todos a beber

Li, li, lita vamos a San Pedro

Porque dicen amena,

Hay mucho que ver. (Campos en Colorado, 2013:30)

De igual forma, Obeth, referencia a Luis Rico (1982), quien ofrece una versión más detallada del desarrollo de la danza. En un primer momento, Rico, ubica a algunos personajes, por ejemplo, el *Rey luango*, quien representa a Cortés y dirige la danza con un bastón; la *Malinche*, imitaba a la “nativa” que esperaba un niño del conquistador español; el *Correo*, que desempeñaba el papel de mensajero entre la *Malinche* y *Luango*; un *animal maligno*, personificado por un niño con la espalda y la cabeza cubiertas con el cuero de un animal, este espantaba al *Correo* cuando llevaba los mensajes al *Rey luango* y por último los demás *danzantes*, que personificaban la guardia española que cuidaba la “nativa” (Rico en Colorado, 2013:31), los cuales cantaban lo siguiente:

Allá va Martín de Vega (Correo)

Sabe Dios si volverá,

Porque en medio del camino

Le está esperando un animal. (Rico en Colorado, 2013:31)

El niño que personificaba al animal, hacía su aparición sorpresiva en posición de “cuatro patas” y cubierto con un cuero de zorro espantaba al Correo que llevaba el mensaje al Rey luango, el Correo escapaba haciendo sonar una cuarta en la pierna y una vez frente al Rey, decía lo siguiente:

¡Oh! Señor Rey,

En medio del camino

Me espantó un animal

¡Grande!, ¡grande!, ¡grande! (Rico en Colorado, 2013:31-32)

La noticia que el *Correo* informaba al Rey decía: “¡Señor, Rey!, ha nacido ya el rey Piquinini”, mientras la noticia se comunicaba; la Malinche escenificaba el momento central de la danza, el parto, en el cual simulaba dolores tendida en el suelo y finalmente mostraba un muñeco al que aventaba por los aires (Rico en Colorado, 2013:31-32). Según Colorado puede existir la posibilidad de considerar a la Negreada de Bayeta como danza de conquista o que sea una danza que narra los sucesos de la vida cotidiana de aquella época. Señala que algunos músicos de las danzas de Xico comentan que de esta danza puede derivarse la danza de Tocatines “...creemos que de la Negreada de Bayeta se deriva la de los Tocatines porque los personajes son muy parecidos [...] en esta danza eran más sones, más de veinticuatro sones, aparte que también tenían canto...” (Entrevista de Colorado con Arnulfo “chino” Gómez).

3.3. La narrativa dancístico-teatral de Los Coréos en Chignautla, Puebla

3.3.1. *El núcleo argumental de la conquista*

El presente trabajo se apegará a la denominación propuesta por Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli para referirse a las variantes y subgéneros expuestos en su obra *Las Danzas de*

Conquista, México contemporáneo (1996), un referente sustancial dentro de los estudios que sobre danzas se han hecho en México. Lo que interesa resaltar aquí, es la adopción de esta denominación para el análisis de ese gran complejo de representaciones dancístico-teatrales en México. Jáuregui y Bonfiglioli parten de la denominación hecha por Wachtel (1967), *Danza de la Conquista* y Brisset, *Representaciones rituales hispánicas de conquista* (1988) para la denominación de danzas de conquista, un título que toma en consideración los procesos históricos reales y los hechos simbólicos actuales, unificando variantes y formas distintas de representar un mismo macrotema (en el Mediterráneo, en los Andes, en América Central y en México), permitiendo hablar de una sola categoría, en un contexto geográfico e histórico determinado.

Por otra parte, la denominación que realizó Warman de *las Danzas de moros y cristianos* (1968) obedecía a un propósito de estudio sobre el tema histórico que postulaba, no obstante, Jáuregui y Bonfiglioli aclaran que de ninguna manera se trata de dos temas aislados o distintos, más bien, las denominaciones que Warman y Wachtel adoptaron son dos distintas maneras de analizar este complejo de representaciones. Ahora bien, el tema de los moros y cristianos también retomado por Robert Ricard, *Contribución al estudio de las fiestas de moros y cristianos en México* (1932) dio como suposición común el pretender remontar las raíces históricas de las danzas de conquista a la de moros y cristianos, Jáuregui y Bonfiglioli al respecto, argumentan que esta idea se ha enriquecido con nuevas aportaciones y aseguran que “el complejo de la danza de moros y cristianos en la Península Ibérica es tan rico y variado como el de las danzas de conquista en el México contemporáneo” (Jáuregui, Bonfiglioli, 1996:11), además apuntan lo siguiente:

El tema de los moros y cristianos fue el de mayor incidencia en la conformación de los primeros modelos novohispanos. Pero desde el inicio estuvo enriquecido por otras

manifestaciones de confrontación ritual...así como por la incorporación de elementos y personajes indígenas (*ibídem*: 11-12)

Por lo tanto, las danzas de moros y cristianos no son necesariamente el “antepasado por excelencia de las actuales danzas de conquista, de las que es tan sólo una de sus variantes” (*ídem*), por ello sostienen que “la génesis de este complejo dancístico-teatral debe ser buscada en varios ciclos, tanto europeos como americanos, que difícilmente podemos remontar con precisión” (*ídem*). Por lo que respecta a aquellos rasgos constitutivos del complejo de las danzas de conquista, Jáuregui y Bonfiglioli formulan la siguiente caracterización “la formación de dos grupos cuyo antagonismo se fundamenta-por medio de la escenificación de un combate- en la conquista, recuperación o defensa de un territorio” (*ídem*), esta premisa sugiere una ventaja y un riesgo, la primera es que la flexibilidad del enunciado, permita considerar una amplia gama de casos tanto de variantes fuertes como las que presentan cierta debilidad semántica. Como aquellas en donde existan dos bandos y una confrontación armada, así como una disputa por el territorio, pero en donde la “conquista” se dé entre un contrincante cultural y otro natural, donde se compete con depredadores como el jaguar.

Como puede notarse en el desarrollo de la danza, el tema al que se alude en Los Coréos se remite a un suceso en la historia de México, la conquista. Ante las dilucidaciones anteriores surge una interrogante ¿Es posible situar a la danza de Los Coréos dentro de la amplia gama de variantes de las danzas de conquista?

De acuerdo con los danzantes, la disputa que se desarrolla en la danza es entre dos españoles, el Rey quien representa a Cortés y el Capitán Coreo quien representa a un español que ha empatizado con los indígenas, casándose con María Catarina, una mujer indígena con la que tiene un hijo, así lo menciona Miguel Ángel Ortiz Andrés, uno de los capitanes de la danza:

Miguel Ángel: Ve que una parte don Froilán le comentó que tuvieron discusiones y pleitos entre el capitán coreo y el rey, si por lo mismo que el capitán coreo se juntara con una mexicana, ya que para ellos era indignante juntarse con una clase inferior a ellos, los españoles nos tenían a los mexicanos como una clase inferior por la forma de vestir y aspecto, una idea errónea pero así lo veían ellos, por ello se creó la discusión, pues hubo pleitos y peleas entre estos dos personajes.

Según recuerda Miguel Ángel, su abuelo, Don Juan Andrés, el maestro de danza, mencionaba que antes en medio de la danza había un personaje vestido con una manta y una corona de plumas, probablemente la representación de algún monarca indígena quizá Moctezuma, pero este personaje ya no se representa, lo que dificulta saber hasta qué punto con su omisión la historia de la danza cambió. En cuanto a la batalla que se desarrolla en la danza de Los Coréos, entre los dos españoles, el Capitán Coreo y el Rey, de acuerdo con lo descrito por Miguel Ángel, ésta representa las disputas que se suscitaron después de la conquista, en el periodo donde se gesta el mestizaje y este último es probablemente escenificado en el nacimiento de un hijo entre un español en este caso el Capitán Coreo y una mujer indígena, la Catarina.

Miguel Ángel: Para nosotros pues es relevante representar en esta danza pues la época después de la conquista del cual como existía una comunicación entre los diferentes lugares de México y por medio los peligros que enfrentaba el ejercicio español atravesar por lugares desconocidos y los peligros que podían enfrentar

La lucha que se da en la danza, es más bien de carácter ideológico, puede decirse que en la danza está presente el pleito entre españoles, entre españoles e indígenas, pero también aparece la representación de un jaguar, que en la danza es llamado como tigre y del cual se ahondará en el apartado, *personajes de la danza-drama: indumentaria, parafernalia y características* de este capítulo, por lo que existe otra confrontación entre indígenas, españoles y el felino. El Tigre aparece cuando Martín de Vega y Los Coréos se dirigen a entregar la carta al Rey luango, la aparición de este animal puede ser visto desde distintas aristas. Una de ellas es aquella que puede

remitir a un antecedente mesoamericano. Esto puede verse en la concepción que tienen los indígenas del tigre al interpretar su aparición como un mal augurio mandado por el enojo de sus dioses por una transgresión que en este caso fue pasar por tierras sagradas, así lo describe la siguiente cita:

Miguel Ángel: Para ese entonces tanto el ejercicio de cortes que entregaban las cartas los "correos" estaban de paso por la sierra y ello los acompañaban tres personas indígenas, uno era teotihuacano un mexica y un totonaco. Del cual estos les advirtieron a los españoles que no lo molestaran [al tigre] ya que eran los dioses mexicas que estaban molestos con ellos de pisar tierras sagradas y por ello mandó al tigre para que se los coma. Porque todavía nuestros antepasados tenían fe en sus dioses ya ve que Quetzalcóatl. Cuando vieron el tigre, pensaron que era un mal augurio.

A su vez, comenta Miguel Ángel que el tigre “es como unión entre dos culturas diferentes”, en el pensamiento mesoamericano existían enfrentamientos rituales de una lucha simbólica entre el hombre contra el jaguar. Sobre este antecedente histórico y sobre la concepción del jaguar entre los pueblos nahuas, así como su representación en algunas danzas, se tratará en el capítulo cuatro. La lucha simbólica del hombre en contra el jaguar- tigre es un ejemplo entre los indígenas del siglo XVIII.

Otro aspecto que pudiera tomarse en consideración respecto a la presencia de un felino en la danza, es el hecho de que parte de la narrativa de la danza se centra en un viaje, un recorrido en donde un felino aparece a los mensajeros o Coréos, el cual pudiera remontarse al periodo colonial. Durante los años de la colonia, la arriería fue una práctica habitual para el transporte de personas, mercancías y mensajes entre poblados. La importancia de la arriería colonial es imprescindible en la comprensión de los intercambios mercantiles, pero también culturales. Es a partir de los escritos acerca de la arriería que pueden saberse las travesías que las personas vivían en sus trayectos de un lugar a otro. Una de las aventuras más comunes entre los arrieros era justamente el encuentro con felinos, que para la época no era un hecho del todo extraordinario

puesto que la geografía de la época propiciaba la abundancia de animales salvajes entre los senderos. No resulta difícil imaginar las condiciones de los trayectos de los arrieros hechos a pie o acompañados de mulas, caballos o burros, a lo largo de una ruta llena de vegetación, en la que por lo regular no había caminos trazados, tomándose atajos para acortar las distancias, y en donde la probabilidad de que apareciera un felino fuera recurrente. Al respecto, en la Sierra Norte de Puebla, la arriería fue una actividad ampliamente practicada, hay evidencias de relatos de arrieros que en sus viajes era común toparse con tigres o jaguares en el monte. Se ahondará más sobre este tema y su relación con una secuencia coreográfica en la danza en la descripción de los personajes y las secuencias coreográficas.

3.3.2. Concepciones de Los Coréos entre los chignautecos, lo que se dice de la danza

Algunos de los aspectos fundamentales en la comprensión de la danza de Los Coréos estuvieron centrados partiendo de algunas preguntas que de manera general podrían arrojar información al respecto, al conversar con músicos y danzantes, frecuentemente se partía de lo siguiente: ¿De dónde proviene la danza? ¿Quiénes o qué son Los Coréos? ¿De qué trata la danza? ¿Quiénes son los personajes? Por supuesto que estas interrogantes se amoldaban de acuerdo con las conversaciones y en la mayoría de las respuestas, dichas cuestiones parecen confusas, las respuestas son una especie de rompecabezas con piezas sueltas.

i) ¿De dónde proviene la danza?

Los danzantes más longevos de Los Coréos, mencionan que esta danza lleva muchos años de practicarse en el municipio, como lo recuerda el maestro de la danza, don Juan Andrés de 82 años de edad, quien aprendió la danza gracias a su suegro, el sr. Melecio Santos, quien a su vez la aprendió de su suegro, quien también fuera maestro de la danza. De igual forma, el músico de la

danza, Don Alfonso Sánchez de 73 años de edad, mejor conocido en la comunidad como Don Froilán, se integró a la danza a los 11 años de edad, cuando su hermano de nombre Roberto, fungía como encargado, y el cuñado de éste fungía como maestro, fue cuando ambos “sacaron” (asumieron la responsabilidad y el compromiso para que la danza participara) la danza en Chignautla aproximadamente para el año de 1950. Esta fecha indica que la danza de Los Coréos tiene de practicarse por lo menos desde hace 68 años, aunque cabe decir que, durante algunos años las danzas de Los Coréos, los Toreadores y los Paxtes dejaron de ejecutarse, hasta que, según el C. Hermelindo Dionisio, maestro y músico de la danza de Santiagos, fue aproximadamente en el año de 1993 cuando por medio de un proyecto de la CDI para reintegrar y no perder estas danzas, se buscaron a los maestros de dichos grupos y así comenzaron a salir nuevamente a la fecha.

Respecto a cómo la danza se comienza a bailar en Chignautla, Don Froilán afirma que su hermano no le mencionó nunca de dónde venía esta danza ni el porqué del nombre, lo único que asegura es que, es una danza de hace muchos años que ya se bailaba en otros lugares, más desconoce cómo o porqué la aprendió Roberto, el cuñado de su hermano. Por otra parte, la familia del maestro, Don Juan Andrés, asegura que el papá de su suegro, el sr. Melecio Santos, fue el primer maestro de Los Coréos en Chignautla, por lo que atribuyen que esta danza ha sido transmitida o como menciona doña Carmen Andrés, hija de Don Juan, heredada por tradición familiar:

C: ¿Ósea que sus abuelitos también bailaban?

Carmen Andrés: Ajá, el papa de mi mamá, él es el que le dejo la danza a mi papá, porque el que sabía era mi abuelito de parte de mi mama, sí.

Carmen Andrés: Melecio Santos, él era mi abuelito y él era el que sabía, pero esa danza era heredada por mi abuelita su papá, haga de cuenta que está danza se les

va quedando a los yernos...A mi abuelo se lo dejó su suegro y ya mi abuelito se lo dejó a mi papá que era su yerno.

Por lo que respecta a la posible procedencia de esta danza, los danzantes afirman que tiene mucho tiempo de practicarse en Chignautla, aunque no se sabe con exactitud cuánto, ni de dónde vino esta danza, el maestro, Don Juan Andrés, menciona un posible origen español:

C: Ósea que, ¿es una danza muy antigua?

Don Juan: ¡Uy! mucho tiempo, mucho tiempo

Don Juan: si porque está danza me decía mi suegro que no era de acá, esta danza era de... más lejos, son españoles, si son españoles porque este le dicen Coréos, pero antes andaban por ahí, (señala los cerros) eran correos, y así me explicaba mi suegro y se me grabó todo eso, y todas las cantadas, llevan sus cantadas, pues eso es.

A decir de Miguel Ángel Ortiz Andrés nieto de Don Juan Andrés, el maestro de danza, la danza es una representación de los tiempos que siguieron a la conquista española, en donde podía reflejarse los conflictos entre los estratos sociales, entre españoles e indígenas:

Miguel Ángel: Para nosotros pues es relevante representar en esta danza pues la época después de la conquista del cual como existía una comunicación entre los diferentes lugares de México y por medio los peligros que enfrentaba el ejercicio español atravesar por lugares desconocidos y los peligros que podían enfrentar.

Miguel Ángel: Si y aparte está danza se tomó como ejemplo al ejército español los correos ya que al según en esa época su país estaba en guerra y su gente en México era escasa y pues como le comentó don Froilán, la historia comienza cuando el general y capitán de Los Coréos decide apadrinar su pequeña que acababa de nacer y lamentablemente estaba enferma y decide que su padrino sea el Rey luango aquel entonces cortes pero él estaba hasta el puerto de Veracruz y tenía que viajar pero no quería dejar a su esposa entonces decide rebajar su orgullo y pedirles ayuda a 3 mexicanos Martín de vega hermano domingo y tata dominguito pues ya que estos conocían más sobre las veredas y caminos para llegar rápido a Veracruz.

Miguel Ángel Danza: Lucha no tanto porque está danza ya se creó después de la conquista...Osea no de golpes si no de religión Porque todavía nuestros antepasados tenían fe en sus dioses ya ve que Quetzalcóatl, Iztaccíhuatl

Existe otra referencia que alude a una procedencia proveniente de África, el C. Alberto Castro, actualmente fotógrafo de las fiestas tradicionales en Chignautla, ha fungido como mayordomo y diputado, aunque no figura como danzante, su testimonio forma parte de otra percepción en cuanto a la danza, él comenta:

Sr. Alberto Castro: Los Coréos esos no son de aquí, son africanos, pero en aquellos tiempos cuando se vino la revolución se quedaron, pero esos eran africanos.

C: ¿Cuándo la conquista?

Sr. Alberto Castro: Exactamente ya es cuando ya llegaron, Los Coréos traen nomás la vestidura de allá de Hernán Cortés.

Se retoma esta alusión a la cultura africana únicamente como una reflexión en torno a algunos elementos presentes tanto en la danza de Chignautla como en las homologas practicadas en la región de las altas montañas en el estado de Veracruz. Coincidencia o no, resulta que, en la zona de dicho estado, en Xico, existe el registro de una danza adquiere el nombre de Negreada de Bayeta. Es posible que exista cierta influencia en las danzas de Chignautla proveniente de África, por ejemplo, la más reconocida entre los pobladores es la danza de los Negritos, sin embargo, aunque no es el punto central a tratar en el presente estudio, el tema de la influencia africana sin duda, tuvo una influencia en los aspectos culturales de los habitantes originarios. No debe olvidarse que los españoles traían ya desde sus primeras llegadas a América a esclavos africanos, incrementándose el número de tráfico de africanos en épocas posteriores a la conquista de Tenochtitlan. Veracruz fue un lugar de llegada y permanencia de africanos, no es de extrañarse que ciertos elementos de la cultura africana fueran mezclándose con los elementos de las culturas originarias. La sierra norte de Puebla por su cercanía con el estado de Veracruz, sin duda, fue un punto de entrada y salida de personas que pudieron propiciar el intercambio cultural entre ellas y los lugares. Aunque de manera directa en Chignautla los danzantes no mencionan algún elemento

africano, no obstante, el nombre de Rey Luango que se le adjudica a Hernán Cortés pudiera tener una acepción proveniente de África. Resulta arriesgado suponer esta relación, el reino de Luango fue un estado africano precolonial haber sido un gobernante del Congo. Incluso, la presencia de la piel de tigre. El tema de la influencia africana en las culturas y expresiones de la sierra norte queda para futuras investigaciones. Para la cultura africana los jaguares también eran animales que se utilizaban para representar el poder, la astucia y el carácter sagrado de los gobernantes. Aunque esto es sólo una suposición puesto que Miguel Ángel, uno de los capitanes de la danza, asegura que la danza no tiene alguna relación con la cultura africana.

ii) *¿Qué son Los Coréos?*

En cuanto al nombre de Coréos, la comunidad danzante alude a lo incierto del término, ciertamente dilucidar a qué debe la danza esa denominación es un ejercicio especulativo. Es necesario recurrir a las fuentes escritas donde se describe esta danza; en los registros, el nombre que se le asigna es el de *correos*. Por ejemplo, cuando Nutini registra algunos datos de la vestimenta de la danza en Hueyapan un municipio aledaño a Chignautla se refiere a ella como los Correos, otro caso es en Ixhuatlán del café, Veracruz, donde existe una danza conocida como la “danza de negros”, aunque en esta región el nombre cambia, al comparar la trama dancística con la danza de Los Coréos practicada en Chignautla, parece tratarse del mismo núcleo argumental, incluso dentro de los personajes en la danza de negros existen los llamados Correos²⁹.

No es preciso saber de qué manera el nombre de la danza en Chignautla pudo relacionarse con la palabra correos. Las fuentes bibliográficas (Nutini, Slade, Colorado) demuestran que la palabra correo pudo haber cambiado a coreo. El nombre de Coréos como se conoce en Chignautla pudiera tratarse de una alteración fonética de la palabra española correos. El idioma

²⁹ Información recabada en el municipio de Ixhuatlán del Café en trabajo de campo en 2015.

hablado en Chignautla es el náhuat, una variante del náhuatl, en las muchas variantes lingüísticas nahuas la /r/ ocurre sólo o predominantemente en palabras de origen español, otras consonantes del español como b, d, g, f, ñ, /rr/ también pueden aparecer en préstamos, pero no forman parte del inventario consonántico de las lenguas nahuas³⁰.

Por otra parte, si se revisa la etimología de la palabra correo según el diccionario de la RAE la palabra correo proviene del catalán *correu* y este del francés antiguo *corlieu* forma de *corir* ‘correr’ y *lieu* ‘lugar’. En otro diccionario aparece préstamo (siglo XV) del catalán *correu* y este, a través del occitano antiguo *corrieu* ‘mensajero’, ‘correo’, derivado del latín *currere* ‘correr’. En origen la palabra se refería a la persona que tiene por oficio llevar y traer la correspondencia (cartas y mensajes) de un lugar a otro y no a la correspondencia misma, que es su significado más frecuente hoy. Tomando en cuenta el significado de la palabra correo como el oficio de llevar y traer mensajes se puede encontrar una relación con la acción que desempeñan los danzantes como mensajeros de una carta. Lo que es indudable es, por un lado, la influencia española que caracteriza a la danza, sin embargo, en el desarrollo de este trabajo se verán otras influencias culturales presentes en los elementos que la integran.

iii) *¿De qué trata la danza?*

El relato de Los Coréos según sus intérpretes

De acuerdo con los registros etnográficos recabados en campo, se expondrá a continuación una síntesis del desarrollo de la danza. Según algunos danzantes, el nombre de Los Coréos pertenece a un ejército español, la representación de esta danza se remite a la época después de la conquista española, en donde la existencia de disputas y pleitos entre españoles e indígenas se suscitaba debido a las condiciones raciales entre “castas”. Por lo que probablemente uno de los temas representados en esta danza sea la aparición del mestizaje.

³⁰ <https://mexico.sil.org/es/lenguacultura/nahuatl/consonantes-del-nahuatl>

En un primer momento, la danza versa sobre el nacimiento de un bebé: un rey chiquito³¹, hijo de María Catarina, una “mexicana” y el *Capitán Coreo*, general y jefe español del ejército coreo. El nacimiento de la pequeña, la cual nace enferma, orilla al Capitán Coreo a recurrir a un padrino para bautizar a la criatura. El Capitán Coreo comenta la situación con los demás integrantes, quienes en conjunto optan por buscar un padrino para bautizarla, con lo que deciden que el padrino debe ser el *Rey luango*. El Rey luango es la representación de Hernán Cortés quien a su vez se encuentra casado con la Reina o la Malinche. El rey se encuentra en Veracruz por lo que el Capitán Coreo decide mandar a tres mexicanos: Martín de Vega, hermano Domingo y tata Dominguito para llevar una carta en la cual le pide al Rey luango apadrinar al bebé. El Capitán Coreo pide a los mexicanos realizar este viaje debido a que son ellos quienes conocen mejor las veredas y los caminos más cortos para llegar a Veracruz, que, en ese entonces, eran muy peligrosos.

Martín de Vega queda al frente de la misión, se prepara y parte en un viaje por el monte en el que es acompañado por el hermano Domingo, el tata Domingo y el ejército coreo. En el trayecto se encuentran con un *Tigre*, el cual les impide pasar a toda costa, en principio Martín de Vega debido al agotamiento del viaje confunde al animal con el Rey luango, esto puede notarse debido a que comienza a hablarle al animal como si se tratase del rey, después de varios intentos por comunicarse se percata de que es un animal peligroso, un *ocelotl*, un “come gente” y atemorizados deciden matarlo. Para tal hazaña actúan con cautela realizando diferentes tácticas para engañarlo, el Tigre los acecha e incluso ataca a Martín de Vega, después de varios intentos por fin logran atraparlo y matarlo con el sonido de una bala. Una vez que el Tigre ha muerto, toman la decisión de llevárselo, pero al ser muy pesado para treparlo al caballo que llevan, disponen que lo mejor será desollarlo y llevarse su piel, la mitad la entregarán a la Reina para que

³¹ El nacimiento de la criatura puede variar entre un rey chiquito o una “pequeñina”.

se haga un vestido y la otra mitad se la quedará Martín de Vega. La matanza del tigre es uno de los momentos medulares de la trama en la danza. La aparición del felino en la danza es interpretada por los mexicanos que van con el ejército coreo como una señal de mal augurio, atribuyen que el animal fue enviado por los dioses mexicas como señal de castigo por someterse a los españoles y pisar tierras sagradas.

Una vez pasada la hazaña del fortuito encuentro con el Tigre por el monte, siguen con el trayecto hasta que por fin llegan con el Rey luango. El primero que los recibe es el *Portero Mayor*, a quien Martín de Vega le comenta los motivos de su viaje y le entrega la carta dirigida al rey. El Portero Mayor llama al Rey luango, éste escucha el mensaje, acepta la carta y de inmediato manda a traer a su *Secretario Mayor* quien leerá la carta. Cuando el mensaje ha sido leído, el rey manda una respuesta al Capitán Coreo. En este viaje de regreso, el rey sugiere a Martín de Vega tener cuidado en el monte con los tigres que están en el camino, le regala un poco de aguardiente diciéndole que en caso de aparecer algún tigre se lo ofrezca, pues con eso no le hará daño. En el trayecto de vuelta, Martín de Vega no hace caso de la sugerencia del rey y termina bebiéndose todo el aguardiente, por suerte en esta ocasión ya no se topa con otro tigre. Cuando por fin llega con el Capitán Coreo y María Catarina les entrega la carta. Posteriormente se dará un combate entre el Capitán Coreo y el Rey luango, que se representa después del son del cruzado o la cruzada cuando se da la batalla, ambos personajes se enfrentan, saliendo vencedor el Rey luango, no obstante, en los sones posteriores estos dos personajes terminan reconciliándose.

iv) ¿Quiénes participan en la danza?

Personajes de la danza-drama: indumentaria, parafernalia y características

La danza de Los Coréos está integrada entre 20 a 30 participantes, que incluye tanto a los danzantes como al músico. Cada participante se distingue por el papel que desempeña dentro de

la danza, el cual, determina la indumentaria que porta y los objetos o instrumentos que necesita. De acuerdo con estos elementos, en Los Coréos se distinguen distintas personificaciones. Es importante señalar que los danzantes no utilizan algún término para distinguir los diferentes papeles que ejecutan, se refieren más bien a estas representaciones con el nombre que se les asigna, como se verá más adelante.

Desde el punto de vista *étic*, es decir, desde la perspectiva del análisis mediante herramientas metodológicas y de categorías resulta necesario clasificar o nombrar ciertos términos para su estudio, pero cabe decir que, entre los ejecutantes o bien desde el punto de vista *émic* o de los agentes no necesariamente presenta el mismo significado, las nociones sobre el hecho dancístico y los elementos que lo integran son diferentes (Acuña Delgado, Acuña Gómez, 2011).

En este sentido, probablemente entre los participantes exista una noción teatral en la ejecución de la danza basada en otras pautas de acuerdo a la tradición distinta a las categorías de la dramaturgia, puesto que aunque los danzantes no se asumen como actores ni se habla de representar una obra teatral, puede decirse en base a lo observado y registrado que las acciones que desempeñan son de carácter teatral, en la ejecución de Los Coréos por lo tanto, confluyen diferentes campos expresivos como el dancístico, el musical, el teatral y el narrativo. De acuerdo con la secuencia dancística–teatral, el relato de Los Coréos y su desarrollo puede ser visto como una especie de obra teatral, en donde cada acción puede ser entendida a manera de actos y escenas con acotaciones, en donde intervienen los personajes con una serie de diálogos, lo que le da sentido al tema de la danza-drama. Este punto podrá comprenderse mejor si se revisa la transcripción de la entrevista hecha a Don Froilán en la cual narra el desarrollo de la danza.

Por otro lado, si bien los chignautecos involucrados en la danza no hacen referencia al término de personaje, como lo sería en una obra teatral, en la danza si existen diferentes

denominaciones y funciones específicas que realizarán algunos de los danzantes que tienen un carácter ficticio, pueden ser persona o animales, por ello se hará referencia a ellos aquí como personajes puesto que son seres ficticios que intervienen en la acción de una obra literaria o dramática. A continuación, en la Tabla 1, se muestran las denominaciones de como identifican los danzantes a estos personajes.

| Tabla 1. Personajes en la danza de Los Coréos |
|--|
| Hijo de María Catarina y del Capitán Coreo |
| María Catarina- mexicana |
| Capitán Coreo- español |
| Rey luango- Hernán Cortés |
| La Reina- Malinche |
| Martín de Vega- mexicano |
| Hermano Domingo- mexicano |
| Tata Domingo-mexicano |
| Tigre u <i>Ocelotl</i> |
| Portero Mayor |
| Secretario Mayor |
| Los Coréos |
| Paisanos |
| Fuente: elaboración propia con base en las entrevistas realizadas en trabajo de campo. 2018, Chignautla, Puebla. |

A decir de los participantes, anteriormente los personajes eran representados únicamente por hombres adultos, sin embargo, esta situación ha estado cambiando y actualmente participan niños y jóvenes, tanto hombres como mujeres, al respecto cuando se detallan las características de los personajes, el lector podrá visualizar cuales han sido estos cambios en caso de haberlos. Por otro lado, la indumentaria y la parafernalia que caracteriza a cada uno de los personajes, son elementos visuales que pertenecen a otro campo semántico; en ese sentido y siguiendo la propuesta de análisis de Carlo Bonfiglioli y Jesús Jáuregui, la cual postula, que en “el conjunto de hechos comunicativos en las danzas de conquista se puede agrupar en siete códigos o campos semánticos” (Jáuregui, Bonfiglioli, 1996: 20), entre los cuales se encuentra el de vestuario y parafernalia.

Retomando tal idea, en este apartado se realizará una descripción de los elementos que conforman la indumentaria y parafernalia de los personajes, con la finalidad de tener un registro que permita relacionar a la indumentaria con el sentido de la danza-drama, con el carácter histórico de la trama argumental y con las concepciones sobre el entorno natural, ya que recordemos es el objetivo central de esta tesis.

Lo que muestra la observación de la indumentaria es la adaptación de los elementos que la componen al contexto cultural, en este caso a partir de la cultura de los chignautecos, por ello se han incorporado a los materiales de la parafernalia y la indumentaria los propios y característicos de la región, como se verá en la utilización de plumas, listones, estambres, etc., en el caso de los personajes femeninos la utilización de joyería y de blusas bordadas por mencionar algunos.



Imagen 3. María Catarina o La Catarina, también conocida de manera general como Maringuilla o Maringa. En la danza de Los Coréos este personaje se asocia a una mujer indígena. Foto: Citlalli A. Huerta.

María Catarina o La Catarina

La Catarina es un personaje notable debido a que es a partir del nacimiento de su hijo que se da inicio a la trama argumental de la danza. Este personaje caracteriza a una mujer mexicana o indígena, casada con el Capitán Coreo, jefe del ejército español, quien manda a un grupo de mensajeros a entregar una carta en donde se expone la situación del nacimiento de su hijo.

Aunque en la danza de Los Coréos existen personajes femeninos como la Catarina y la Reyna, de manera general a los personajes que interpretan a mujeres en otras danzas se les conoce como “Maringuillas” o “Maringas”, esta denominación es poco frecuente en Los Coréos, aunque también se les puede reconocer de esta forma.

El nombre de maringuilla podría tener su origen en las danzas de negritos, según con el diccionario enciclopédico veracruzano la maringuilla se define como:

Danzante que sigue al caporal primero, en la danza de los negros. Para algunos es la esposa del caporal primero, para otros su madre, su hermana o su sirvienta y siempre es representada por un varón. Porta el zacual (vasija fabricada con el fruto del árbol de este nombre) que contiene la víbora y es la única que puede manipularla. En algunos

lugares es el equivalente de la Malintzin y así se le llama. Es símbolo de la dualidad. La víbora es elaborada con 17 piezas pequeñas de madera, número nefasto.³²

El que en algunos lugares la maringuilla sea el equivalente de la Malintzin, como lo expone la definición anterior, sea probablemente como se identifica a este personaje en las danzas de conquista. En Los Coréos si bien no figuran entre los personajes Hernán Cortés, Moctezuma y Malintzin, existe una posible vinculación a estos, en entrevista con Miguel Ángel, el danzante de coreo menciona lo siguiente:

Citlalli: El general y capitán de Los Coréos ¿quién es, un español o un mexicano?

Miguel Ángel: Es un español que se casó o junto con María Catarina, una mexicana

Citlalli: ¿y el Rey luango?

Miguel Ángel: Es la representación de Hernán Cortés, la reina es la Malinche, la Reina es la esposa de Cortés

Lleva un sombrero de dos pedradas, dos trenzas con listones rojo y rosa, aretes y collares. Viste una blusa blanca bordada, de los hombros cuelga una capa color rosa por la espalda, una falda larga color rosa encendido sujeta por una fajilla bordada, zapatos o botines negros. En la mano derecha amarrado a la muñeca lleva un paliacate rojo.

Debido a que en la danza existen varias niñas y señoritas participando, puede haber más de una Catarina. Aunque en la danza de Los Coréos se distingue la presencia de dos personajes femeninos: María Catarina y La Reina, estas llevan la misma indumentaria utilizada por otras danzas que también tienen personajes femeninos.

³² Diccionario Enciclopédico Veracruzano / Roberto Peredo / UV

En otro tiempo en las danzas de contexto ritual no estaba permitida la participación de las mujeres, por lo que los hombres solían representar estos personajes. Esta situación ha ido cambiando y ahora la participación de las mujeres se ha incrementado incluso en personajes o en lugares dentro de las danzas que en otro tiempo eran exclusivos para hombres³³.

Sin embargo, en algunas danzas como la danza de negritos en Chignautla y la danza de Toreadores de Hueyapan, el personaje de la Maringuilla sigue siendo interpretado por hombres (Ver imágenes 5 y 6).



Imagen 4. Danzante de Maringuilla de la danza de Toreadores del municipio de Atempan, Pue. Foto: Citlalli A. Huerta.



Imagen 5. Danzante de Maringuilla de la danza de Negritos de Chignautla, Pue. Foto: Citlalli A. Huerta.

³³Si se desea ahondar en el tema de la participación de las mujeres en las danzas de la Sierra Norte de Puebla, consúltese, *Mujeres que danzan la tradición: Nanacatlán, Zapotitlán de Méndez, Puebla.* (2017) [Tesis de Licenciatura en Etnocoreología de Jiménez López Dalia Miroslava].

Capitán Coreo



Imagen 6. Capitán Coreo o Capitán Cantador identificado como Jefe del ejército Coreo. Foto: Citlalli A. Huerta.

Capitán general, Capitán coreo, Capitán cantador o General del ejército coreo, son algunos de los nombres con que se conoce a este personaje. En entrevista con Miguel Ángel, menciona que este personaje representa a un español, y como su nombre lo indica es el capitán o jefe del ejército coreo. Los personajes están relacionados y el parentesco es aquel rasgo que parece unirlos, los danzantes identifican al Capitán Coreo como el esposo de María Catarina. Parece ser que también existe una relación entre el Capitán Coreo y el Rey luango, Don Froilán el violinista menciona que, al nacer el hijo o hija del Capitán el motivo de emprender el viaje es

enviar una carta al Rey luango para que apadrine al hijo, por lo cual, los danzantes identifican a estos personajes como compadres.

Por lo que se puede ver en la indumentaria, el Capitán Coreo está vestido caracterizando un capitán europeo, los danzantes lo relacionan con un español. El maestro de la danza, Don Juan Andrés, menciona al respecto de la vestimenta:

Don Juan Andrés: Sí, completo el vestido de la danza es mucho, sí, pantalón con sus flentinas, estas cosas que se las ponen, chaleco, chaqueta, sombrero con fleco con plumas de pavorreal

Los danzantes suelen referirse al sombrero como el pavo o el pavorreal, es un sombrero negro a manera de bicornio (sobre este aspecto se tratará más adelante) decorado con una especie de plumero de varios colores que se coloca en la parte central del sombrero y rematado en la punta con plumas de pavorreal, ornamentado en las orillas con flequillo dorado



Imagen 7. En la fotografía se observa el sombrero que portan los danzantes de Coréos. Foto: Citlalli A. Huerta.



Imagen 8. Danzante de Coreo con trenza con listones.
Foto: Citlalli A. Huerta.

En la parte de atrás de la cabeza sobresale una especie de trenza con listones de colores llamada cabellera.

En el rostro o en ocasiones en el cuello porta un paliacate en forma de triángulo. Viste una *chaqueta* azul marino con motivos de colores o dorados en las mangas, hombreras y brazales dorados.

Encima de la chaqueta se coloca una *faja* con flecos de estambre de colores en la punta, es una tira de tela color rosa, bordada comúnmente con motivos de flores, la cual se coloca atravesando el pecho, esta *faja* bien

podría relacionarse con la banda que es una cinta utilizada por algunas órdenes militares, se coloca atravesando el pecho diagonalmente desde el hombro derecho hasta el costado izquierdo y se trata de una distinción honorífica.

El pantalón es color blanco con líneas verticales de listones de colores en los costados y *flentinas* o pompones de estambre de colores.

Porta una espada la cual utiliza en determinados momentos de la danza y sujeta un *bastón* de madera de aproximadamente 20 cm de largo decorado con estambre de colores y del cual penden de cada extremo del bastón unos pompones, durante la danza el Capitán Coreo va moviendo el bastón de diferente manera de acuerdo con el son o a las relaciones que recite.



Imagen 9. Capitán Coreo portando su bastón. Foto: Citlalli A. Huerta.

El bastón de madera que porta el Capitán Coreo pudiera tener una semejanza con uno de los símbolos de autoridad utilizado en la mayoría de los ejércitos europeos para distinguir los grados superiores o a los diferentes jefes, este símbolo era el bastón de mando.

A continuación, se muestran las imágenes de dos bastones, uno perteneciente al mariscal McDonald de Francia que data de después de la restauración de Luis XVIII, y el otro, es un bastón de mando del mariscal de campo alemán Maximilian von Weichs, en las que puede verse la similitud con el bastón que lleva el Capitán del ejército Coreo como mencionan algunos danzantes.



Imagen 10. Bastón de mando del Generalfeldmarschall Maximilian Freiherr von Weichs. Tomado de la web.



Imagen 11. Bastón perteneciente al mariscal MacDonald de Francia. Tomado de la web.

Estos bastones de mando se utilizaron desde al menos el Renacimiento, y solían portarlos los monarcas, luego los reyes franceses y Napoleón otorgaban bastones de mando a los mariscales de Francia adornados con variados detalles. Solían ser elaboradas piezas de orfebrería,

pero también los había de madera y su tamaño y grosor variaba (Ver imágenes 11 y 12). En las pinturas es posible identificar también estos bastones de mando, como el retrato del Gran



Imagen 12. Pintura de Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel (1507-1582) Gran Duque de Alba, en un cuadro de Tiziano, portando el típico bastón de mando o bengala del reino hispánico. Tomado de la web.

Duque de Alba portando el típico bastón de mando o bengala del reino hispánico (Ver imagen

13), y la imagen de un retrato de Hernán Cortés que muestra algunos de



Imagen 13. Retrato de Hernán Cortés, autor anónimo. Fuente de la imagen: Museo Nacional de Historia. Los pinceles de la historia. el origen del reino de la Nueva España, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1999. Tomado de la web.

sus elementos más característicos como la armadura, el bastón de mando, el escudo de armas, la espada, y el yelmo (Ver imagen 14).

Rey luango



Imagen 14. A la izquierda, el Rey luango. Foto: Emmanuel Méndez Cano.

Regularmente llamado el Rey, este personaje también es nombrado por los participantes más longevos como el músico y el maestro de la danza, con el nombre de Rey luango. De acuerdo con el maestro, el Rey es una representación del español Hernán Cortés. Por lo que respecta a la palabra *luango*, no queda claro si hace referencia a un adjetivo o al nombre del Rey, el significado de este término es ambiguo. No obstante, en el registro que realiza Rico de la danza de la negreada de bayeta en Xico, Veracruz, este personaje tiene la misma denominación, aunque no se hace alusión en su estudio al porque se le identifica de esta manera. Miguel Ángel, el nieto

del maestro de la danza, recuerda que su abuelo menciona que la palabra *luango* es una forma burlesca de llamarle a Cortés entre los mexicanos:

Miguel Ángel: Rey luango por signo de burla, era una palabra de insulto de los mexicanos para Cortés, más no sé muy bien que significado podría ser. Es que, que yo sepa aquí le decían lotiloguango, hasta escuche y me comentó mi abuelito que así era al rey, no luango, pues nomás me decía que era una expresión de burla para el rey Cortés.

En cuanto a su indumentaria, en la cabeza porta una corona color gris, con una cruz en la parte frontal, una cabellera larga color negro sujeta en la mitad con un listón rojo. Viste un vestido completo largo color verde brillante rematado con un flequillo dorado, sobre el pecho cruza una banda color rosa con bordados de flores y de la que cuelgan largos flecos de estambre de colores. Lleva una espada y un chicote.

Si bien algunos danzantes relacionan al Rey con Cortés, llama la atención el parecido que existe con la indumentaria de otro personaje pero que pertenece a la danza de Tocatines: el Monarca, sólo que en esta danza el Monarca representa a Moctezuma, es decir, un gobernante mexicano. En la siguiente imagen se encuentran, a la izquierda el personaje de Cortés y a la derecha el de Moctezuma de la danza de Tocatines de Chignautla, como puede notarse en la fotografía los elementos de la indumentaria de estos personajes comparten similitudes con los personajes del Capitán Coreo y el Rey luango de Los Coréos.



Imagen 15. A la izquierda Hernán Cortés. A la derecha el Monarca, personajes de la danza de Tocatines de Chignautla, Pue. Foto: Citlalli A. Huerta.

En la fotografía (Ver imagen 15) se puede observar que la especie de vestido que porta el Monarca en los Tocatines es muy similar al que viste el Rey Luango en Los Coréos, esta característica en la indumentaria podría interpretarse en que el Rey Luango en lugar de representar a Cortés pudiera estar representando a un Monarca y que el Capitán Coreo fuera en este caso la contraparte, es decir, Cortés, pero esta interpretación surge a partir de la trama narrativa de los Tocatines, sin embargo, según los danzantes de Los Coréos, en esta danza ambos personajes, el Rey Luango y el Capitán Coreo son dos españoles que tienen una disputa, aunque probablemente existan más elementos además de la indumentaria que ambas danzas compartan, no se está diciendo que se trate de la misma danza, se ha dicho con anterioridad que la danza de Tocatines es considerada como una danza de conquista y quizá por esta razón sea que Los Coréos

presenten similitudes con los Tocatines debido a que esta última sea posiblemente una variante distinta de este complejo de danzas de conquista.



Imagen 16. El Rey en la batalla con el Capitán Coreo. Foto: Citlalli A. Huerta.

Se mencionó antes que algunos personajes que en otro tiempo eran interpretados por adultos ahora lo hacen niños, el Rey es un ejemplo de este caso, (ver imagen 14) muestra a un hombre que hace el papel del Rey, pero en la imagen 16, puede verse que este personaje lo interpreta una niña. Es común que varios personajes en la danza sean ejecutados ahora por niñas y niños.

La Reina



Imagen 17. La Reina, también identificada como la esposa del Rey Luango o como la Malinche. Foto: Citlalli A. Huerta.

En la descripción del Capitán Coreo se mencionó que algunos personajes presentan una relación de parentesco, este es el caso también de la Reina a quien se le idéntica como la esposa del Rey Luango, por lo que también se le identifica como la Malinche o la mujer de Cortés. Debido a que son varias niñas y jóvenes en el grupo de danza, suele ser más de una, la que viste como la Reina.

Porta en la cabeza una corona color gris que la distingue como Reina, en la parte posterior de la corona cuelga un velo blanco. Viste una blusa tradicional blanca bordada, cae por la espalda una capa color rosa con bordados de flores, en la muñeca de la mano derecha lleva un paliacate rojo. Lleva una falda color rosa encendido sujeta por una fajilla bordada. Tanto la Catarina como La Reina visten la misma indumentaria, lo que diferencia a la Reina es el velo y la corona que porta en la cabeza.



Imagen 18. Varias mujeres y niñas interpretan a la Reina. Foto: Citlalli A. Huerta.

Martín de Vega, Hermano Domingo y Tata Domingo

El Martín de Vega es el responsable de llevar la carta que manda el Capitán Coreo al Rey, es interpretado por el capitán del grupo de los paisanos (más adelante describiré a este grupo) también llamado como “el mayor” o “el primero”. El Martín de Vega de acuerdo con el maestro de la danza, representa a un indígena, conocedor de los caminos que se tienen que atravesar para llegar con el Rey. Para dicha travesía es acompañado por otros dos personajes que son el Tata Domingo y el Hermano Domingo. Estos tres personajes según el relato de Miguel ángel representan a tres indígenas, un teotihuacano, un mexica y un totonaco.



Imagen 19. A la izquierda el Martín de Vega. Al centro la Catarina. A la derecha el Hermano Domingo. Foto: Citlalli A. Huerta.

El Tigre



Imagen 20. Niño que interpreta al Tigre (jaguar) en Los Coréos de Chignautla, Pue. Foto: Citlalli A. Huerta.

Un personaje muy característico dentro de la danza es el conocido como el tigre. Este papel es interpretado por un niño regularmente de entre 8 a 10 años de edad. A diferencia de los otros personajes, el tigre, según comentan las personas con más tiempo en la danza como el maestro y el músico, ha sido interpretado por un niño desde tiempo atrás. Viste un traje de cuerpo completo, color amarillo con manchas negras, en la cabeza se pueden ver las orejas y en la parte posterior una cola larga, simulando al felino. Porta en el rostro un paliacate que le cubre la nariz y la boca. Otra denominación menos frecuente actualmente entre los danzantes pero que según el

maestro de la danza, se empleaba para referirse a este felino, era la de océlotl. A través de la indumentaria, es posible observar que es poco probable que se trate de un tigre (*Panthera tigris*), especie que se encuentra solamente en el continente asiático³⁴, sino que se trata más bien de un félido extendido en el territorio americano.

En México existen seis especies de felinos: el jaguar (*panthera onca*), el puma (*Puma concolor*), el ocelote (*Leopardus pardalis*), el lince (*Lynx rufus*), el trigrillo (*Leopardus weidii*) y el jaguarundi (*Herpailurus yagouaroundi*). Todas estas especies a excepción del lince habitan en climas tropicales, selvas, sabanas, costas, bosques secos y bosques de montaña. En México, existe una gran cantidad de nombres comunes para referirse a estos felinos y en las culturas mesoamericanas existieron otras tantas denominaciones para estos mamíferos, por ejemplo, en la cultura maya el jaguar era identificado con el nombre de Balam. En la cultura mexicana a este felino lo llamaron océlotl, nombre que aún perdura en distintos lugares como en Chignautla. Los felinos han sido y siguen siendo representados en diferentes expresiones artísticas como las prácticas dancísticas de diferentes culturas en diversas latitudes de México e incluso en toda América³⁵.

Portero mayor y Secretario mayor

Estos dos personajes son interpretados por dos Coréos, ambos pertenecen al séquito del Rey, como su nombre lo indica el Portero mayor es quien recibe en un primer momento a los viajeros encabezados por Martín de Vega, antes de poder ver al Rey.

³⁴ https://es.wikipedia.org/wiki/Panthera_tigris. Consultado el 26 de agosto de 2020.

³⁵ Sobre la figura del Tigre se hablará en el apartado 4.4. *La representación del Tigre (jaguar) en Los Coréos*, en el capítulo cuatro.



Imagen 21. A la izquierda el Secretario mayor, a la derecha el Portero Mayor. Su indumentaria es como la que portan los demás danzantes de Coréos. Citlalli A. Huerta.

Mientras que el Secretario mayor es el único que tiene la facultad de leer la carta al Rey y redactar por órdenes de este, la respuesta al Capitán Coreo, una vez que se ha dado la conversación entre el Martín de Vega y el Rey. Para antes del siglo XVI en España, el portero mayor del rey, era un oficial encargado de múltiples labores en la Corte y frente al monarca. Al principio los porteros del rey eran soldados que se encargaban únicamente de custodiar las puertas, pero con el paso de los siglos pasaron a ser hombres que actuaban como mensajeros del

rey. Los porteros mayores tenían a su cargo a otros tantos porteros reales y entre las funciones que realizaban estaba el recibir a las personas que llegaban a la Corte y decidir si éstos podían ser llevados o no ante el monarca. Otra de las funciones de los porteros era la de actuar de intermediarios o mensajeros entre los reyes y otros individuos³⁶.

Los Coréos



Imagen 22. Danzantes y músico de la danza de Coréos de Chignautla, Pue. Citlalli A. Huerta.

Los Coréos como comúnmente se le llama al resto de los participantes y de donde la danza adquiere su nombre, según algunos danzantes, representan al ejército español. La descripción de los elementos que integran su indumentaria y parafernalia que a continuación se presentan muestran esta posible relación.

³⁶ https://es.wikipedia.org/wiki/Portero_mayor_del_rey. Consultado el 31 de agosto de 2020.

La indumentaria de Los Coréos es un conjunto de tipo militar. En la cabeza portan un sombrero color negro con flecos dorados, del cual se coloca en la parte de arriba un plumero de colores terminado en la parte superior con plumas de “pavo” como le llaman en la comunidad, que son plumas de pavorreal. Este estilo de sombrero se asemeja al utilizado en un tiempo en Europa conocido como bicornio o sombrero de dos picos. El bicornio, en origen, tenía alas anchas recogidas hacia arriba, fue utilizado mucho por los militares, adoptado principalmente por oficiales de alto rango militar a partir de la década de 1790 y, posteriormente, durante todo el siglo XIX y el siglo XX. Son dos los tipos de bicornios que se distinguen: el bicornio “frontal” (las dos puntas iban perpendiculares al rostro apuntando hacia cada hombro) y el bicornio “costal” (las puntas van desde la frente a la nuca), el primero era una simplificación del tricornio muy usado por oficiales y soldados de países europeos a finales del s. XIX, el segundo fue usado desde fines de la primera década del mismo siglo. Al bicornio internacionalmente se le solía llamar con el nombre francés *chapeau de bras* (sombrero de brazo) debido a que era fácilmente plegable para ser llevado, cuando se quitaba de la cabeza, bajo un brazo.³⁷



Imagen 23. Danzante de coreo portando un sombrero parecido a un bicornio. Foto: Citlalli A. Huerta.



Imagen 24. Uniforme militar de España. Tomado de la web.



Imagen 25. General Porfirio Díaz utilizando un bicornio.

³⁷ <https://es.wikipedia.org/wiki/Bicornio>. Consultado el 1 de junio de 2020.



Imagen 26. Danzante de coreo de espaldas.
Foto: Citlalli A. Huerta.

En la parte posterior de la cabeza sobresale una trenza con listones de colores. Se colocan un paliacate en forma de triángulo que cubre la parte inferior del rostro o bien en el cuello. Visten un saco o casaca azul marino con motivos de colores o dorados en las mangas con hombreras y brazaes dorados. Sobre el saco portan una banda cruzada por el pecho de color rosa con bordados de flores, imágenes religiosas o algún otro motivo del gusto de los danzantes y en la punta remata con flecos de estambre de colores. El pantalón es color blanco con líneas verticales de espiguilla de colores en los

costados y pompones de estambre de colores. Llevan una espada en la mano o en su funda.

Los detalles en las características de la indumentaria de Los Coréos y de acuerdo con lo señalado por algunos danzantes acerca de la relación que se tiene con la indumentaria de los ejércitos españoles, si se observan imágenes de los uniformes militares europeos, sobre todo del ejército francés, así como los uniformes de las fuerzas armadas de los diferentes reinados españoles se encuentra el parecido con la indumentaria de los Coréos (Ver imagen 26 y 27).



Imagen 27. Oficiales del Regimiento de Caballería del Línea del Rey, 1808. Tomado de la web.



Imagen 28. Indumentaria y parafernalia de Los Coréos, puede observarse el parecido a los uniformes militares europeos. Foto: Citlalli A. Huerta.



Imagen 29. Grupo de Paisanos o Pilatos de la danza de Los Coréos de Chignautla. Al frente, niña danzante de voladores de otro municipio. Foto: Citlalli A. Huerta.

Los paisanos o pilatos

En la danza de Los Coréos también participa otro grupo conocido con el nombre de “paisanos” o “pilatos” y en menor medida también son llamados “charros”. El grupo está conformado por aproximadamente 15 personas, todos son hombres, entre adultos, jóvenes y niños. En Los Coréos, el Pilato mayor, que ya se describió anteriormente, funge como “El Martín de Vega”, de igual manera otros dos paisanos interpretan al tata Domingo y al hermano Domingo.

Es preciso señalar que el grupo de los paisanos no es exclusivo de Los Coréos, puesto que cada danza en Chignautla cuenta con un grupo de paisanos, que, en conjunto, terminan conformando un grupo numeroso de paisanos dentro del conjunto de danzas. Entre las

características principales en la indumentaria de los paisanos, son los colores oscuros, principalmente el color negro que los caracteriza.



Imagen 30. Pilato o Paisano tocando su tambor. Foto: Citlalli A. Huerta.

Cubren la cabeza con un pañuelo negro, y después se colocan un sombrero de dos pedradas del mismo color, ornamentado con listones y lentejuelas de colores de acuerdo al gusto de cada paisano. Llevan el rostro totalmente cubierto con paliacates o pañuelos de color negro a excepción de los ojos.

En la espalda colocan una capa, en la que se bordan o se colocan motivos alusivos a alguna imagen católica, por lo general de San Mateo o la Virgen de Guadalupe o algunos colocan alguna leyenda personal, también hay motivos de algún otro

personaje que les agrade como un piolín, corazones u otro que les sea significativo.

Posiblemente estos motivos ayuden a identificarse entre sí y a ser identificados por la comunidad dancística, ya que cuando se está vestido de paisano, la identidad de la persona queda oculta a los demás, durante todo ese tiempo, no se descubren el rostro por lo que no se sabe quiénes son. Visten camisa de manga larga, chaleco, pantalón regularmente de mezclilla o de color negro, en la cintura amarran otra camisa o un saco que cuelga por la parte trasera de los muslos, en las piernas se colocan unas chaparreras de cuero negras y calzan botas o zapatos negros.



Imagen 31. Paisanos o Pilatos en procesión rumbo a la Iglesia de Chignautla. Foto: Citlalli A. Huerta

La indumentaria y la parafernalia actualmente ha ido cambiando, por ejemplo, algunos pilatos se colocan en el rostro máscaras de luchador o con algún otro motivo, algunos paisanos utilizan camisetas sisadas o chalecos de mezclilla (Ver imágenes 33 y 34). Por otra parte, la indumentaria y la parafernalia de los paisanos o pilatos varía de acuerdo al lugar y al gusto de la persona, por ejemplo, los pilatos del municipio vecino de Atempan regularmente portan máscaras de cuero o de madera y las prendas suelen variar en cuanto al color y las características, entre las más relevantes está el sombrero de charro, que algunos paisanos utilizan, gracias al que posiblemente se le deba a los paisanos el nombre de “charros”, con el que también se les identifica (Ver imágenes 35 y 35). Los paisanos o pilatos cuentan con un permiso otorgado por la presidencia municipal, el cual consiste en la autorización de mantener el orden en las fiestas

religiosas. Además del permiso municipal, los pilatos son los únicos facultados entre los grupos dancísticos de proteger y mantener el orden en el interior de su determinado grupo de danza, evitando, por ejemplo, que los espectadores irruman en el espacio de la representación. El papel de los pilatos en las celebraciones religiosas es amplio, estas figuras pueden estar emparentadas con personajes que en otras danzas de México son identificados como “bufones”, quienes tienen la función de trasgredir el orden social³⁸.

En este apartado sólo se mencionan algunas de sus características. En Chignautla, cuando las personas deciden participar de pilatos asumen un compromiso tanto individual como colectivo. Según Don Andrés, un Pilato de los Paxtes, anteriormente la costumbre era que quien participaba de Pilato lo hacía durante 7 años, si no se cumplía con ese tiempo, se rompía con la costumbre. En la actualidad ya no todos los pilatos cumplen o incluso saben esa costumbre.

Otra de las funciones de los pilatos es la de fungir como mensajeros entre su respectivo grupo de danza y la comunidad. Una vez que se lleva a cabo el primer ensaye de la danza a mediados del mes de julio, cada grupo de pilatos sale a recorrer las calles del municipio durante la madrugada, haciendo sonar el caracol, los cuernos de toro, los chirriones y los tambores que portan. Con estas salidas nocturnas, la comunidad, así como los mayordomos identifican que ha dado comienzo la preparación de las danzas y los mayordomos se preparan para que en días posteriores inviten a las danzas para las fiestas a través del encargado de la danza. Si bien, por un lado, los pilatos son los encargados de establecer el orden, llegando a tener incluso un carácter colaborativo como, por ejemplo, ayudando al “encargadito” a supervisar que todos los participantes de la danza sean atendidos, pasando la comida o lo que sea necesario, también son aquellos que pueden transgredir el orden dentro de la fiesta.

³⁸ Sobre este tema se discutió en el XIV Foro Internacional de Música Tradicional llevó por nombre *Danzas, indumentarias y bufones sagrados*, desarrollado del 4 al 6 de octubre en el Museo Nacional de Antropología (MNA) como parte de la XXIX Feria Internacional del Libro de Antropología e Historia (FILAH).



Imagen 32. Paisano o Pilato de Chignautla. Foto: Citlalli A. Huerta.



Imagen 33. Paisano o Pilato de Chignautla. Foto: Citlalli A. Huerta.



Imagen 34. Paisano o Pilato del municipio de Atempán, Pue. Foto: Citlalli A. Huerta.



Imagen 35. Paisano o Pilato del municipio de Atempán, Pue. Foto: Citlalli A. Huerta

Los Pilatos se caracterizan además por presentar un carácter lúdico, los momentos lúdicos o jocosos se dan en determinados lapsos, por ejemplo, cuando se reparten los alimentos en la casa de algún mayordomo, algunos pilatos pueden agruparse y bailar al ritmo de la música de banda, haciendo mucha bulla y lanzando gritos de ¡uju!, también durante los ensayos en casa del encargado suele haber varios momentos burlescos o mientras la danza no se encuentra bailando, los pilatos pueden hacer bromas o maldades a la gente a manera de juego para provocar risas. Otra de las actividades lúdicas de los pilatos consiste en realizar una serie de actividades acrobáticas que suelen llamarles juegos. Estas acrobacias las realizan en diferentes momentos como en los ensayos dónde las practican y en las fiestas, regularmente durante las procesiones o al entrar al atrio de la iglesia. La figura del Pilato, el término tomado de Pilato fue introducido tempranamente en la era colonial, con la primer danza de drama como guardias de los danzantes, en Chignautla estos personajes también resguardan a los danzantes y se presentan a ellos mismos en un estilo que se burla o mofa del burgués mestizo, en este sentido ellos funcionan como una conmemoración social con la excepción de varios Pilatos pertenecientes a Los Coréos y toreadores estas figuras son característicamente vestidos en negro, vistiendo modernos trajes pero con sus chaquetas amarrados alrededor de sus cinturas y vistiendo listones que indican afiliación a grupos de danza, el Pilato mayor de los correos es disfrazado como un charro y porta una espada y una trompeta en forma de cuerno con la cual el convoca a los danzantes de este grupo, el Pilato mayor de los toreadores es disfrazado en un traje café adornado con conchas y botones blancos.

La figura de Pilato es una contradicción. Ellos actúan como niños, pero aparecen como hombres maduros, al mofarse de los hombres de la ciudad, ellos se hacen pasar como tontos a ellos mismos como caballeros de la ciudad ellos simbolizan la supresión Nahuatl a manos de los mestizos mientras son humillados por su obligación de cuidar a los indios quienes bailan. El poder que ellos despliegan en forma

exagerada es hueco y como tontos los pilatos se pierden entre los mundos que ellos metafóricamente combinan en vestimenta y acciones. Las máscaras capacitan para trascender la vida ordinaria al situarlos a ellos mismos en un ritual en el centro de la atención.³⁹ (Slade,1992:74)



Imagen 36. Pilatos entrando al atrio de la Iglesia de Chignautla. Foto: Citlalli A. Huerta.



Imagen 37. Pilatos realizando maromas en procesión en Chignautla. Foto: Citlalli A. Huerta.



Imagen 38. Paisanos de Los Coréos ayudando a repartir los cajetes de chilpos a sus danzantes. Foto: Citlalli A. Huerta.

³⁹ Traducción personal. The figure of the Pilato is a contradiction in terms. They act like boys but appear as mature men of means. In mocking the men of the city, they make fools out of themselves. The power they display in exaggerated form is hollow, and as fools, Pilatos are lost between the worlds they metaphorically combine is costume and actions. The masks dancers wear enable both dancers and spectators to transcend ordinary life by placing the ritual self in the center of attention.

3.4. Registro de la secuencia dancística-musical de Los Coréos mediante el sistema de notación Laban: sones, cantadas y relaciones

Desde la perspectiva académica, el estudio de los hechos dancísticos-musicales es una tarea compleja que implica delimitar una vía metodológica que brinde la posibilidad de realizar un acercamiento al hecho dancístico en su contexto cultural, que nos permita “entender el sentido de la danza”⁴⁰. Para dicha tarea es necesario realizar un registro del hecho dancístico, el cual, de acuerdo con Bárbara Balbuena Gutiérrez, involucre un conocimiento teórico previo, una observación del mismo y del contexto cultural en el que está inmerso, así como un rastreo bibliográfico para la obtención de información de lo que se está estudiando. Partiendo a su vez de una noción operativa de “análisis dancístico” que, en palabras de Balbuena, “es el procedimiento mediante el cual se produce una descomposición y distinción de las partes que componen una danza en elementos cada vez más simples e individualizados, hasta llegar a conocer sus preceptos y dispositivos coreográficos”⁴¹. Un análisis dancístico tiene como principal objetivo realizar una descripción que permita conocer “los rasgos que la caracterizan, sus principios básicos, su forma, su estructura, su significado simbólico, su función social, el contexto donde se realiza y su clasificación con respecto al universo danzario actual” (*ídem*).

Partiendo de la noción de análisis dancístico arriba mencionado, el presente apartado se centra en la explicación del desarrollo de Los Coréos, el cual está compuesto por una secuencia coreográfica, la cual, está vinculada a una secuencia musical. El músico de Los Coréos, el sr. Alfonso Sánchez Ramón, conocido en la comunidad como Don Froilán, es aquel que conoce las secuencias musicales y dancísticas, las cuales se describirán a continuación. Por tanto, la

⁴⁰ Obtenido de la conferencia “Notas para el registro de las dazas tradicionales: contexto, texto y sistema” por José Joel Lara González el 18 de agosto del 2020. Fonoteca INAH.

⁴¹ Bárbara Balbuena Gutiérrez, *El análisis dancístico: un acercamiento al estudio semiológico y contextual de la danza folclórica cubana* en La jiribilla, revista de cultura cubana, Año XVI, La Habana, Cuba n° 820, 25 de marzo al 31 de marzo del 2017.

secuencia coreográfica-musical será la pauta para desencadenar otros códigos semánticos (Jáuregui, Bonfiglioli) como el código teatral-mímico y el teatral-verbal, involucrados en el hecho dancístico, cabe mencionar que las piezas musicales son tocadas por un violín, según comenta Don Alfonso, este instrumento es el único que se ha usado para la ejecución de la música de esta danza, aunque en algunas descripciones (Ventura, 2008) la melodía del violín es acompañada por una guitarra sexta. Por otra parte, durante la estancia en campo se observó la ejecución de la danza en la mayoría de las ocasiones únicamente con violín, pero hubo algunas otras en las que había dos músicos, un músico de guitarra y otro de violín.

i) Sones

La danza se compone alrededor de 12 o 13 sones. Los sones se ejecutan en diferentes momentos que aquí se denominan *momentos de ejecución*. Existen sones que únicamente se tocan para entrar o salir de la iglesia o de la casa de un mayordomo, como el son de La Cortesía o el son de El Caminante, que es tocado durante las procesiones en donde las danzas acompañan a las imágenes (Ver Tabla 2).

Por otra parte, existen los sones que integran a la danza, los cuales, generalmente se denominan en función de dos aspectos: la acción que está sucediendo en la trama dancística, así como los personajes a los que van dirigidos; por ejemplo, existe el son de La Catarina, donde se escenifica el momento en que María Catarina está en labor de parto y tiene a su bebé o el son de El Martín de Vega, en donde se desarrolla el viaje que emprende para llegar con el Rey. El músico y el maestro de la danza, quienes son las personas con más tiempo en la danza, aseguran que antes los sones podían durar varias horas, por lo que el desarrollo de la danza completa podía durar todo un día.

En la actualidad los sones suelen ser más cortos, debido a que los participantes más jóvenes omiten algunas partes de la danza, esto ocurre por lo general porque se desconoce la música o la escenificación completa de los sones. Es importante decir que el desarrollo performativo consecutivo de los sones se lleva a cabo por lo regular en los ensayos, uno de los momentos de ejecución, en donde se puede observar a detalle el desenvolvimiento de cada momento performativo dentro de la danza, es decir, la puesta en acción de la secuencia dancística, los cuales presentan características particulares distintas dependiendo de los momentos de ejecución dancística⁴², como en las fiestas, en los suelen bailarse únicamente dos o tres sones.

Cada son tiene sus propias características, regularmente comienzan con una parte músico-coreográfica, que en algunos sones involucra cantadas. Durante su desarrollo hay espacios de tiempo para la escenificación y las relaciones o diálogos entre personajes. Las escenificaciones son de carácter lúdico y chusco. Las acciones de los personajes se exageran y las relaciones tienen un tono burlesco, provocando risas. Las relaciones aluden de una manera cómica a aspectos de la vida cotidiana. Los Coréos son un drama, es decir, una puesta en escena en verso o en prosa entre la comedia y la tragedia. De acuerdo con la información señalada en las entrevistas realizadas a Don Froilán, el músico, a Don Juan Andrés, el maestro de la danza y a su nieto Miguel Ángel, uno de los capitanes de la danza, se describen los siguientes sones:

⁴² Los momentos en los que la danza es bailada o momentos de ejecución dancística se describen en el apartado 3.5. *La danza y su vinculación con el contexto festivo.*

| Nombre del son | Descripción |
|---|--|
| La Cortesía | Se toca y baila para entrar o salir del templo o la casa de algún mayordomo. La danza cambia de posición al ejecutar este son, los lugares se invierten, se entra bailando hacia atrás. |
| El Caminante | Se toca y baila durante los recorridos o procesiones de las imágenes. |
| Los Paisanos | Bailan los paisanos. |
| La Cantada | En el canto se hace alusión al ser sagrado dependiendo de la celebración. |
| La Catarina | María Catarina representa el parto y el nacimiento de su hijo. |
| El Martín de Vega | Martín de Vega emprende el viaje para llevar la carta al Rey Luango |
| El Rosa Monte | Encuentro y matanza del tigre |
| El Martín de Vega | Sigue el trayecto hacia Veracruz |
| La Junta | Bailan los Coréos. |
| La Reina | Baila la Reina. |
| El Rey | Baila el Rey. |
| El Cruzado | La batalla entre el Capitán Coreo y el Rey Luango. |
| La Desarmada | Reconciliación entre el Capitán Coreo y el Rey Luango |
| El Costorrito | Reconciliación entre el Capitán Coreo y el Rey Luango. |
| <p><i>Tabla 2.</i> Sones y su descripción. Elaboración propia en base a las entrevistas realizadas en trabajo de campo, 2018.</p> | |

ii) Cantadas

Algunos de los sones están acompañados de cantada, así es como les nombran los danzantes a los cantos que acompañan la narrativa de la danza. Las cantadas según comenta el maestro de la danza, Don Juan Andrés, anteriormente eran pronunciadas primero por el Capitán Coreo y los demás integrantes repetían después el canto. Actualmente, la mayoría de las cantadas son dichas únicamente por el Capitán Coreo, a quien también se le conoce como Capitán Cantador. Las cantadas son un elemento del código verbal, que complementan la acción coreográfica y teatral. Lo expresado en las cantadas narra de manera verbal las acciones que se desarrollan en la trama de la danza. A continuación, se presentan los sones con sus respectivas cantadas:

La Cantada:

A le le na mi to mi le le na vamos a San Mateo,
A le le na mi to mi le le na vamos a San Mateo,
Por qué dice mi ñora nanita que hay que mucho que ver,
Por qué dice mi ñora nanita que hay que mucho que ver.

En el son de la cantada, al final de las primeras estrofas se coloca el nombre del santo que corresponda a la fiesta, por ejemplo, cuando es la fiesta de san Mateo, se coloca San Mateo, cuando es la fiesta en Atempan, se coloca a San Francisco, santo patrón de ese municipio y cuándo es el 12 de diciembre se menciona a la Virgen de Guadalupe.

La Catarina:

Allá va mi Catarina, en este pueblo de San Mateo,
Diciendo que va a parir porque ya no puede más. (nueve repeticiones)

En este son se escenifica el embarazo de María Catarina y el momento del parto, una vez realizadas las nueve “cantadas” se lanza por los aires un muñeco de peluche que representa el nacimiento del bebé, terminando el son.

El Rosa Monte:

Rosa rosa monte, rosa rosa monte,

Métele un balazo, ese come gente,

Ese animal. (se repite dos veces)

El son se ejecuta antes de la escenificación de la matanza del tigre. Consiste en que todos Los Coréos forman un círculo y se agarran de las manos, en el interior del círculo se encuentra el tigre, mientras que en el exterior está el Martín de Vega, el Tata y el Hermano Domingo. Mientras se canta esta estrofa, los personajes que están fuera del círculo lo rodean buscando al tigre y este a su vez, los persigue, aventándose hacia ellos, simulando que los araña y los quiere cazar, pero los brazos de los danzantes que forman el círculo le impiden el paso. El son culmina con la muerte del tigre por un balazo a manos del Martín de Vega.

El Martín de Vega

Cuando ha terminado el desarrollo de lo que sucede después de la matanza del tigre, Martín de Vega recupera el camino en busca de entregar la carta que lleva por órdenes del Capitán Coreo al Rey, y es aquí donde se ejecuta este son que lleva esta cantada:

Allá va Martin de Vega ya llegando a casa al Rey,

Desde lejos el rey miraba que la carta iba mojada. (se repite nueve veces)

La Junta

Cuando ha regresado el Martín de Vega con el mensaje del Rey para el Capitán Coreo, Los Coréos se reúnen para dar obsequios a María Catarina, los versos van cambiando de nombre el personaje y de lo que ofrece, ahí se va diciendo algo chusco relacionado con los animales como pollos o cerdos:

Allá va mi Josefillo en este pueblo de San Mateo,

Merecemos convidar, porque trajo sus cochinitos gordos...

La Catarina:

Allá va mi Catarina que re linda hermosa al sol

Que relinda en corredores donde viven los señores (se repite 3 veces)

Son tres cantadas y para la cuarta cantada se dice:

Mi señora Catarina que se ponga su sombrero,

Que se ponga su rebocito para que lo saquen a bailar (se repite 3 veces)

Mi señora Catarina que se ponga su vestido,

Que se ponga sus zapatitos para que lo saquen a bailar, (se repite 3 veces)

Dale dale golpe a esa guitarra, que se acabe de romper,

Que entre en medio de la fiesta lo vamos a tener que terminar. (se repite 3 veces)

El Costorrito:

Este Costorrito, este sonecito,

Un solo Dios de mi tierra, todos vamos allá.

iii) Momentos de actuación o escenificación

Ya se han descrito en el capítulo dos algunos aspectos de la Notación Laban, uno de los sistemas más eficaces hasta nuestros días para registrar el movimiento. Esta forma de registro del movimiento permite analizar diferentes dimensiones de este, como se verá en el análisis de la danza de Los Coréos. Algunos discípulos del trabajo desarrollado por Laban como Albrecht Knust, Ann Hutchinson Guest, entre otros, dieron continuidad a los estudios del movimiento y la danza, dentro de las alumnas de Laban también se encuentra Valerie Preston-Dunlop, quien realizó una extensa investigación sobre la vida y obra de Laban, dándole un giro singular al concepto de coreología considerando como “una forma más precisa de investigar lo que implica el hecho de hacer danza y de reflexionar acerca de lo que significa hacer danza” (Miriam Huberman, 2013:24), Preston-Dunlop, propone que para estudiar la danza se deben analizar los

componentes estructurales de esta, los cuales concentran los siguientes aspectos: ejecutante, movimiento, espacio y sonido, definiendo a la coreología como:

Un estudio *teórico y práctico, de origen intrínseco, de la forma y el contenido* de la danza, que se enfoca en un estudio estructural del medio de la danza, es decir, *del ejecutante, el movimiento, el sonido y el espacio*, por medio de la utilización de *cuatro modos interdependientes de investigación: la experiencia, la exploración, el análisis y la documentación* (Preston-Dunlop en Huberman, 2013:24).

Siguiendo la propuesta de Preston-Dunlop, se identifican los componentes estructurales de la danza de Los Coréos, analizando las relaciones que se establecen entre el ejecutante, el movimiento, el sonido y el espacio, no obstante, como bien señala Miriam Huberman, debido a que la danza presenta una serie de situaciones, por ejemplo, el carácter efímero de esta, hace que cualquier tipo de análisis sea difícil, por ejemplo, una coreografía puede tener múltiples interpretaciones como niveles interpretativos (Huberman, 2013) por ello:

al llevar a cabo un análisis de una coreografía hay que tomar en cuenta aspectos tan diversos como son lo kinético, lo visual, lo auditivo, y lo interpretativo; a nivel semiótico hay que decidir si el medio dancístico *es* el mensaje o si *contiene* un mensaje, y después, si el mensaje es kinestésico, anecdótico, dramático, poético, expresivo/emocional, evocativo, simbólico... (ibídem:23)

Una herramienta para analizar y comprender el movimiento recogida por los discípulos de Laban, entre ellos, Irmgard Bartenieff y Warren Lamb, es el Análisis del Movimiento Laban (Laban Movement Analysis, LMA) uno de los sistemas más utilizados en el análisis del movimiento del cuerpo humano que presenta cuatro categorías: el cuerpo, el esfuerzo, la forma y el espacio.

El esfuerzo, o lo que Laban describió como dinámica del movimiento es un sistema para observar, analizar y entender las cualidades del movimiento. Para Laban existen cuatro factores que están presentes en todo movimiento, estos son: tiempo, peso, espacio y flujo; cada factor cuenta con dos cualidades:

Tiempo: repentino/sostenido

Peso: fuerte/suave

Espacio: directo/flexible

Flujo: controlado/libre

Para explicar la teoría del esfuerzo, Laban creó la gráfica del esfuerzo, de la cual se desprende la notación de los cuatro factores de movimiento:

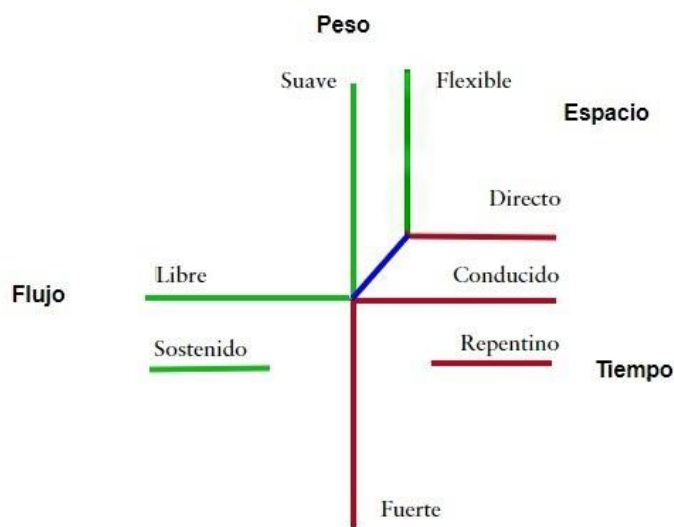


Diagrama 1. Gráfico creado por Laban para explicar la teoría del esfuerzo. Tomado de Estudios Escénicos.

La danza de Coréos es una danza-teatro en donde los danzantes ejecutan secuencias kinéticas que involucran diversas partes del cuerpo como extremidades superiores e inferiores, realizando acciones básicas de movimiento tales como flexiones, extensiones y giros, en algunas ocasiones realizan saltos y aplauden; todas las acciones corporales mencionadas son realizadas al mismo tiempo que la música que es marcada por el violín y la guitarra. Dentro del análisis del movimiento se puede distinguir que la mayoría de las secuencias kinéticas se ejecutan con las siguientes cualidades de movimiento: movimientos ligeros, controlados y lentos.

Toda vez que el análisis cualitativo del movimiento de Rudolf Laban es un método que permite determinar su contenido dinámico⁴³ en términos concretos, tomando como referencia los siguientes cuatro factores del movimiento: dirección, espacio, tiempo y flujo. Encontramos que en los movimientos el peso es muy leve, la fuerza relajada, y en energía hay acentos suaves y con énfasis.



Diagrama 2. Gráfica de esfuerzo de las cualidades del movimiento en Los Coréos. Realización propia.

Por otra parte, para analizar las secuencias de movimiento en la danza de Los Coréos, se retoma la metodología propuesta por Adrienne Kaeppler para analizar la estructura⁴⁴ de cualquier sistema dancístico, así como un análisis de la estructura, que consiste en la identificación de los *kinemas* (unidades mínimas de movimiento), los *morfokinemas* (unidades de movimiento más pequeñas que tienen significado dentro del movimiento pero que carecen de significado referencial), los *motivos* (secuencias de movimiento culturalmente gramaticales compuestas por kinemas y morfokinemas) y el *corema* (unidad coreográfica culturalmente gramatical conformada por una constelación de motivos de duración variada que se presentan simultánea y

⁴³ Se define dinámica del movimiento a la energía que se requiere para realizar un movimiento determinado.

⁴⁴ Dentro de la danza, la estructura consiste en un sistema específico de conocimientos de cómo las unidades mínimas de movimiento o *kinemas* se combinan para formar unidades mínimas de movimiento con significado o *morfokinemas*, las cuales a su vez se combinan para formar *motivos*, que al combinarse forman unidades coreográficas o *coremas*, las cuales se combinan en danzas —conforme a conceptos de un grupo particular de personas dentro de un periodo de tiempo específico (Kaeppler, 2003:96).

cronológicamente). (Kaeppler, 2003). Dentro de las secuencias de movimiento de la danza de Los Coréos se observa que existen unidades de movimiento similares que se repiten constantemente en los sones, menciona Kaeppler que, “un paradigma de motivo es un pequeño conjunto de estructuras relacionadas con un *morfokinema* común a cada conjunto, más los morfokinemas que puedan presentarse” (Kaeppler, 2003: 96) aquí se registran dos paradigmas de motivo presentes en la ejecución de los sones de la danza de Los Coréos, a través de dichos paradigmas es posible analizar las cualidades de movimiento ya mencionadas con anterioridad (Ver diagrama 2).

Paradigma de movimiento 1
Danza de Los Coréos
Procedencia: San Mateo Chignautla, Puebla

Este paradigma de movimiento se caracteriza por pasos cortos con acentos fuertes, se ocupa cuando los danzantes realizan desplazamientos como en el son del Caminante y también en sones en donde algún personaje escenifica un recorrido, por ejemplo, el Martín de Vega, la Catarina, la Reina y en los sones de Los Paisanos, la Cantada, la Junta, la Desarmada y el Costorrito.



Imagen 39. Primer paradigma de movimiento en la danza de Los Coreos en Chignautla, Puebla. Foto: Citlalli Ahuactzin Huerta.

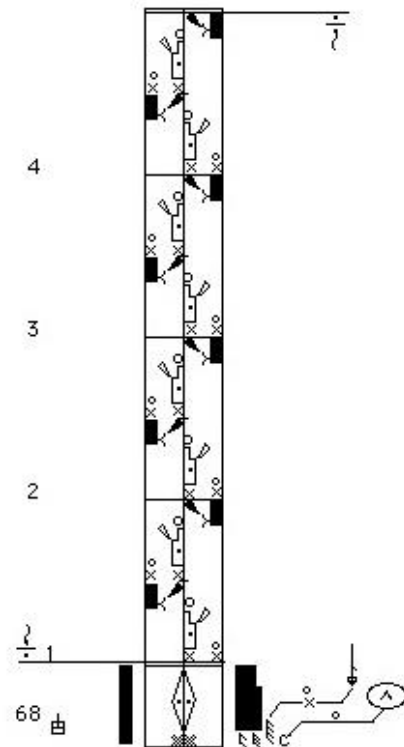


Figura 1. Labanotación del primer paradigma de movimiento. Elaboración: Citlalli Ahuactzin Huerta, Lidia Luis González.

Paradigma de movimiento 2
Danza de Los Coréos
Procedencia: San Mateo Chignautla, Puebla

El segundo paradigma de movimiento se caracteriza por realizar los movimientos con soporte en un solo pie, el cambio de soporte de derecho a izquierdo y viceversa se realiza con base en la música o el momento coreográfico. Este paradigma se observa en los siguientes sones: la Cortesía, el Rey y el Cruzado.



Imagen 40. segundo paradigma de movimiento en la danza de Los Coréos en Chignautla, Puebla. Foto: Citlalli Ahuactzin Huerta.

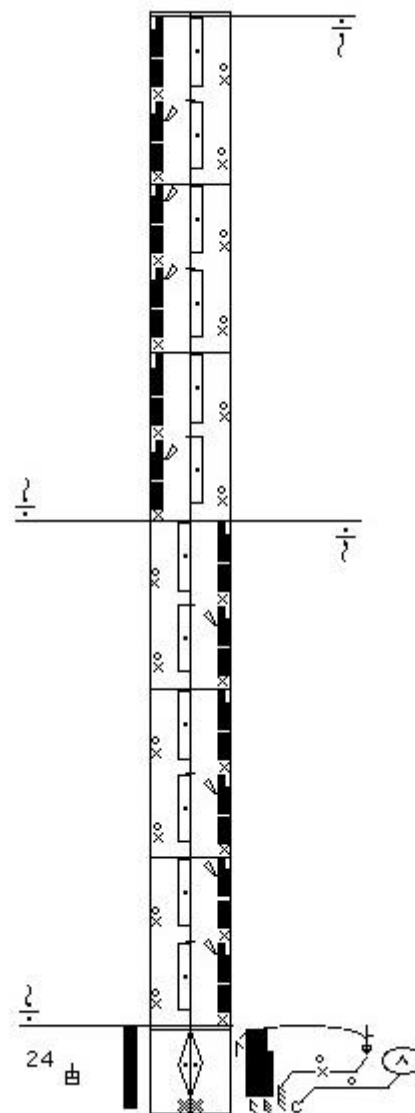


Figura 2. Labanotación del primer paradigma de movimiento. Elaboración: Citlalli Ahuactzin Huerta, Lidia Luis González.

Para el registro de los sones de la Danza de Los Coréos se retoman algunos elementos y símbolos utilizados en la Labanotación con la finalidad de registrar los desplazamientos coreográficos de los personajes en los sones. Para ello se ha optado por ubicar lo que aquí se denominan *momentos de actuación*, que es el tiempo en el que sucede o se desarrolla una escenificación. En este estudio se analizan seis momentos de actuación clave en el desarrollo de la trama dancística de Los Coréos. Para visualizar de manera gráfica los momentos de actuación se utilizan los planos de piso utilizados en la Labanotación para ubicar los elementos del espacio escénico, es decir, el espacio en donde se escenifica o se representa una acción, a su vez los planos de piso permiten ubicar otros elementos importantes como las figuras o formaciones coreográficas, la ubicación y el desplazamiento de los personajes de la danza. Observar de manera gráfica la ubicación de los personajes en el espacio escénico, también permite relacionar el código verbal con los desplazamientos coreográficos de los personajes, podría decirse que la narración que se está llevando a cabo puede verse o por decirlo de otra manera leerse a través de las secuencias coreográficas. Los seis momentos de actuación son los siguientes:

1. El nacimiento del hijo de María Catarina con el Capitán Coreo.
2. La encomienda que asigna el Capitán Coreo a Martín de Vega para llevar la carta al Rey Luango.
3. El encuentro del Martín de Vega con el Tigre.
4. La matanza del Tigre.
5. El encuentro del Martín de Vega con el Rey Luango.
6. La batalla entre el Rey y el Capitán Cantador.

Cabe mencionar que el momento de *El encuentro del Martín de Vega con el Tigre* y el momento de *La matanza del Tigre* suelen mencionarse entre los danzantes como los momentos más importantes dentro del desarrollo de la danza.

En seguida se describen cada uno de los seis momentos de actuación junto con algunos de los desplazamientos coreográficos que en ellos se dan, así como algunos fragmentos de las relaciones o diálogos que se dan entre los personajes durante el desarrollo de estos:

1) El nacimiento del hijo de María Catarina y el Capitán Coreo

El primer momento escenificado en la danza es el nacimiento del bebé de La Catarina y el Capitán Coreo. Este momento marca el inicio de la trama dancística, se ejecuta el son de la Catarina, en el cual se escenifica el embarazo de la Catarina y el nacimiento de su hijo a través de un muñeco de peluche que se avienta al aire al final del son y cae en medio de la formación de la danza, lo anterior simula el nacimiento del bebé. Acción que provoca risas y comentarios chuscos. Es a partir del nacimiento del bebé que se desencadena el desarrollo de la danza, el Capitán Coreo decide mandar una carta a su compadre el Rey luango para que sea él, quien bautice a su hijo o hija. Algunas de las relaciones que verbalizan este hecho versan así:

Capitán Coreo: - pues hace muchachos, ya parió María Catarina-

El mayor y el segundo: - ¡ah sí!, si, bendito sea Dios que ya parió María Catarina-

Capitán Coreo: - ¿Qué parió es? -

El mayor y el segundo: - ¡Es un rey chiquito!, bendito sea dios que ya tuvo su rey chiquito-

Martín de Vega: - ¡Pues hace muchachos!, ¿quién quiere que sea nuestro compadre? Para que se bautice ese rey chiquito, pero que sea muy presto, presto porque la pequeñina está muy mala, mala-

El mayor y el segundo: - ¡ah señor pues ahí está mi señorei!, él tiene mucho dinero, tiene mucha plata, tiene mucho oro, para que tengamos que beber, para que tengamos que comer, ¿qué no así será más mejor tata de mi alma? -

Capitán Coreo: - así está bien muchachos-

Para el registro de los momentos que estructuran la narrativa de la danza de Coréos se utilizará simbología correspondiente a la Notación Laban, dichos signos representan a los danzantes del hecho dancístico.

| Simbología | |
|------------------|------------------|
| ▲ Capitán | ▲ Martín de Vega |
| ♀ María Catarina | ⊥ Tigre |
| ⊥ Capitán Coreo | ▲ H. Domingo |
| ▲ Capitán | ↓ Rey |
| ♀ Reina | ⊥ Coreos |

Primer momento de actuación:

El nacimiento del hijo de María Catarina y el Capitán Coreo

Descripción: Se ejecuta el Son de La Catarina, la Catarina avanza hacia el centro del espacio.

Planos de piso:

Citlalli Ahuactzin Huerta

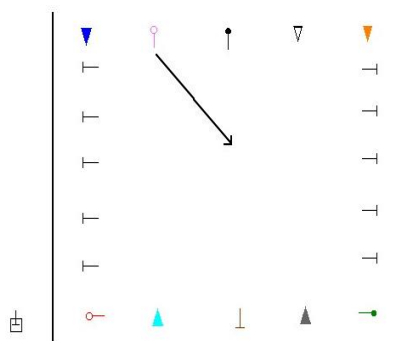


Figura 3. La Catarina avanza hacia el centro del espacio.

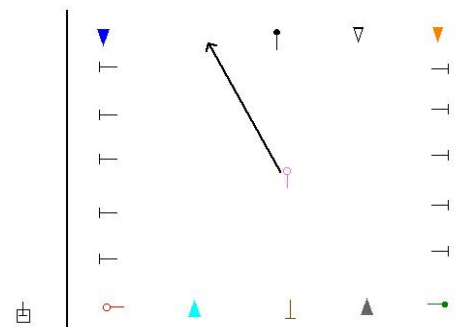


Figura 4. Son de la Catarina. Se escenifica el embarazo de La Catarina y el nacimiento de su hijo. La Catarina regresa a su formación.

2) *La encomienda del Capitán Coreo a Martín de Vega para llevar la carta al Rey*

La segunda secuencia es la encomienda del Capitán Cantador a Martín de Vega para llevar la carta o el mensaje al Rey Luango, representado en el son del Martín de Vega. Una vez que el Capitán Coreo ha decidido que el padrino de su hijo sea el Rey, le escribe una carta con la petición. Martín de Vega se ofrece para tal mandado y el Capitán acepta. A continuación, se transcriben algunos de los diálogos entre ambos personajes:

Capitán Coreo: - hace muchachos, que este es un buen muchacho para un mal mandado que no sea aquí, que no sea de menester, que vaya a buscar otro coreo más, para que lleves esa carta a mi compadre Rey *Loango*-

Martín de Vega: - pues hace señor, ¿que no sabe usted?, yo he sido un buen muchacho para llevar esa carta que usted dice, para llevárselo a su compadre Rey *Loango*, que no sea de menester, que no vaya a buscar otro coreo más, yo se lo puedo llevar-

Capitán Coreo: - Pues hace muchacho, aquí tiene usted 40, 50 mil pesos para su gasto, para su viaje que no le vaya a faltar nada-

Martín de Vega: - No señor con eso me alcanza-

Capitán Coreo: - pues hace muchacho se me estaba olvidando darte la carta, pero muchacho aquí tiene usted la carta que se la lleves a mi compadre Rey *Loango*-

Martín de Vega: - ¡Ah sí, sí señor!, pues no tenga usted cuidado, yo lo llevo, aquí tengo mi balijita, aquí lo voy a guardar y aquí me lo llevo-

Segundo momento de actuación:

La encomienda del Capitán Coreos a Martín de Vega para llevar la carta al Rey *luango*

Descripción: Se ejecuta el son del Martín de Vega, el Martín de Vega se coloca frente al Capitán Coreo y luego se desplaza hacia el centro del espacio.

Plano de piso:

Citlalli Ahuactzin Huerta

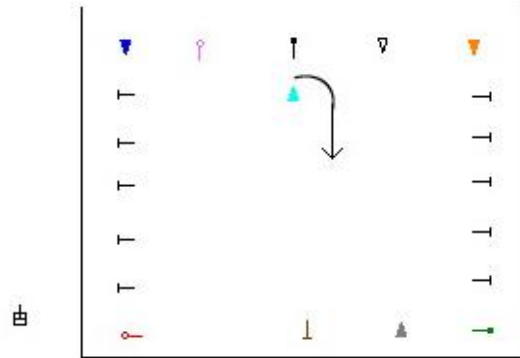


Figura 5. El Martín de Vega avanza hacia el centro del espacio.

3) *El encuentro de Martín de Vega con el Tigre*

La tercera secuencia es el encuentro con el tigre, precisamente donde se escenifica la aparición del tigre en el camino del Martín de Vega. Con el son del Martín de Vega se va escenificando el viaje por los montes que emprende Martín de Vega junto con el Tata y el Hermano Domingo y el grupo de Coréos. Durante el viaje, se encuentran con un felino que les sale del camino y no les permite el paso. Este momento en la danza es uno de los más importantes y pudiera decirse que es el clímax de la trama, su escenificación es extensa e implica muchas relaciones entre los personajes involucrados. El niño que interpreta al Tigre se encuentra sentado en medio, mientras que el Martín de Vega frente a él, lo confunde con el Rey, lo rodea tres veces hasta que comienza a hablarle, saludándolo, el siguiente diálogo se repite tres veces:

Martín de Vega: ¡Alabado sea Dios mi señorei!, ¡Alabado sea Dios mi señorei!,
¡Alabado sea Dios mi señorei!

(Se voltea y dice:)

Martín de Vega: ¡Que mi señorei, ni que mi señorei!, ¡ese maldito animal no me
contesta, ese no es mi señorei es un tigre!, pero más que no me importa, yo le voy a
volver a saludar.

(va, otras tres saludadas, le brinca, el tigre está ahí arañando, se arrima lo araña
tantito, así tres veces lo saluda)

Martín de Vega: ¡Alabado sea Dios mi señorei!, ¡Alabado sea Dios mi señorei!,
¡Alabado sea Dios mi señorei!

Martín de Vega: ¡Que mi señorei, ni que mi señorei!, que mi señorei debía de estar
sentado en medio camino como mono, ¡ese no es mi señorei!

(Se da la vuelta y otra vez va y lo saluda)

Martín de Vega: ¡Alabado sea Dios mi señorei!, ¡Alabado sea Dios mi señorei!,
¡Alabado sea Dios mi señorei!

Martín de Vega: ¡Ah maldita sea ese no es mi señorei, es un animal!, ahora te voy a
matar animalito.

(saca su garrote, ya con ese le hace aquí en la cabeza así le pega)

Martín de Vega: No por aquí es puro hueso, aquí por su pescuezo, pos aquí está bueno.

(ahí le hace al cuento así como que le va a pegar, le pega y se lo quita el garrote)

Martín de Vega: ¡Maldito seas animalito me quitaste mi garrote!, ahora ¿con que te
voy a pegar? (ya se acuerda) ¡ahh! aquí traigo mi machetito cototzin pues con eso no te
escapas (ya lo saca, lo llama el segundo)

Los diálogos continúan, el Martín de Vega pierde el garrote arrebatado por el Tigre y
cuando intenta sacar su machetito *cototzin* se percata que no lo lleva consigo, después de varias
repeciones aludiendo a este suceso, declama lo siguiente:

Martín de Vega: ¡Ah sí, sí! ya me acorde, (pone un pie así dice) ¡De allá, de allá, de
más allá y de más acá, abajo de San Lorenzo, me encontré unos montes muy
enespesos, unas barrancas muy enderrumbadas, unas aguas muy encrecidas, ahí se
cayó mi caballo!, ¡ahh! pues ahí se quebró mi machetito cototzin (ahí lo está viendo,
bueno ya se regresa y dice ahora sí)

Tercer momento de actuación:

El encuentro de Martín de Vega con el Tigre

Descripción: Se ejecuta el son de Martín del Vega. El Martín de Vega y el Tigre se desplazan hacia el centro del espacio.

Planos de piso:

Citlalli Ahuactzin Huerta

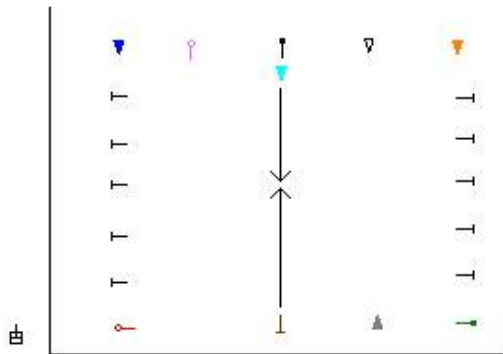


Figura 6. Se ejecuta el son del Martín de Vega, en el que se observa el desplazamiento de éste hacia el centro lo que simula el viaje, a su vez el Tigre se desplaza hacia el centro para escenificar el encuentro entre ambos personajes.

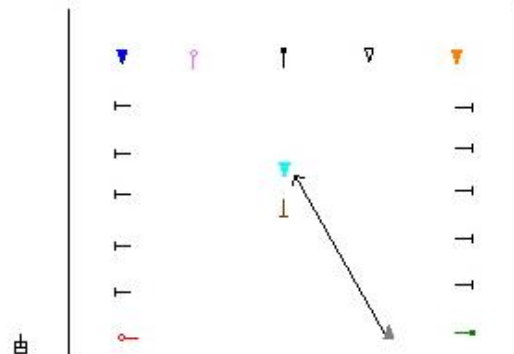


Figura 7. Tercer momento. Encuentro de Martín de Vega con el Tigre. El Hermano Domingo se desplaza hacia el centro del espacio para escenificar el encuentro con el Tigre.

4) La matanza del Tigre

La cuarta secuencia es la matanza del tigre, antes de la escenificación de la muerte del tigre se ejecuta el son del rosamonte, el cual representa la afrenta que se da entre el felino y quien le da muerte que es Martín de Vega. Se ha hablado anteriormente acerca de la aparición de un tigre al grupo de Coréos en el camino cuando se dirigen en busca del Rey. Es el Martín de Vega quien se enfrenta a este felino y quien finalmente le da muerte. Mientras el tigre se encuentre en el suelo acechándolo, el Martín de Vega le dice lo siguiente:

Martín de Vega: ¡Ay animalito te voy a matar con mi machetito!, (ya lo está viendo y lo quiere sonar en la cintura) no la cintura es puro hueso, (dice) pues en la cabeza, no

en la cabeza también puro hueso, (él le suena así con el machete en la cabeza al tigre) es puro hueso, pues ¿ahora cómo le hacemos?, ¿cómo lo voy a matar? (ya se acuerda) ¡ah pues le voy a dar en el pescuezo!

(ya le hace así, a esa hora ya se monta el tigre encima del Martín de Vega ya le dice)

Martín de Vega: ¡Usca animalito, usca animalito! aunque me comas pero que no me cagues. (y se da la vuelta así, tres veces, tres veces tiene que dar la vuelta y dice)

Martín de Vega: ¡Usca animalito, usca animalito!, aunque me cagues pero que no me comas. (así tres vueltas da, ya la última vuelta ya siempre se cae el Martín de Vega ya se quita el tigre y va a corretear a los demás, los va a agarrar y los amontona junto con el Martín de Vega ahí los mata)

Es en este momento cuando comienza el son del Rosa Monte, con su cantada que dice:

Rosa rosa monte, rosa rosa monte,

Métele un balazo, ese come gente,

Ese animal. (2)

De manera simultánea, Los Coréos mientras cantan se agarran de las manos formando un círculo, al centro de la figura coreográfica el Tigre anda corriendo y afuera del círculo van bailando los paisanos, el Mayor simula llevar una pistola en la mano. Los paisanos avanzan hasta llegar a donde está el Cantador, y de ahí otra vez se van danzando en sentido contrario hasta que llegan al otro extremo del círculo y este es el momento donde matan al Tigre, los paisanos emiten un sonido de un balazo, el cual representa que el Martín de Vega ha matado al Tigre y este cae al suelo, entonces se sueltan las “danzas” (danzantes), Martín de Vega se arrima al tigre y le dice:

Martín de Vega: Ahora si animalito, ¿qué pensabas que no te iba yo a matar?, no animalito, yo soy bueno para matar los animales

Pero la escenificación continua ahora con el tigre muerto. Los paisanos no saben qué hacer con él, intentan llevárselo en el caballo del Martín de Vega, pero al querer subirlo, el tigre resulta muy pesado, algunas de las relaciones dicen así:

Martín de Vega: ahora hermanos, ¿cómo le hacemos con el tigre?, ya lo matamos, pero, ¿qué le hacemos?, ¿lo llevamos? o ¿cómo le hacemos?

Hermano Domingo: hermano, lo llevamos

Martín de Vega: bueno pues lo llevamos, pero, ¿con qué lo llevamos?

Hermano Domingo: Hermano, con tu caballo

Martín de Vega: Oye deberas, pues arrimen el caballo, (en ese momento el caballo lo tiene el paisano segundo)

Martín de Vega: Pues ahora arrimen el caballo (ya empiezan a brincar ya los paisanos lo corretean)

Paisanos: ¡oh, oh caballo!, ¡oh, estate quieto! (lo arriman y el mayor ya lo va a levantar para que lo eche sobre el segundo, pero el segundo va y le da un empujón, allá va a dar el mayor, le dice):

Paisano segundo: ¡Oye, oye hermano! parece que no lo aguantas

Martín de Vega: No, hermano como crees, está repesadote

Martín de Vega: No, yo cuando era mi tiempo aguantaba yo unas cajas vacías de aquí de la rodilla y las aventaba yo hasta arriba, pero ahora que ya soy viejo ya no aguanto ni mis calzoneras viejas, no es por eso, arrimen el caballo otra vez (otra vuelta se da, otra vez se arrima y le da otro empujón, allá va a dar)

Estas relaciones se repiten tres veces, cuando se dan cuenta que no aguantan al felino, optan por quitarle la piel, la cual es muy valiosa por lo que parte de la piel la utilizará Martín de Vega para sus calzoneras y la otra parte se la llevará a María Catarina para un vestido y dicen:

Martín de Vega: No, no lo aguantamos, pos ahora ¿cómo le hacemos?, ¿qué lo pelamos? O ¿lo llevamos así?

Paisano segundo: No pos mejor lo pelamos

Martín de Vega: Pero ¿con qué lo pelamos?

Paisano segundo: Pues con tu machetito cototzin

Martín de Vega: ¡Oye hombre deberas! pues haber, arrímenme el mollejón (ya se pone así el paisano y ahí en sus nalgas ahí lo talla el machete otro y otro y otro hasta que se acabe con todos ahora si ya le dice)

Martín de Vega: Ahora si corta bien el machetito

Martín de Vega: Pues ahora ya lo pelamos (ya lo pelan ya terminan de pelarlo)

Martín de Vega: Ahora si ya párate ya vete a tu cueva, vete a tu nido, vete en el cerro, aquí te van a comer los perros

Cuarto momento de actuación:

La matanza del Tigre

Descripción: Se ejecuta el Son del Rosamonte, el Martín de Vega mata al Tigre.

Plano de piso:

Citlalli Ahuactzin Huerta

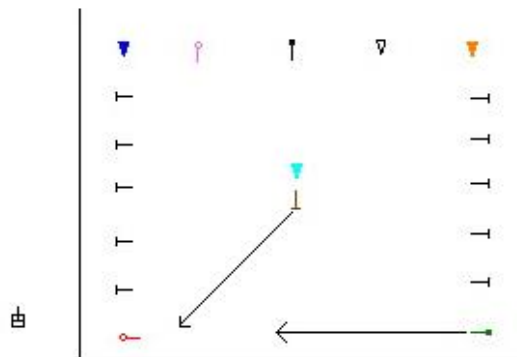


Figura 8. Muerte del Tigre. Martín de Vega mata al Tigre y este último regresa a su formación, simulando regresar a la vida y al cerro. Mientras el Rey avanza hacia adelante quedándose en medio porque el Martín de Vega se encontrará con él.

5) *El encuentro del Martín de Vega con el Rey luango*

La quinta secuencia es el encuentro del Martín de Vega con el Rey luango, ejecutándose el son del Rey. El Martín de Vega sigue su recorrido para llegar con el Rey, entonces se toca otra vez el son del Martín de Vega, su cantada dice:

Allá va Martín de Vega ya llegando a casa al Rey

Desde lejos el Rey miraba que la carta iba mojada (9)

Entonces Martín de Vega llega por fin con el Rey, quien lo recibe, así se saludan:

Martín de Vega:

¡Alabado sea Dios, mi señorei!

¡Alabado sea Dios, mi señorei!

¡Alabado sea Dios, mi señorei!

Rey: ¡Alabado sea mi Coreo Mayor! ¿Qué mandaba usted?

Martín de Vega: Mi señorei, aquí me mandó su compadre, el cantador que le traiga yo a usted una carta y aquí está la carta

Al saber el Rey el motivo de la visita del Martín de Vega, manda a traer a su Portero mayor para que busque a su Secretario mayor, quien leerá la carta que envía el capitán coreo.

Rey: ¡Oyes, oyes mi portero mayor! ves a buscar mi secretario mayor, le dices que venga que lo necesito mucho, que venga a ver una carta que me lo manda el cantador

(Se va el portero mayor a buscar al secretario mayor, va preguntando a los danzantes)

Portero Mayor: ¡Alabado sea Dios mi Coreo!,

Coreo: ¡Alabado sea Dios mi Portero Mayor!

Portero Mayor: no me das razón ¿dónde vive el secretario mayor?

Coreo: ¡Ah! ese vive allá por el cerro

Portero Mayor: Muchas gracias

(Va con otro danzante)

Portero Mayor: ¡Alabado sea Dios mi Coreo!

Coreo: ¡Alabado sea Dios mi Portero Mayor!

Portero Mayor: no me das razón ¿dónde vive el secretario mayor?

Coreo: ¡Ah! ese vive allá en el cerro, en un agujero, ahí se mete, ahí duerme

Cuando encuentra al secretario mayor se dicen:

Portero Mayor:

¡Alabado sea Dios mi Secretario Mayor!

¡Alabado sea Dios mi Secretario Mayor!

¡Alabado sea Dios mi Secretario Mayor!

Secretario Mayor: ¡Alabado sea Dios mi Portero Mayor! ¿Qué deseaba usted?

Portero Mayor: mi secretario, dice mi señor que vaya usted porque le llegó una carta quiere que lo vaya usted a ver

Algunas de las relaciones entre el Secretario mayor y el Rey son las siguientes:

Secretario Mayor:

¡Alabado sea Dios, mi Señorei!

¡Alabado sea Dios, mi Señorei!

¡Alabado sea Dios, mi Señorei!

Rey: ¡Alabado sea Dios mi Secretario Mayor!

Secretario Mayor: ¿para qué me quiere usted?

Rey: Mi secretario, aquí me mandaron una carta y quiero que lo vengas a ver de qué se trata porque según dicen que es de un bautismo, pero quiero saber de qué se trata, ¿si es de bautismo o de qué?

Quinto momento de actuación:

El encuentro de Martín de Vega con el Rey

Descripción: Se ejecuta el son del Martín de Vega. El Martín de Vega se desplaza hasta el lugar del Rey.

Plano de piso:

Citlalli Ahuactzin Huerta

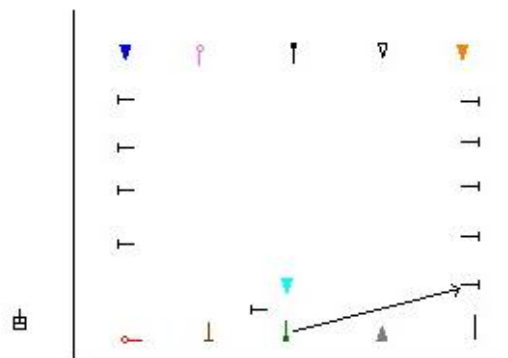


Figura 9. El Rey se dirige a cada coreo mientras se baila el son del Rey.

6) *La batalla entre el Rey luango y el Capitán Coreo*

Y por último en un sexto momento viene la batalla, que es el enfrentamiento que se da entre el Capitán Cantador y el Rey luango, escenificada en el son del cruzado.

A partir de la identificación de estos momentos escenificados es posible realizar un acercamiento de lo que la danza representa. Por supuesto estos son sólo algunos de los momentos durante el desarrollo de la danza, los sones como el de la Catarina, el Martín de Vega, y el Cruzado se componen de varias partes que se van ejecutando de acuerdo con el orden de los acontecimientos que van sucediendo en el desarrollo de la historia dancística. Es pertinente localizar en cada uno de estos momentos performativos la ubicación de los danzantes dentro del espacio escénico, así como sus desplazamientos coreográficos dentro del espacio de ejecución de la danza, además; todo lo anterior ayuda a la comprensión de lo que está sucediendo durante la representación dancística, lo cual se puede afirmar con la expresión corporal y toda la dramaturgia que se desarrolla en la danza durante la escenificación.

Sexto momento de actuación:

La batalla entre el Rey y el Martín de Vega

Descripción: Se ejecuta el son de La Batalla. El Rey y el Martín de Vega pelean con sus espadas en el centro del espacio.

Planos de piso:

Citlalli Ahuactzin Huerta

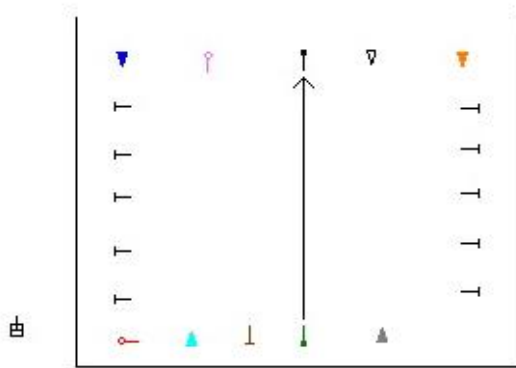


Figura 10. Sexto momento. La batalla entre el Rey luango y el Capitán Coreo. Ambos personajes se desplazan al centro del espacio.

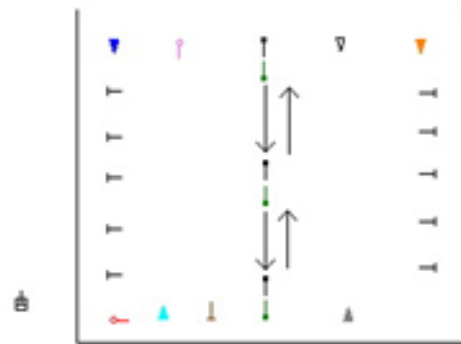


Figura 11. En la batalla ambos personajes se desplazan de extremo a extremo de la cuadrilla.

3.5. La organización al interior de la danza: el encargado, el maestro, el músico y los danzantes

Los grupos de danza en Chignautla tienen una forma de organización particular. En Chignautla, la dinámica organizativa comienza con el presidente municipal quien, junto con una comitiva de regidores, buscan a los que serán los encargados de las danzas, ya sea por los tres años que dure la administración o por un año. De manera similar a la organización jerarquizada en las fiestas, existe una organización compleja compuesta por cargos o funciones jerarquizadas y especiales para que la danza pueda llevarse a cabo. En entrevista con el cronista del municipio, Augusto Díaz, comenta al respecto:

Augusto Díaz: también hay rangos dentro de las danzas no todos son iguales, se les atiende diferente a los músicos, se les da de comer, se les da como padrinos, si, a los mayores a los capitanes de las danzas, mayores o capitanes, a los segunditos, también hay segunditos, a los demás se les llama vasallos, si tienen sus rangos eh, tienen esa jerarquía, no sé si lo manejen en todas las danzas, pero yo creo que sí.

i) El encargado

Se le conoce en Chignautla como encargado de la danza o “encargadito” a quien adquiere la responsabilidad o el compromiso de “sacar” la danza, es decir, de que el grupo de danza esté listo para poder acudir a bailar en las fiestas. El cronista del municipio, Augusto Díaz comenta:

Augusto Díaz: el encargadito es el que siempre va a buscar a la gente. La misión del encargado es de que te llega el documento, el nombramiento de la presidencia municipal, te nombran como encargado y tú eres el encargado y que tiene que hacer el encargado, salir a buscar y formar su grupo, esa es la principal labor del encargado, el encargado les tiene que dar de comer en los ensayos.

Entre las funciones que el encargado debe realizar están el buscar a quienes serán los integrantes del grupo, tanto músicos como danzantes. Regularmente busca a los integrantes que han participado en esta danza, pero si alguno ya no puede salir por alguna razón, el encargado debe buscar a otras personas. El encargado visita a estas personas para invitarlos y cuando el

grupo está completo, se iniciarán los ensayos el 21 de julio. La persona que se destina como encargado debe ser alguien comprometida y conocedora de la tradición. En Chignautla, los encargados de las danzas son personas que el presidente municipal junto con la comitiva de regidores designa para este cargo. En entrevista con Don Elías Serafín, encargado de Los Coréos en el año 2018, quien ha tenido el cargo durante cuatro años seguidos, comenta:

C: ¿cómo decide ser encargado?

Don Elías: Lo escogen, si porque también no cualquier dice yo quiero ser encargado, porque es problemático, es compromiso y un trabajo, si porque ya me vienen a ver y luego a ver, a correr pa buscar la gente, porque hay que saber quién le gusta, quién no le gusta. O luego va uno, como aquí hay muchos salen de danza, pero diferentes, no dicen tu danza no me gusta yo quiero de aquella, entons nosotros aquí hay que conocer la danza que persona si quiere de esa danza, voy a ir a verlos los que no les gusta pues ya sé de qué salen ya no.

La tarea de buscar a la gente no es sencilla, esto demuestra la manera en que adquirir la responsabilidad de ser encargado implica mucho compromiso, pero además para Don Elías, el trato hacia los participantes influye en que el grupo tenga personas que quieran integrarse, como lo dice en el siguiente comentario:

C: Y ¿en Los Coréos le ha costado trabajo encontrar gente que quiera?

Don Elías: Primero si, cuando la agarré sí, porque ya respondí, pero pienso bueno ya respondí ahora ¿para dónde voy a correr? Pienso, bueno los conozco los que salían con otro encargado, pues bueno parece fácil, voy a recorrer los que ya salían pero voy por ahí, dicen no, yo ya no quiero salir ya me hartó, otros no yo tampoco, ya no, y ahí donde se desanima uno, dije hójole pa que contesté, pero ahorita que ya nos conocen ya hasta la gente se viene a ofrecer, eso ya es ganancia para uno, porque ya te conocen como los trato si soy enojón, porque aquí uno no debe ser muy enojón, ni exigente ni nada hay que comprenderlos aunque no quiere bailar o participar bien de vez en cuando pero hay que adaptarse, si porque si me pongo exigente y todo al ratito yo solo nomás hay ando, si y entonces así ya, entre ellos es una cadena, ellos se platican no con aquél y es buena persona, no pos yo también quiero salir, pero si no, no.

Por otra parte, la casa del encargado es un elemento importante, ya que aquí es donde se llevan a cabo los ensayos, las reuniones para salir a los encuentros y la ceremonia de despedida.

Regularmente los encargados son hombres a los que se les llama afectuosamente “encargaditos” en ellos cae la responsabilidad de la organización de la danza, no obstante, están respaldados por la familia, la esposa a la que también se le llama “encargadita” y los hijos. La familia del encargado contribuye a la realización de los alimentos y los requerimientos necesarios que se le oferta al grupo de danza durante el periodo de su encargo.

El encargado como su nombre lo indica es el responsable de que su grupo de danza esté preparado y listo para participar, esto va desde reunirlos, ofrecer alimentos, bebidas ya sea refresco o aguardiente y cigarrillos, cerciorarse que la indumentaria y parafernalia estén completos, organizar los ensayos, y en general estar pendiente en todo momento de que los integrantes de su danza estén en las condiciones óptimas para participar. Al respecto comenta Don Augusto Díaz *“el encargado les proporciona todo eso, todo lo que necesitan a sus danzantes”*.

ii) El maestro de danza

Aquel que adquiere el compromiso de enseñar, vigilar, corregir, pero sobre todo transmitir aquello que se le ha encomendado es el maestro de la danza. Ser maestro implica tiempo de preparación, la persona que más sabe sobre la danza. Actualmente los jóvenes están tomando el rol de maestros al haber participado por un periodo corto de años. El señor Juan Andrés de 82 años de edad ha sido maestro de Los Coréos aproximadamente 20 años. Don Juan fue danzante por un tiempo.

Don Juan Andrés: si ya le digo a usted, creo que 20 años o puede que más tantito, le digo usted todavía con mi susedro, bailé 8 años.

C: ¿Y usted de que bailó?

Don Juan Andrés: de Rey, porque está danza lleva rey

Resulta interesante señalar cómo este compromiso ha ido adquirido a través de una dinámica relacionada a lugares como los cerros y las cuevas y a seres que habitan en ellos, como es el caso de la serpiente, las cuales según comenta Carmen adquieren el papel de mandaderos, seres que portan el conocimiento de la danza.

Una vez aceptado el compromiso de ser maestro de danza, la función es transmitir y con esto asegurar la continuidad de la danza. En la situación de Don Juan Andrés, la forma en que aprendió, fue a partir de su suegro, el señor Melecio Santos, quien también aprendió la danza por su suegro. Esto la convierte en una danza transmitida de suegros a yernos. Puede notarse la forma en que el maestro de la danza; aprendió a danzar sólo por que grabó en su memoria las secuencias de movimiento; es un caso compartido con los músicos, como Don Alfonso Sánchez que aprendió la música de la misma forma, únicamente grabando en su memoria las tonadas, silbándolas y después sacándolas en el violín. Respecto a esta situación así lo relata Don Juan Andrés:

C: ósea que la danza ya tiene muchos años

Don Juan: ¡uh! ya tiene tiempo, si era el maestro mi suedro [...] Enseño mucho tiempo y como a mí me tocaba de bailable también se me grabó [...] Fue el maestro, el primero, Melecio Santos vivía por ahí por Yopi [...] Si aprendí y cuando ya se sintió que ya no podía, me explicó todo, si me iba a dejar un escrito, pero ya no, ya no le dio tiempo, entonces nomás mentalmente, si de todos modos se me grabó bien

C: Ósea que es una danza muy antigua

Don Juan: ¡Uy! mucho tiempo, mucho tiempo, mi suedro también tardó mucho tiempo enseñando [...] Empezó de persona adulta, no muy grande como de media edad, nomás que no le pregunté cuántos años duró, yo más o menos ahorita llevo veintiuno

Existe otro comentario en torno a los yernos, la hija de don Juan maestro de la danza, la Sra. Carmen Andrés comenta un dato interesante acerca de cómo los Coréos fueron pasando por lo menos por tres generaciones, el Señor Melecio Santos heredó la danza de su suegro, así mismo

él la heredó a su yerno y actualmente existe la probabilidad de que la persona próxima a heredarla no sea su yerno sino su nieto, el joven Miguel Ángel.

Carmen Andrés: Melecio Santos, él era mi abuelito y él era el que sabía, pero esa danza era heredada por mi abuelita su papá, haga de cuenta que está danza se les va quedando a los yernos... A mi abuelo se lo dejó su suegro y ya mi abuelito se lo dejó a mi papá que era su yerno, y ellos le digo que nos contaban.

iii) “la musiquita” o el músico

Los danzantes suelen llamar a la persona que provee la melodía de los sones como “musiquita” y es una expresión que denota respeto y agradecimiento hacia los músicos. La música es un aspecto sumamente importante para la danza. Ambos aspectos se entretajan y complementan a la hora de ejecutar el desarrollo de los sones. La mayoría de los músicos hacen uso de su memoria auditiva para primero afinar el sonido de una cuerda y después disponer la altura de las demás cuerdas, sin tomar en cuenta su afinación real o convencional. Los músicos en Chignautla dedicados a interpretar música para la ejecución de las danzas son bien conocidos y respetados en la comunidad. Don Froilán comenta que él sabe tocar los sones de la danza de Toreadores y de Los Coréos, por lo que, es buscado por los maestros de ambas danzas para ejecutar la música. Algunos músicos cambian de grupo de danza si es que se saben los sones de otra danza, como el caso de Don David Ángel, músico de los Paxtes durante 3 años, que aceptó ser músico de los Toreadores y de Don Juan “el güero”, músico de los Paxtes por 5 años y de los negritos por 2 años que toco con Los Coréos en el año 2018 durante mi estancia en campo, aunque a decir de los danzantes no todos los músicos saben tocar bien los sones de su danza. Esta situación de los préstamos de músicos entre danzas se da principalmente debido a que son los encargados los que buscan a los integrantes de todo el grupo de danza, entonces si el encargado le

hace la invitación a cierto músico, depende de este si acepta o no. Posiblemente debido a la cada vez más creciente carencia de músicos los encargados buscan a otros de otras danzas.

A los instrumentos se le atribuyéndoles características parecidas a las de los humanos, el aguardiente es utilizado para afinar el violín o los tambores, por ejemplo, esta acción de ponerle aguardiente al instrumento cumple la función de ofrecerle lo que los humanos toman, esta es una forma de intercambio o petición para que la música salga bien:

Don Alfonso: le echo aguardiente porque si no se afloja, tocando se afloja y ya no sale el son

C: ¿así se les pone a los instrumentos?

Don Alfonso: Si

Doña Julia: si no lo emborracha no está bien

C: pero nada más a las cuerdas o ¿a los tambores también?

Don Alfonso: A las clavijas, si también les untan un poco en la piel y entonces ya se ponen finos, porque si no suenan, pero no igual.

Una característica importante de los músicos es la forma de aprender la música, por ejemplo, Don Alfonso Sánchez, músico de Los Coréos, comenta como fue su acercamiento a la música y al violín, el instrumento que aprendió a tocar y que toca hasta la fecha, en su experiencia se puede ver el papel que fungen los sentidos, como el oído, a través del cual pudo escuchar las tonadas de los sonos, grabándoselos en su memoria, con el paso del tiempo fue adquiriendo sus violines:

C: Entonces usted aprendió así nomás o ¿alguien le enseñó?

Don Alfonso: Si, así nada más, no nadien, yo solito lo aprendí...si se me quedaron todas desde el año 55 yo tenía en ese año 11 años, si y mi hermano que ya es finado es el que los sacó Los Coréos, aquí en este tramo y pos yo, como estaba yo chiquillo, teníamos borregos y me decía mi papá a las 8:30 9 de la mañana, ya vámonos a cuidar, tenía yo que ir y aquí dejábamos unos dos, apenas ya venían llegando, ya vamos a

cuidar y a esta hora y los traíamos a encerrarlos, llegaba yo y a encerrarlos, ya por ahí me paraba yo a escuchar la música y ahí estoy oyendo

C: ¿A usted le llamó la atención la música?

Don Alfonso: Si, me llamó la atención de aprender y todo pos ya estaba ahí oyendo a veces me gritaba mi papá ¡ven a comer! Bueno venía yo a la cocina bien rápido y otra vez me salía a oír, se me quedaron, pero como en ese tiempo estaba yo chiquillo no tenía yo dinero, no tenía yo nada, pos ya se me estaban olvidando, pero ya más grande empecé a juntar poquito me compré un radio, entonces había esos radios chiquitos, lo andaba así llevando, después creo ese fue el que lo cambié por el primer violín y ya después así anduve

La música es un elemento sin el cual la danza sería difícil concebirse de la misma manera, el carácter de los músicos es muy importante y ser músico les adquiere un reconocimiento dentro de la comunidad, aprender los sonos de alguna danza, de acuerdo con Don Froilán no es una tarea sencilla, implica aprender bien los sonos y de acuerdo con su percepción la música es la guía principal para la ejecución de la danza:

C: ¿entonces de parte de los músicos pueden ir cambiando de danza?

Don Alfonso: pues para eso hay que estudiar mucho de todos los sonos, la danza no es tanto, el violín es el que manda todo.

Los músicos no sólo se dedican a tocar, como músico es el que sabe todo el desarrollo y significado de la danza, digamos que, entre los estatus más importantes, se encuentra el de músico y el de maestro de danza. Por otra parte, está la situación de la pérdida de los músicos más longevos en la comunidad, el caso del músico de Los Coréos, es complicada, debido a que en la comunidad no hay otro músico reconocido que tenga el conocimiento de la música de Los Coréos. Don Alfonso tiene 73 años y tiene un problema con la vista que le impide ver cada vez más.

Don Alfonso: Ya siempre llevo algo de años tocando tantito con los toreadores, tantito con Los Coréos y hay ando, aquellos que llegaron primero y ese le contesté ya el otro que venga no ya no tengo tiempo, pero ahorita este año que estamos saliendo ya les

había dicho: ya no voy a tocar, ya no quiero, porque mi vista es la que me falla, pero llegó este muchacho y que por favor y pues ya me convenció le dije que sí, pero ya pensé que ahora si ya nomás este año y ya, porque al otro yo creo no, no es por la caminata ni por otra cosa, nomás por la vista que ya me falla y ya salgo pero muy despacio pero para ir con la danza pues no, no puedo ya.

Don Juan Andrés: Lo conocía yo él que toca y no hay quien, antes había unos, pero ya fallecieron, antes había tres, pero ya fallecieron. Sí, porque un año le tocaba uno otro año otro, y ahora este señor pos casi año por año.

Otra cuestión es el poco interés de los jóvenes por aprender a tocar la música, y a decir de Don Alfonso, ahora los jóvenes ya no aprenden al menos como él aprendió a tocar, solo sin que alguien le enseñara, solo escuchando, memorizando y posteriormente llevarlos al violín:

Don Alfonso: Si, son jóvenes pero ya también que día le estaba yo diciendo, le digo: sabes que le digo te dejo el violín y enséñate, pos dice quiero pero ya al momento que lo voy a tocar quiero tocar ya no lo hago ya mejor ya no, hay otras dos, tres muchachas que son hermanas, todos los tres quieren pero nomas me han dicho voy a ir a verlo en tarde, no han venido, no más me han dicho, pero no vienen, pero no vienen y de que otra forma lo van a prender pues no vienen, tienen que agarrar el violín y hacer el movimiento, los dedos moverlos, de que sirve ya que lo tiene esta mano no la mueven y si mueves los dedos estos, la otra no la mueven.

Doña Julia: ya lo que pudo hacer ya lo hizo, ya lo que no, que se olvide, hay deja sus violines, pero ¿quién lo quiere ocupar? los nietos no quieren, nadie intenta tocar, ni los que bailan tampoco quieren.

Entre los músicos, los danzantes e incluso entre las personas más cercanas a estas manifestaciones, aunque no participen directamente, puede verse la manera en que están involucradas, y puede rescatarse cómo hacen uso de los sentidos para interpretar la música, esto puede verse, por ejemplo, en una charla con la esposa de Don Froilán, Doña Julia, quien no es músico, pero ha acompañado a su esposo durante todo el tiempo de su trayectoria como músico:

Doña Julia: Lo ven que toca y piensan que es fácil, yo cuantos años tiene que ando con él, lo veo que toca, mas no sé cómo le hace para que le salga el son bien, yo nomas oigo que toca ni se cuántas vueltas van a dar, ni sé nada y eso que tengo años de estar con él y que anda tocando, y oigo quien toca bonito, por ejemplo, el güero ese le falla mucho yo lo escucho

C: Pero ya ve usted bien que sabe detectar

Doña Julia: Si, pero no es igual nomas la oída que sepa uno hacer, oír es fácil

C: Por ejemplo, yo no me doy cuenta

Doña Julia: Si, el que sabe, yo que medio entiendo como da sus vueltas y todo oigo que no, el de los Paxtes, que es ahora también el que baila y toca, el también no toca igual

Don Alfonso: Tres años les tocó se llama Juan Santos que les toca a los Paxtes, él también se viste, toca y baila, pero que día me estaba hablando que quiere ya dejar esa danza y quiere agarrar otra danza, quiere que le enseñé yo de los Toreadores, dice enséñame de los Toreadores le digo ahí está el maestro, dice pero si no sirve jajaja, ese cabrón nomás porque se comprometió pero no lo hace, no dice no sirve, no es reciente apenas dos o tres años les toca y no asienta el violín con el arquillo ese no lo asienta ya nomás en parte tantito en partes sepa Dios que es lo que está haciendo, no se le entiende.

iv) Los danzantes

Las danzas en Chignautla tienen una razón de ser dentro de la comunidad, según Gonzalo Camacho tienen un origen mítico, es decir, son los dioses los proveedores a los hombres la música, la danza y los alimentos. En ese sentido, los hombres deben devolver lo dado (intercambio de dones) de la misma manera que fue otorgado. La danza y la música son ese puente de comunicación entre los hombres y las deidades. Dicho lo anterior los danzantes y los músicos son los únicos que pueden lograr esa comunicación. El papel de los danzantes es muy importante porque representan una intención comunal. Según una interpretación que se le puede dar es la siguiente, la participación de las danzas es necesaria para esa comunicación, los mayordomos tienen un trato preferencial con los danzantes o con los músicos, esto se puede ver desde la parte organizativa, en la invitación hacia los danzantes, en el trato que el encargado una vez que los danzantes han aceptado debe proveer todos los requerimientos de estos.

A los danzantes se les da alimentos en abundancia, esto obedece en parte a lo dicho anteriormente acerca del carácter sagrado de la danza y por otra parte obedece a que durante el

tiempo festivo los danzantes dejan su trabajo y por lo tanto no tienen remuneración económica, lo cual afecta económicamente a ellos y a su familia de tal forma que la abundancia de alimentos sirve para solventarse en ese tiempo festivo. Dentro de los danzantes existe una jerarquía dentro de la cual se incluye al músico, este último junto con los capitanes tiene un trato preferencial. Ser danzante es un compromiso que debe realizarse durante un periodo establecido, pues entre los danzantes se dice que se deben cumplir 7 años.

Participar como danzante es una responsabilidad, un compromiso que se adquiere al momento de aceptar la invitación a participar o el hecho de querer hacerlo. Sé está consciente que danzar implica invertir tiempo para prepararse y para acudir a las fiestas. Los danzantes participan debido a que ofrecen una manda o buscan el favor de los santos. Los danzantes son movidos por la fe. Actualmente esto se sigue manteniendo en el pensamiento de los danzantes jóvenes, aunque algunos jóvenes o niños lo hacen por gusto o por tradición familiar. Algunos participantes comentan que deben cumplir cierto número de años, por ejemplo, los paisanos o pilatos en su mayoría deben salir durante siete años.

Gil: también tiene, ósea como danzante también tiene unos años que cumplir

C: Cuantos son de danzante

Gil: 4, 4 o 5 años, de pilatos son de 7 años

C: pero ahorita no participó, entonces, ¿puede hacer pausa?

Gil: no, si haces pausa, pero los años que has cumplido deben ser 7

Gil: Si, ya se sabe, ósea no es porque yo quiera

Gil: No, de hecho, todos tienen que cumplir, ósea no parejito, yo pongo yo salgo este año, al otro ya no salgo, pero yo sé que mis 7 años son por regla, buscan la forma de salir los 7 años, ya si se pasan, pero ya por gusto, por regla son 7

Gil: pues sí, todos, todos, bueno todos los que se proponen, si porque no es fácil, no es nada fácil esto, es complicado, a veces decimos no ps ya que ya salimos, no, no, son compromisos, como esta vez, no es que ya salimos, no que salimos, te invitan acá, te invitan allá,

Gil: pues no, porque tu si eres de palabra, vas. Nosotros a veces, como ahorita nos fueron a invitar, para un recibimiento acá mi vecino de acá arriba, va a recibir el 11 de marzo, quiere que toda la danza valla, pero si él contesta y dice que sí y yo no voy, ¿pos que paso? él contesta y él no va. Y contestamos, órale vamos. Ahorita ya está contento que ya nos invitó.

En palabras de Austin “la ebriedad y los movimientos corporales producen un estado de intermediación, de éxtasis. El danzante es el dueño del mensaje” (Austin,2013:196). Es el desgaste del cuerpo del danzante por medio de la danza, su agotamiento, su esfuerzo, su tiempo, una especie de sacrificio o de ofrenda dedicadas de forma visible al santo, más en su interior sólo el danzante puede saber sus propias convicciones y creencias. Es el danzante, parafraseando a Austin, el dueño de su propio mensaje.

3.6. La danza de Los Coréos y su vinculación con el contexto de la fiesta

Para comprender la presencia de la danza de Los Coréos en la comunidad es necesario situarla dentro de las acciones festivas religiosas que se realizan a las que se referirá como el contexto festivo chignauteco. Antes de explicar el contexto de la fiesta, primero es importante señalar que, la danza de Los Coréos es uno de los grupos de danza que participan en las festividades religiosas. En el diagrama 1, aparecen los grupos que están presentes en las fiestas, en el lado izquierdo están los ocho grupos de danza que participan en mayor medida durante todo el periodo festivo, no obstante, en el lado derecho con color verde se colocan dos grupos de danza que por sus características sólo participan en las vísperas por las noches, posiblemente por esta razón en la comunidad no se les considera a estos últimos como parte del conjunto de danzas, ya que no están presentes en las procesiones durante el día. Situación similar sucede con los pilatos, a quienes tampoco se les considera como un grupo propiamente de danza e incluso ellos no se asumen como danzantes, quizá en parte porque sus funciones y sus actividades sean distintas como ya se explicó en el apartado de las características de los Pilatos, sin embargo, a diferencia

de La Loa o Las Coyoleras, los Pilatos si están presentes en lo que duran las festividades, cuidando y protegiendo a su respectivo grupo de danza, pero también como un grupo propio: el de los paisanos.

La participación de los grupos de danza se da a partir de la celebración de las fiestas religiosas que se realizan en Chignautla. El motivo principal de la realización de las fiestas gira en torno al santo al que se la realice, aunque es a través de la fiesta que la comunidad establece, legitima y renueva las relaciones sociales, al respecto, dice el sociólogo Antonio Ariño:

La fiesta es una acción simbólico-ritual, cíclica, recurrente y periódica y al mismo tiempo es acción colectiva. Representa uno de los principales momentos en que una comunidad dispersa se manifiesta como comunidad expresa. La fiesta constituye un contexto para la manifestación de valores y creencias dominantes y constituye a su vez un observatorio para captar la dinámica de las relaciones sociales. (Ariño, 1992 en Flores Mercado, 2006)



Diagrama 3. Grupos de danza en Chignautla. En azul los grupos de danza, en rojo el grupo de pilatos, a la derecha en verde los grupos que se presentan en las vísperas. Elaboración propia.

Siguiendo esta concepción de Ariño, las fiestas en Chignautla, bien constituyen un escenario importante para la observación de la dinámica de las relaciones sociales que se vinculan con la participación de las danzas. Conforme se detallan algunas características de dicha dinámica podrán verse las interrelaciones en la comunidad a partir de la organización de las fiestas, que a su vez involucran a la organización de las danzas y en un panorama extracomunitario también se llevan a cabo relaciones sociales con otras comunidades como en los encuentros, que son fiestas que refuerzan los lazos políticos, religiosos y sociales intracomunitarios, sobre ello se hablará posteriormente. Una vez que se plantea a la fiesta como un contexto, se explica la configuración de las celebraciones. Durante el transcurso de un año, en Chignautla se llevan a cabo las celebraciones religiosas de acuerdo al calendario litúrgico, pero para el presente estudio únicamente se mostrarán las festividades y los momentos en los que la danza de Los Coréos participa.

Aunque durante el transcurso del año se lleven a cabo varias fiestas en honor a los santos, para este trabajo sólo se ahonda en la fiesta patronal, la cual se describirá en un apartado más adelante y se menciona a la fiesta de la Virgen de Guadalupe, puesto que es la otra fiesta más grande después de la patronal y es de las últimas fiestas del ciclo anual.

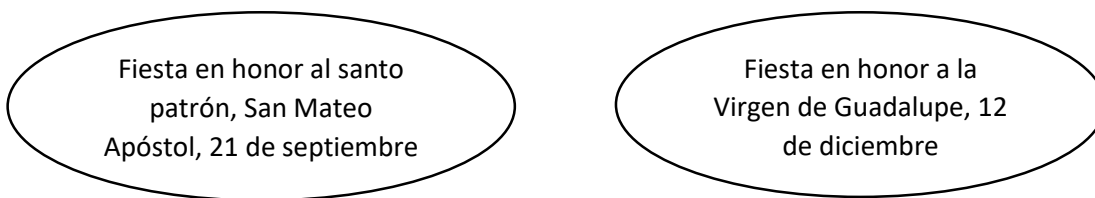


Diagrama 4. Fiestas más grandes en Chignautla. Elaboración propia.

Ambas celebraciones se encuentran entre las más grandes y elaboradas, aunque sin duda, la fiesta patronal es considerada la más importante. Lo que interesa por ahora es ubicar que la participación de la danza se encuentra inmersa dentro de un contexto festivo.

Para ambas fiestas la presencia de las danzas es indispensable. Los motivos de la importancia que la danza y la música cobran en estas celebraciones se detallarán en el capítulo cuatro. Para la celebración de las fiestas, los mayordomos invitan a las danzas para acompañar a los santos en su trayectoria a casa de los mayordomos y a la iglesia. Esto no sucede en todas las fiestas, en algunas ocasiones sólo se invita a una o dos danzas y en otras no están presentes las danzas.

La importancia de la fiesta en Chignautla está relacionada con las concepciones que los habitantes tienen respecto al favor de los santos, con lo que puede decirse que las fiestas religiosas y las danzas están estrechamente vinculadas. Carlos Villanueva Gómez (2014) describe a la fiesta desde la obra de Josef Pieper para quien la fiesta sería, “una forma de *culto* que se expresa a través del *sacrificio*, la *contemplación* y *alegría*. Estos tres elementos del culto tienen sentido en y para la fiesta” (2014:31), este autor también menciona la alegría como expresión del amor mediante artes como la música y la danza. Sobre la fiesta religiosa, Villanueva Gómez apunta lo siguiente:

Es el culto dirigido, especialmente, a Dios o a algún otro de los elementos de la Corte Celestial (Jesucristo, la Virgen María en sus distintas advocaciones) en un escenario (religioso o laico; sagrado o profano; público o privado, móvil o fijo) y en un tiempo (derivado del calendario litúrgico) donde se realizan ritos para venerar a ese elemento religioso. (ibídem:34)

Algunos elementos de la fiesta patronal entendida como una celebración en honor y para venerar a un elemento de la religión católica, el santo patrón del lugar representado por una imagen pictórica o por una escultura (Villanueva Gómez, 2014).

La fiesta debe entenderse como aquella dinámica que engloba un conjunto de actividades. El contexto festivo en Chignautla está enmarcado en una serie de celebraciones religiosas dedicadas a los santos pertenecientes al panteón católico, llevadas a cabo durante diferentes

fechas en el transcurso del año. Entre los fundamentos principales que hacen posible las dinámicas colectivas, las relaciones intracomunitarias e intercomunitarias, el movimiento de la economía, así como el reforzamiento y la reactualización de la identidad, son las tradiciones y costumbres, como la realización de las festividades dedicadas a las imágenes de los santos, “en la organización de la fiesta patronal existen factores primeramente religiosos y después factores sociales que se entrelazan para llevar a cabo la celebración” (*ibídem*:39). Por supuesto que para llevar a cabo dichas festividades es necesario una organización cívico-religiosa de la comunidad basada en un sistema de cargos.⁴⁵

La organización de los cargos comunitarios en las comunidades indígenas mesoamericanas, se divide en dos esferas especializadas: por un lado, se encuentra el conjunto de funciones públicas político-administrativas, que ligan a la comunidad con las instituciones estatales en el marco del municipio; por otro, están los cargos religiosos asignados a la celebración del ciclo festivo y ceremonial de la comunidad. (María L. Rivermar Pérez, 2008:121-122)

Para el caso de Chignautla, los cargos religiosos están compuestos por cargos jerárquicamente organizados en mayordomías. En general los mayordomos durante el tiempo que desempeñan el cargo tienen la tarea de organizar la fiesta para el santo (Villanueva Gómez, 2014) el prestigio y el reconocimiento de los mayordomos.

Chignautla a pesar de que fue un pueblo renuente en aquellos años y que no quería aceptar el bautismo, ahora es uno de los pueblos más católicos de toda la región, tiene 75 mayordomías al año y las fiestas más grandes. (Augusto Díaz, comunicación personal)

En el caso de Chignautla tanto la esfera político-administrativa como religiosa están vinculados. Para todos los grupos de danza, el procedimiento para que salgan a bailar en las fiestas de septiembre y diciembre reside en que el presidente municipal sea el responsable de buscar a los encargados de cada danza, para lo cual el presidente debe conocer las tradiciones del

⁴⁵ El sistema de cargos político religioso es una institución que se ha ubicado como definitoria de las comunidades indígenas de raigambre mesoamericano. A su estudio se han dedicado sendas investigaciones dentro y fuera de la tradición antropológica mexicana, desde las que se han vertido las más diversas interpretaciones. Una de ellas es la que relaciona la organización del sistema de cargos con la identidad étnica. (Rivermar Pérez, 2008:121)

pueblo. El presidente debe hablar de manera respetuosa con aquellos a quienes busca como encargados de las danzas. A través de un nombramiento, una vez que los encargados acepten, estos deben buscar tanto a maestros, músicos como a danzantes para formar el grupo, invitándolos a formar parte de la danza:

aquí nombra el presidente municipal junto con una comisión de regidores nombran a los encargados que van a hacer ya sea durante los tres años o un año, pero ellos les mandan nombramiento y tienen que encargarse de la danza, por ejemplo, ha habido encargados en Cuahuixco, en Calicapan, en Ateta, en Tequimila pero es la misma danza y no se hacen otros grupos... generalmente solo existe un grupo de danza y hay encargados que los ponen los presidentes municipales junto con su comisión de regidores. (Augusto Díaz, comunicación personal)

En este momento se genera una forma de organización interna entre encargados, maestros de danza, músicos y danzantes, este aspecto se abordará más adelante. En los días de fiesta los mayordomos son quienes invitan a los grupos de danza, dependiendo del alcance con que cada mayordomo cuente para llevar a cabo su mayordomía, son estos quienes deciden si invitar a todos los grupos o elegir a cuáles se les hará la invitación para que acudan a acompañar a la imagen. Regularmente en las mayordomías que corresponden al 21 de septiembre o el 12 de diciembre se invita a todos los grupos de danza, puesto que son las fechas más importantes, los demás días depende de cada mayordomo, esto también alude de alguna manera al prestigio que brinda el realizar una mayordomía. La invitación corre a cargo del mayordomo ayudado de sus diputados quienes realizan una visita a los encargados en sus casas para hacer la invitación formal a la danza para participar en las fiestas. Las invitaciones se realizan una vez que los ensayos comenzaron a partir del mes de julio cuando los Pilatos de cada grupo de danza salen durante toda la noche anterior al ensaye para anunciar que la danza se está preparando para las fiestas. Las salidas de los Pilatos corresponden a cada sábado por la noche dedicándose a recorrer las calles del pueblo. Los Pilatos anuncian a través de los sonidos de su tambor, del caracol, de sus chicotes y de gritos que su respectivo grupo de danza ha comenzado a prepararse con los ensayos,

con lo cual anuncia a los mayordomos que ya es momento de realizar la invitación para participar en las fiestas.

3.6.1. Momentos de ejecución dancística: recibimiento, ensaye, víspera, fiesta patronal, despedida, procesión

Las celebraciones religiosas en Chignautla se enmarcan en un ciclo anual festivo religioso. La vida religiosa en la comunidad es de suma importancia, existen diferentes santos o imágenes religiosas a las que se les celebra. Sin embargo, la celebración de mayor suntuosidad es la fiesta patronal en honor a San Mateo Apóstol realizada el 21 de septiembre.

La organización comunitaria para la realización de las fiestas religiosas principalmente la fiesta patronal es un aspecto relevante, se debe tomar en cuenta que la fiesta patronal no sólo es la fiesta en sí, sino que más bien es un conjunto de acciones organizadas en diferentes momentos, los cuales forman a su vez, el contexto festivo religioso. La participación de los grupos de danza en Chignautla se da con motivo de la realización de estos diferentes momentos, es por ello por lo que para la presente investigación se toman en cuenta y se describen algunas de sus características, identificándolos como *momentos de ejecución dancística*, es decir, aquellos momentos en que la danza es bailada. se describen algunas de sus características. Los momentos de ejecución dancística son concebidos por la población como actos formales y solemnes pautados por la costumbre. En este sentido adquieren una connotación ritual o ceremonial, por ello también pueden considerarse como ceremonias con un carácter religioso puesto que están dirigidas a los santos.

Las ceremonias religiosas que se llevan a cabo para la fiesta patronal tienen una estructura específica, es decir, un principio y un final que hacen una especie de preludeo a la fiesta del santo patrón pero que también marcan el fin de esta, por tal razón son ritos solemnes (Villanueva

Gómez,2014). Al igual que la danza, la fiesta no es en sí únicamente el acto concretado, es decir, la obra última. Lo que se observa en los días de fiesta grande, forma una parte de un proceso más amplio, que a continuación se describe:

i) El recibimiento

Es una ceremonia en donde se llevará a cabo el cambio de mayordomos. Lo anterior consiste en que el mayordomo saliente entregará la imagen y sucederá el cargo a un nuevo mayordomo. El mayordomo entrante a partir de ese momento tendrá la responsabilidad de todas las actividades correspondientes. Como parte de esas actividades se encuentra el proveer lo necesario para que las celebraciones religiosas se hagan de acuerdo con la costumbre. Para la fiesta patronal, la participación de las danzas es un aspecto de suma importancia, en Chignautla, la danza y la música tienen una razón de ser en la eficacia de la fiesta en honor al santo, por ello, las danzas son imprescindibles en estas celebraciones. La participación de las danzas tiene un procedimiento que debe hacerse para asegurar su participación, los nuevos mayordomos de las imágenes para la fiesta de San Mateo o de la virgen de Guadalupe se encargan de hacer una invitación a las danzas, de alguna forma este hecho es una petición a que a través de la danza y la música se pueda llegar a la divinidad. Los mayordomos destinarán un día que regularmente es en el mes de marzo, para realizar el recibimiento. Los gastos de todas las celebraciones que se realizaran los solventan cada mayordomo. Los mayordomos, aunque no de manera económica si reciben ayuda de familiares, compadres o vecinos. Las tareas se reparten, por ejemplo, comúnmente las mujeres son las encargadas de la preparación de los alimentos. Mientras que los hombres realizan los trabajos más pesados que consisten en matar a los animales y preparar la carne o incluso ayudar a las mujeres en mover las pailas de comida o atole. Los nuevos mayordomos deben prever la magnitud de la fiesta ya sea la patronal o de la virgen de

Guadalupe, en base a ello, deciden la cantidad de danzas que serán invitadas para participar. Cada mayordomo busca al encargado de cada grupo de danza para comunicarle la fecha del recibimiento, en donde tendrá lugar la confirmación de su participación en la fiesta. Y se ponen de acuerdo para ver qué día se hará el recibimiento. La danza acude a casa del mayordomo y se ofrecen los requerimientos, se hace el compromiso. Se le llama recibimiento justamente porque es el cambio de mayordomos, éste recibe la imagen y asume el compromiso de ser el nuevo mayordomo. El recibimiento da comienzo en la iglesia, dónde se reúnen los mayordomos, fiscales y las danzas, se realiza una misa y los acuerdos correspondientes entre mayordomos y fiscales, una vez que termina las danzas llevan la imagen destinada para ello a la casa del nuevo mayordomo, ahí se queda la imagen, las danzas bailan y se les ofrece de comer, termina alrededor de las 6 o 7 de la tarde o en ocasiones es más tardado y puede prolongarse más tiempo, eso dependerá de los mayordomos. Los recibimientos se realizan antes de los ensayos, en el transcurso del mes de marzo para las fiestas de septiembre.



Imagen 41. Mujeres encargadas de la preparación de la comida en las festividades religiosas. Foto: Citlalli A. Huerta.



Imagen 42. Los hombres suelen encargarse de la matanza y limpieza de los animales que se utilizaran para la comida. Foto: Citlalli A. Huerta

ii) Los ensayes

Los “ensayes” como son llamados en la comunidad, son los momentos de preparación que tanto músicos como danzantes realizan antes de la fiesta patronal. Estos momentos están destinados a poner en práctica los conocimientos de la danza, transmitidos por el maestro que es el portador de dicho conocimiento a los danzantes. El papel del músico en los ensayes se encuentra equiparado al del maestro de la danza, son ambos, los principales responsables de que la danza sea ejecutada de la manera adecuada. Los ensayes se llevan a cabo cada domingo a partir del 21 de julio y terminan el primer domingo de septiembre, siendo siete ensayes previos a los días de fiesta en septiembre. Se realizan en la casa del encargado de la danza. Comienzan alrededor de las 7 de la mañana hasta aproximadamente las 6 o 7 de la noche. El encargado debe ofrecer comida a los participantes y a la familia que los acompaña, también se ofrece aguardiente y cigarros a quienes lo deseen. A propósito, el cronista Augusto Díaz, comenta sobre los ensayes:

Augusto Díaz: son 7 ensayos previos empiezan en julio y terminan el primer domingo de septiembre son 7 ensayos los que tienen que ser y durante esos ensayos se les tiene que dar de comer a todos y algunos van acompañados de familia uno o dos y también se les tiene que dar, regularmente se les da algo económico puede ser frijoles, puede ser arroz, a veces les dan chilposo con pollo y ya para finalizar les dan molito o les dan asadura, son las vísceras del puerco en mole.

El penúltimo ensaye es un tanto diferente a los anteriores, pues será el último ensaye en casa del encargado y, por lo tanto, se agradece a los participantes por aceptar o “contestar” la invitación hecha por el encargado para participar en la danza. Aquello se manifiesta con una comida distinta al resto de los demás ensayes que consiste en los mismos alimentos que se ofrecen en las vísperas y en las fiestas respectivamente, por ejemplo, se ofrece el atole negro llamado *xole* (Ver imagen 45), acompañado de *cacalas* (Ver imagen 44), actualmente en lugar de *cacalas* se ofrecen unos cajetes de pan con *cocoles* (pan de anís) grandes (Ver imagen 41), también se les da el *acatzonte*, que es un pollo entero cocido en un cajete, a veces con su arroz y su mole o con *chilposo*, esto se les da a los principales o “mayores” de la danza, ósea tanto a músicos como capitanes. A los demás danzantes y a sus familiares se les ofrece el *chilposo*, la *asadura* (moronga en salsa verde), el *xole*, y panes pequeños. Los alimentos se ofrecen en



Imagen 43. Cajete con pan para los capitanes, el músico o quien tenga un cargo dentro de la danza. Foto: Citlalli A. Huerta.

abundancia, esto tiene una intención, que los participantes y sus familias se lleven una reserva de alimentos en una especie de compensación por el tiempo que se está fuera de casa y de las labores cotidianas para estar presentes en los ensayos, esto sucederá de la misma manera en las ocasiones que a la danza se le requiera para participar. El último ensaye se hará en casa del mayor, el mayor es el capitán del grupo de paisanos de Los Coréos, así que en el penúltimo ensaye el mayor agradece lo ofertado por el “encargadito” e invita al encargado, a su familia, a los danzantes y al músico para culminar los ensayes que se hará en su casa.

Las invitaciones, los favores, el agradecimiento y en general los compromisos que se hacen entre los diferentes cargos ya sea dentro de la danza o en el sistema de mayordomías, se verá reafirmado y sellado de manera ritual con el ofrecimiento de comida y bebida, además de que estos actos mantienen un carácter solemne en los que el afecto, la gratitud, el respeto y la responsabilidad se expresa por medio de palabras de agradecimiento, estrechar las manos, abrazos o el intercambio de objetos de valor simbólico.



Imagen 44. Penúltimo ensaye en casa de los encargados, Don Elías Serafín y su esposa la señora Catalina. Los encargados dando a los danzantes y a los músicos un agradecimiento, a su vez, el mayor de los paisanos hace la invitación a los encargados para realizar el último ensaye en su casa. Al final de los agradecimientos y la invitación se reparten cigarrillos y aguardiente. Foto: Citlalli A. Huerta.

Un aspecto relevante dentro de las ceremonias festivas en Chignautla, es el respectivo a los alimentos que son ofrecidos a los involucrados en estas ceremonias. Gonzalo Camacho (2010) nos brinda información particularmente interesante acerca de la relación entre la comida ritual y las prácticas musicales entre distintos pueblos nahuas de la región huasteca. Esta relación se establece a través de su origen sagrado común, lo que ayuda a explicar la presencia constante de los músicos y los danzantes en este tipo de rituales. Si bien, los estudios de Camacho son de una región distinta a la del presente estudio, podemos encontrar puntos de confluencia entre las practicas rituales de los pueblos nahuas de la región del Totonacapan, para Camacho tanto los alimentos como la música poseen una energía nutricia necesaria para el bienestar y alegría de mujeres y hombres, está relación centrada principalmente en la música, no deja de lado junto a ella, la presencia de la expresión dancística, por ello, se considera aquí que ambas expresiones, la música y la danza, contienen el mismo carácter sagrado. Por su parte Mendelson señalado por Austin menciona "...las bebidas, las comidas, el fumar, la danza, la oración, son todos partes del servicio. Estas comidas y bebidas no deben ser rechazadas, porque son regalos al santo a través del intermediario humano..." (Mendelson en Austin, 1997:195).

Los alimentos que se ofertan en las celebraciones religiosas son especiales para esos acontecimientos, a los santos se les ofrece aguardiente, frutas, maíz y actualmente incluso le pueden ofrecer enseres. Los alimentos que se ofertan en Chignautla son distintos dependiendo la ceremonia religiosa que se celebre. El cronista Augusto Díaz comenta acerca de las comidas ofertadas en las fiestas en Chignautla:

El tradicional xole que es una bebida a base de maíz quemado, prácticamente carbonizado con masa, panela o azúcar y canela, es así como se hace aquí en nuestro municipio, si recorren otras partes otros municipios que colindan con Veracruz de aquí mismo del estado de Puebla, el xole lo hacen de diferente forma y algunos lo combinan con cacao pero el original de aquí de Chignautla es así como les acabo de decir, es una bebida muy sabrosa y algunos lo combinan con aguardiente, anteriormente se hacía

con cacalas que les llaman totopos, se sacan cuadrados a puro metate y se doran al comal, son de anís con sal, son muy sabrosas y con esas se acompaña el xole, actualmente ya lo acompañan con cocoles, también muy buenos, también son de anís y actualmente ya algunos mayordomos ya ponen conchas, otro tipo de pan dulce y eso también tiene un significado importante, el xole, estuve checando algunos datos y nuestros antepasados utilizaban el carbón para purificarse, entonces a como yo veo que se hace aquí las ceremonias de mayordomía es prácticamente lo que hacían nuestros antepasados con los ayunos y las preparaciones para los momentos importantes que se tenían que limpiar tanto físicamente como espiritualmente y prepararse, por ejemplo, para un equinoccio, para un solsticio, etc. Entonces yo lo relaciono, y tomaban esa bebida, lo relaciono con la preparación para el gran día y es parte de lo que venimos trayendo de nuestros ancestros y que hasta la fecha todavía se hace y no hay mayordomía en la que no haya xole, solamente en las del centro a veces no hay xole, dan otro tipo de bebida, pero en las comunidades, el xole no puede faltar, esa bebida de atole negro.



Imagen 45. El *xole* es una bebida hecha con maíz quemado.



Imagen 46. Una *cacala*. Las cacalas con una tortilla tostada. Foto: Citlalli A. Huerta.

No solamente son alimentos los que se le ofrece a los santos, se le ofrecen velas, flores, incienso, agua, cigarros, aguardiente y comida (Ver figura 47).

iii) El encuentro

Se le conoce como “encuentro” a un saludo, una visita entre dos comunidades diferentes. Es una ceremonia en donde se reúnen los danzantes que se realiza y que consiste en un saludo. Esta tradición es muy antigua según los chignautecos y lo principal es el saludo que se hacen los santos patronos. Chignautla tiene encuentros con el municipio vecino de Atempan. Estos encuentros se hacen un día antes de la fiesta de cada santo patrón,



Imagen 47. Imagen de San Mateo Apóstol en casa de los mayordomos, le colocan su agua y su comida.
Foto: Citlalli A. Huerta.

en Chignautla se festeja el día 21 de septiembre, el día 20 por la mañana y hasta medio día se realiza el encuentro, en la localidad de Coahuixco, en la capilla de esta localidad se reúnen los danzantes, y todos los cargos religiosos, de la misma manera llega la comitiva junto con el santo patrono de Atempan, San Francisco. El saludo lo hacen simbólicamente las imágenes, San Francisco visita en su día de fiesta a San Mateo, y viceversa cuando es la fiesta de San Francisco el día 4 de octubre, San Mateo es llevado a Atempan, donde se realiza el encuentro en la comunidad de Tacopan.

Se realiza una misa, y después de eso se ofrecen regularmente tamales, atole o refresco, el saludo lo hacen simbólicamente las imágenes, los sacerdotes, los fiscales, los mayordomos, y demás cargos religiosos, los encargados de las danzas, los músicos, los danzantes y en el caso de la danza de Santiagos incluso el caballito de madera que hay en la danza, este saludo afectuoso se simboliza a través del intercambio de collares hechos de pan y flores llamados también rosarios de pan o *xochicoscat*, que se colocan en el cuello y un ramito de flores silvestres y panes acompañado de palabras de agradecimiento, un saludo de mano y un abrazo. Es un intercambio entre homólogos, así, por ejemplo, los integrantes de la danza de Los Coréos tendrían que saludarse con los integrantes de la danza de Coréos de Atempan, esto sucede con todos los demás grupos de danza.



Imagen 48. Encuentro en Atempan. El músico de Los Coréos en el 2018, Don Juan, se da el abrazo e intercambia collar de pan y flores con el músico de los Toreadores de Hueyapan.

Pero en Atempan se ha perdido esta danza, por lo que se hace el saludo con alguna otra danza regularmente con la danza de toreadores. Una vez que se realiza el intercambio de los rosarios de pan, así como los abrazos, los músicos comienzan a tocar el *Xochipitazahuat* y las danzas comienzan a bailar. Estos momentos de encuentro son muy solemnes y las personas están muy gustosas de esa afectividad, se ven reforzados los lazos comunitarios, aquí la danza funge como un eje cohesionador de relaciones identitarias. La danza es un reforzamiento de la identidad y una reactualización de los lazos o relaciones inter e intracomunitarias.

iv) *La víspera*

Las vísperas son celebraciones un día previo a las fiestas, se realiza por la tarde-noche, se comienzan a reunir las danzas en casa del mayordomo alrededor de las 6 de la tarde, mientras



Imagen 49. Asadura de moronga, esta comida se da en las vísperas. Foto: Citlalli A. Huerta.

unos grupos de danza bailan, los grupos de tocotines se reúnen en la iglesia para llevar la imagen a casa del mayordomo. Una vez que los mayordomos, fiscales y toda la comitiva deciden. Las vísperas son ceremonias de preparación, de purificación, y quizá por ello existe una distinción en los alimentos que se ofrecen. Se ofrece asadura que es un guisado de las vísceras del puerco en salsa verde, *xole* y cacalás. La víspera es una ceremonia nocturna. Y es una fiesta muy grande. Se le conoce como “encamisada” al paseo de un torito de fuegos pirotécnicos en cada víspera se queman de tres a cinco toros.

En la noche de encamisada únicamente es cuando aparecen los otros dos grupos, la loa y las coyoleras. En el 2018, cuando se realizó trabajo de campo, los horarios se modificaron, la gente comenta que anteriormente la víspera se hacía más noche y por ende la encamisada terminaba hasta bien entrada la noche. Eso ha ido cambiando debido a los sacerdotes que se encuentran en la parroquia, el sacerdote que estuvo en esas fechas, no aceptó que se siguiera haciendo muy noche y debido a ello se adelantaron los horarios. En la víspera se van reuniendo en casa del mayordomo, alrededor de las seis de la tarde, la última danza que llega con la imagen son los tocotines llevan la imagen de san mateo correspondiente a su día, se reúnen los que conforman el sistema de cargos, ellos estarán por lo regular adentro de la casa donde colocan la imagen y se ofertará de cenar.

Mientras tanto en la parte de afuera las danzas están bailando, los caseros van dándoles los alimentos a unas danzas primero y luego a otras para ir distribuyendo la repartición. Cabe resaltar que los grupos de danza están bailando casi todo el tiempo, parando únicamente a la hora de la repartición de los alimentos, distribuidos en diferentes espacios de la casa y la calle donde se encuentra la misma. Alrededor de las 8 de la noche aparecen la loa y enseguida las coyoleras. La loa es un grupo de personas personificados de manera diferente, los payasos llegan montados en caballos y llevan consigo unas antorchas de fuego, que después queman en el centro del patio o la calle, estos personajes van diciendo versos chuscos y haciendo maldades a todas las personas, son los únicos que pueden transgredir ese momento, pueden meterse a la cocina, dirigirse a los danzantes haciéndoles bromas, y burlándose de lo que sucede en la víspera. La aparición de la loa es muy esperada, sobre todo por los niños, a los que les gusta ver a los payasos. El ambiente solemne que se tiene hasta el momento es irrumpido por un ambiente lúdico con la aparición de la loa.

Gilberto Serafín: Si es que en una víspera se ve bien hermosa, se ven cosas que nunca ve uno, bueno si se ve, ahí nosotros le decimos payasos, pero se llaman loa, eso igualmente se ve bonito, se ven cosas hermosas.

Augusto Díaz: la loa es una especie de teatro al aire libre, representa los principales personajes de un pueblo, que todo pueblo tiene que es el sacerdote, el médico, el policía, los ancianos, hay un payaso, hay jóvenes y todos esos tienen una representación especial, platicando con amigo que también le ha gustado mucho investigar todo esto, Pedro Sánchez Benavidez, él me comentaba, él participó en la loa y dice tu sabes que significa, le digo no, no sé qué significa yo la he visto pero no sé qué significa, entonces me dice, mira el sacerdote representa la fe, el doctor o el médico representa la ciencia, el policía representa la justicia, los ancianos representan la sabiduría, los jóvenes representan la inocencia y el payaso representa siempre al vulgar del pueblo y sí que es vulgar, porque en la noche cuando llega dice cada cosa, palabras altisonantes, y es parte de la fiesta y es lo que le gusta a la gente

Las coyoleras aparecen momentos después de la loa, irrumpiendo aún más con el sonido de característico de su presencia producido por unos cencerros que cada uno lleva, este grupo está integrado por unos 200 hombres, vestidos de mujer

las coyoleras es un grupo de hombres que representa un rebaño de vacas en celo, también es muy importante es parte de un rito igual que tiene que ver con la fecundidad, que también por ejemplo, las coyoleras deben de hacer nueve cruces que representan nueve rosarios pero también tiene que ver mucho con los nueve meses de la mujer que está en gestación y los nueve meses que tiene que llevar a cabo el maíz para poder cosecharse, entonces es un calendario agrícola y tiene mucha relación con la luna, con la mujer, con nuestro alimento que es el maíz. Y entonces esta danza, no es prácticamente una danza, sino es un grupo representativo nada más en donde simulan ser las vacas en celo y el torito de fuegos pirotécnicos el que lo carga pues anda principalmente, la primer cuadra que está entre el parque y la iglesia nada más en esa parte y hace la cruz en las calles que siguen hacia la parte sur y cuando el torito de fuegos pirotécnicos saca la luz del centro que es de color blanco el que carga el torito se postra en la entrada principal de la parroquia y todas las coyoleras se incan también y en ese momento están representando la fecundación, entonces es un ritual muy bonito que actualmente ya se está dejando de hacer porque falta el conocimiento a las nuevas generaciones que simplemente lo hacen por diversión pero no por el conocimiento del significado que tiene este grupo. (Augusto Díaz en comunicación personal)

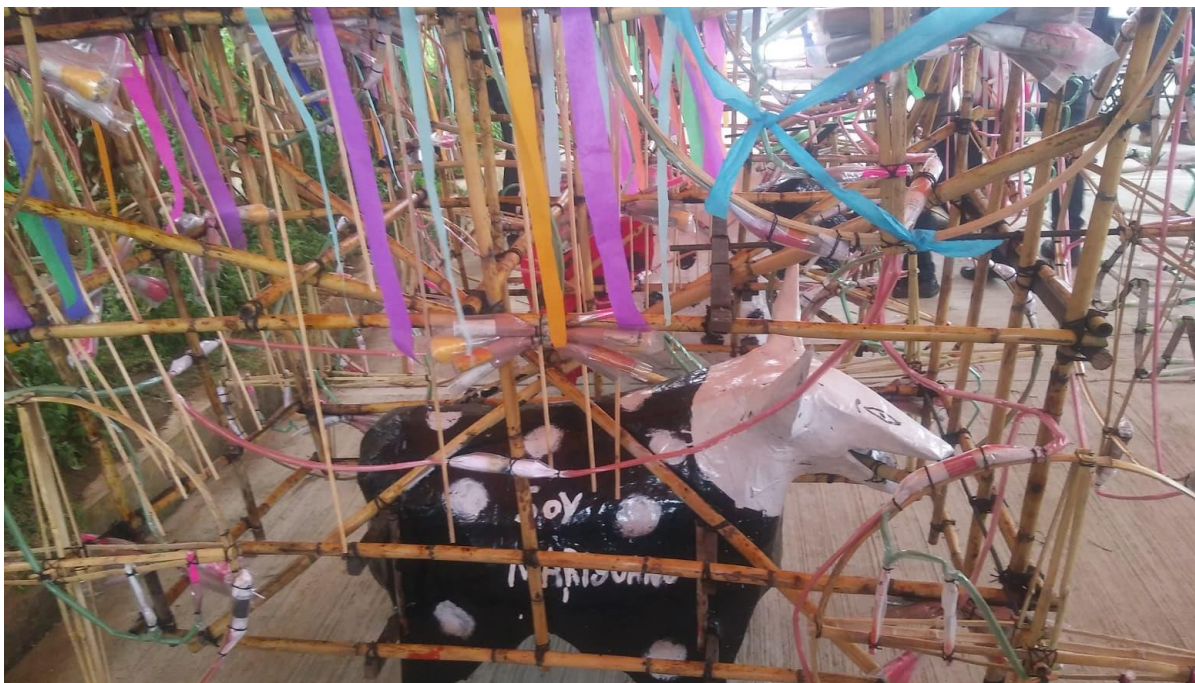


Imagen 50. Torito de juegos pirotécnicos que se quema en la encamisada como parte de las vísperas. Foto: Citlalli A. Huerta.

v) La fiesta patronal en honor a San Mateo Apóstol

La fiesta más importante de la comunidad y también la más suntuosa y grande, se lleva a cabo el 20 y 21 de septiembre. Cada mayordomía consta de dos días, el primer día es la víspera y en casa del mayordomo se ofrece a los Fiscales, Mayordomos, danzas e invitados el xole y una cena de “rellena”. Después en procesión se lleva a la iglesia la imagen y cera con danzas y música de viento. En la plaza se lleva a cabo la encamisada y la quema del torito. El segundo día es la misa y procesión con danzas y posteriormente en casa del mayordomo la comida con el tradicional chilposo de col.

En Chignautla existe un conjunto de danzas integrado por siete grupos diferentes: Guacamayas, Santiagos, Paxtes, Coréos, Toreadores, Negritos y Tocatines. También existen otros grupos que, a decir de los chignautecos, mantienen otras características, los Pilatos o paisanos que fungen como guardianes de los grupos de danza (ver apartado b de 3.2), las

Coyoleras y la Loa. Estos dos últimos grupos presentan una dinámica diferente de participación a los otros grupos, por ejemplo, aparecen únicamente en las noches de “encamisada” el día 20 de septiembre, previo a la fiesta.

En Chignautla durante todo el año se realizan diferentes celebraciones pertenecientes al santoral católico, es decir, la vida religiosa se basa en una especie de calendario festivo que regula el tiempo relacionado con la cosecha. Si bien, básicamente es un calendario católico, basado en el tiempo litúrgico, muchas veces las fiestas corresponden a situaciones agrícolas importantes, por tanto, el calendario católico está muy relacionado con los ciclos agrícolas (De Velasco, 2006[1983]:75). Aunque no puede afirmarse que las fechas correspondan a festividades prehispánicas no debe olvidarse que en las prácticas mesoamericanas los eventos rituales se regían en torno al ciclo agrícola. Estas prácticas, aunque modificadas, reinterpretadas y reelaboradas por las ideas religiosas impuestas a partir del cristianismo han permanecido (Montúfar,2009:374). Este conjunto de celebraciones se caracteriza, como en otros tantos lugares por la devoción y el culto con que son realizadas, empezaré por describir algunas de sus características.

El calendario de los eventos rituales en Chignautla es de enero a diciembre⁴⁶, sin embargo, se distinguen dos ciclos festivos. El primero corresponde al ciclo de septiembre iniciado a partir del día 7 con la víspera de la Virgen de la Natividad con la celebración principal de la fiesta patronal de San Mateo el día 21. El segundo, es el ciclo de diciembre marcado sobre todo por la fiesta en honor a la Virgen de Guadalupe el día 12. Durante la fiesta patronal se lleva a cabo una visita que santo patrono de Chignautla realiza a la fiesta patronal del municipio vecino de Atempan.

⁴⁶ En el Anexo IV. Muestro el calendario de eventos rituales realizado por la etnóloga Doren Slade en 1971.

En el ciclo de septiembre la fiesta patronal, es la más importante, se considera así para el caso de Chignautla, según el historiador Óscar García la fiesta en honor al santo patrón asegura el ciclo agrícola de ahí la importancia de celebrar cada uno de sus etapas. A continuación, me referiré al caso concreto de la fiesta patronal, donde puede apreciarse la forma particular de concebir y tratar a los santos en el contexto religioso en la comunidad. El 21 de septiembre se lleva a cabo la fiesta en honor a San Mateo, a partir del 20, 21, 22, 23.

Es preciso observar las acciones rituales y festivas en Chignautla como una posibilidad de acercamiento hacia las expresiones artísticas. La participación de grupos de danzantes es un aspecto que cobra relevancia cuando se observa la presencia de estas expresiones en la fiesta, pero su relevancia no sólo se centra en hacerse presentes, radica, sobre todo, en la variedad de formas y concepciones que giran en torno a ellas. Cuando nos encontramos en el marco de una fiesta podemos ver claramente las actividades en su punto cumbre, lo que interesa a este trabajo es detenerse en la observación de los procesos sensibles que las hacen posibles. En Chignautla las fiestas para los santos tienen un matiz muy particular, los pobladores mantienen una organización de las actividades específicas que corresponde a cada uno cumplir. La fiesta para Pieper:

está íntimamente relacionada con el trabajo por un juego de opuestos. Trabajar es una actividad con un fin, generar un ingreso económico calculado por un día. La fiesta, por el contrario, es un día excepcional en donde el hombre contempla y toma contacto con las supremas realidades de la existencia humana. Además, en la fiesta se ofrece el sueldo de uno o más días como ofrenda y sacrificio, por ello en la fiesta también existe la dilapidación; no se calcula el gasto pues al hacerlo perdería su carácter festivo. (Pieper en Villanueva: 31)



Imagen 51. Los danzantes y sus familias en el momento de la comida durante la fiesta. Foto: Citlalli A. Huerta.

vi) La despedida

La despedida es una ceremonia que marca la culminación de las fiestas tanto patronal como de la Virgen de Guadalupe. Es una ceremonia de especial importancia para los chignautecos, en ella se agradece a San Mateo el que las fiestas se hayan llevado en orden y que no haya habido algún percance, esto hace de la despedida un momento muy emotivo. Las despedidas se llevan a cabo en la noche, las imágenes de San Mateo Apóstol son llevadas a la iglesia, colocándolas en el centro y los lados del altar, la comitiva de fiscales y mayordomos realizan solemnemente los agradecimientos, con lo que los danzantes comienzan a pasar a agradecer a la comitiva y al santo patrono. Los danzantes ofrecen un ramito de flores y una vela a cada imagen incluyendo a las imágenes de la iglesia, algunos ofrendan a las imágenes canastas

con alimentos y frutas. A su vez los danzantes de los diferentes grupos se abrazan en un momento de alegría y tristeza por haber terminado la fiesta, esperando que los santos concedan vivir un año más para continuar con la tradición. Antes de llevar las imágenes a la iglesia, se realiza la despedida en casa del último mayordomo, ahí se da de comer tamales y de beber refresco y aguardiente a los danzantes. El aguardiente denota sus efectos, las sensibilidades afloran en muestras de amistad, como lo hace el músico de las guacamayas que se despide de sus colegas y amigos danzantes con abrazos y palabras efusivas, pero también se expresan los desacuerdos por ver quien conoce mejor los temas de las danzas. Los sentimientos se hacen presentes, el ambiente se siente diferente, anuncia el final de la fiesta, los compromisos están ya por concluir y el aguardiente cumple su cometido en quienes lo consumen. La repartición del aguardiente y los cigarros está presente en todos los días de fiesta, son ofrecidos por los mayordomos y encargados a los integrantes de la danza y las personas, cuando es ofrecido es aceptado y consumido. Gilberto, el encargadito segundo de Los Coréos alude: “yo no fumo, pero ahorita si me hecho mi cigarrito”. Los dires y diretes se escuchan sin descanso, cada persona expone su vivencia en estas fiestas. Una vez que las imágenes son dejadas en la iglesia cada grupo de danza se va a la respectiva casa del encargado de la danza, en donde los encargados ofrecerán en señal de agradecimiento a los danzantes y su familia una cena, y la danza bailará por última vez algún son y el *xochipitzahuat* que es una danza solemne. Los Coréos arriban al barrio de Sosa, donde está la casa del encargadito, Don Elías Serafín, van danzando desplazándose hasta entrar al altar donde están los santos una vez hecho esto, salen al patio para formarse y ofrecer su última danza.

El ambiente ha cambiado, los presentes, se ríen, juegan, hacen bromas, los danzantes acuerdan para esta ocasión bailar el denominado son del rey. Don Alfonso, el músico, comienza a tocar su violín que ahora se escucha en el silencio del lugar, todos los danzantes ejecutan con singular entusiasmo y alegría el son, el aguardiente sigue repartiéndose. Una vez terminado el son, la encargadita que es, Doña Catalina, reparte los rosarios de pan y flores que la familia elaboró, colocándolos en el cuello de todas las personas ahí reunidas, es momento de bailar el xochipitzahuat.



Imagen 52. Despedida en casa de los encargados Don Elías Serafín y su esposa la Sra. Catalina. Los danzantes bailan durante la despedida, la cual se realiza durante la noche. Foto: Citlalli Ahuactzin Huerta.

vii) Las procesiones

Los recorridos o trayectos que las danzas realizan para llevar las imágenes ya sea a la iglesia, a la casa de un mayordomo o a la iglesia de otro pueblo se conocen como procesiones. Estos recorridos son muy importantes pues es una manera de anunciar al pueblo que las imágenes

ya van a salir, se recorre las principales calles a la redonda de la iglesia. En estos trayectos las danzas van bailando y tocando. Los sonidos que se generan en las procesiones crean un ambiente sonoro fuera de lo ordinario. Cada danza ejecuta su propia música, los sonidos se mezclan al tiempo que los pilatos truenan sus chicotes, el sonido del caracol, los tambores, los zapateos, y las sonajas que algunas danzas van emitiendo como los Santiagos con sus cascabeles, los Negritos con sus castañuelas, las Guacamayas y los Tocatines con las sonajas. Las danzas llevan un orden dentro de las procesiones, regularmente van de la siguiente forma, Guacamayas, Santiagos, Paxtes, Coréos, Toreadores, Negritos y Tocatines (Ver diagrama 1). Cada grupo de danza lleva su respectivo grupo de paisanos que van siempre después de cada danza, al principio o al final de cada danza se lleva el pendón.

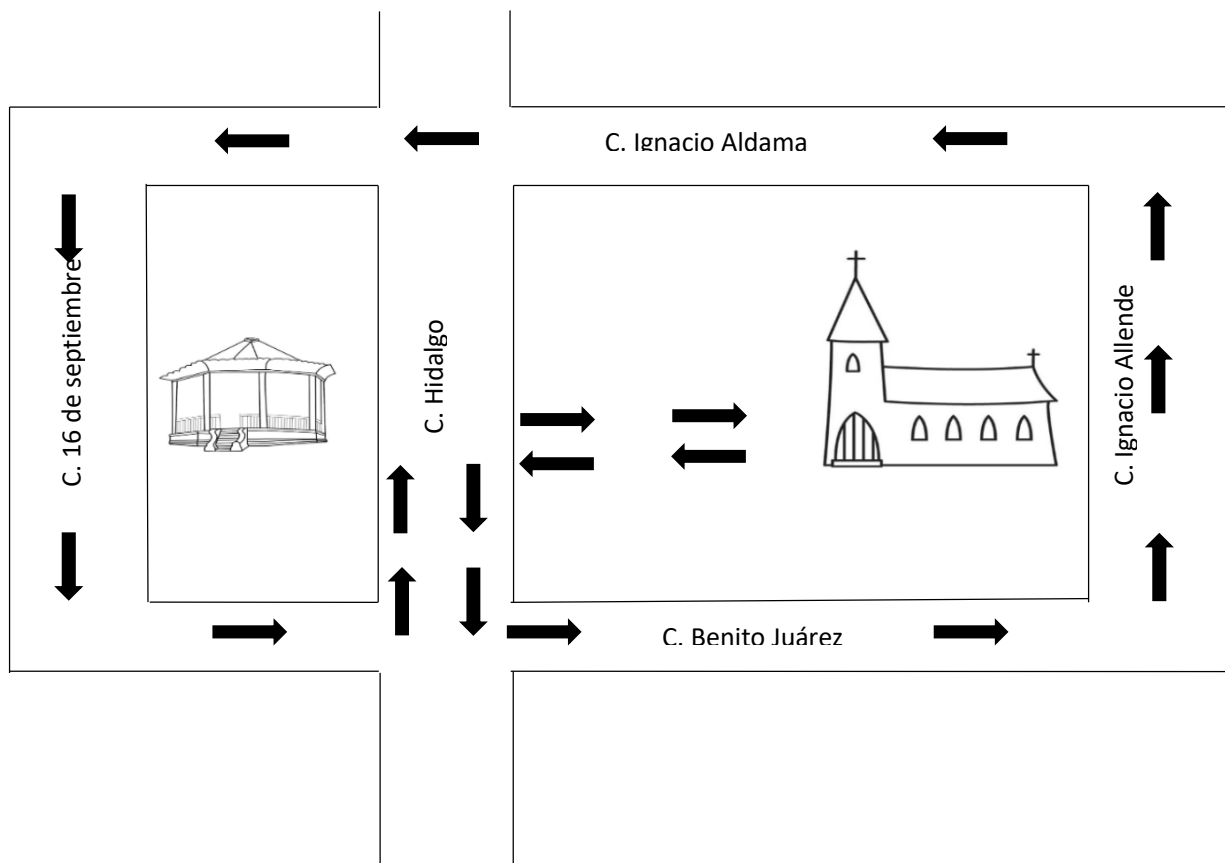


Diagrama 5. Las flechas señalan la dirección que se lleva a cabo en las procesiones donde se traslada la imagen principal de San Mateo la cual vuelve a la iglesia, el recorrido es por las calles principales. Elaboración propia.

Capítulo 4.

Relatos y creencias en el pensamiento chignauteco a través de la danza de Los Coréos

4.1. La práctica dancística y su relación con el pedimento de sustentos como el maíz y el agua

Después Quetzalcóatl puso maíz en los labios de los primeros hombres,
Oxomoco y *Cipactónal*, antigua pareja de seres humanos,
cultivadores del maíz, para que comiéndolo “se hicieran fuertes”.

Miguel León Portilla⁴⁷, *Los antiguos mexicanos*, p.20

El cultivo del maíz en América Central, especialmente en lo que actualmente es México, se remonta a unos 7, 000 años de antigüedad. Su importancia permaneció en casi todas las regiones de una amplia macroárea cultural conocida como Mesoamérica. Este cereal se convirtió en artículo esencial entre diferentes civilizaciones como aztecas y mayas por mencionar algunas y tuvo un papel importante en su alimentación, sus creencias religiosas y festividades. Es en torno al maíz, el grano sustentador por excelencia de la alimentación en las culturas mesoamericanas, que existe una gran variedad de mitos. En las cosmovisiones de estas culturas, el maíz tiene un origen sagrado atribuido a los dioses. Por ejemplo, en la cultura mexicana, el dios civilizador y héroe de los toltecas *Quetzalcóatl*, dio origen a los seres humanos del quinto sol, creándolos y moldeándolos de maíz, entregándoles el grano sagrado en forma de alimento y enseñándoles a cultivarlo. Por otra parte, el grano también es concebido como una deidad con múltiples advocaciones, por ejemplo, *Chicomecóatl*, como diosa de todos los sustentos estaba vinculada al maíz. En algunos mitos presentes entre los pueblos nahuas de la región Huasteca este personaje

⁴⁷ Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares (1961:20)

mítico es el niño-maíz, conocido como *Chicomexóchitl* (siete flor) “el héroe civilizatorio inventor de la agricultura, de la música y de la danza (Camacho:68).

En el pensamiento de las culturas mesoamericanas, el origen del cosmos y de la vida, era atribuido a fuerzas suprahumanas, pertenecientes a dioses creadores, los cuales proveían y salvaguardaban los mantenimientos. Para que los dioses pudieran seguir manteniendo el curso de la vida, los seres humanos debían asegurar su existencia, de la misma forma que los dioses lo hacían con ellos. El correcto equilibrio de la vida en la tierra dependía en gran medida de esta concepción de reciprocidad entre dioses y seres humanos, puede decirse que:

El vínculo del hombre con los dioses es, pues, el sentido de la existencia humana y el motor de la dinámica del cosmos; una vez que este vínculo se ha establecido, el cosmos se mantendrá por la constante interacción entre dioses y hombres, que consiste en que, al generar la vida de los hombres y su mundo, los dioses permiten que el hombre pueda sustentarlos, y al sustentar a los dioses, manteniendo así su existencia, los hombres permiten que aquéllos generen la vida del cosmos. (Mercedes de la Garza:57)

Las fuerzas de la naturaleza reguladas según la ideología mesoamericana por seres sobrenaturales, actuaban sobre la vida de los seres humanos. En este sentido, las acciones de los humanos repercutían en las acciones de los dioses. Conviene a esta observación las reflexiones de Catherine Good Eshelman (2014) acerca de una dimensión particular del pensamiento mesoamericano, la cual dice que las cosmovisiones permiten comprender y relacionarse con tres “mundos”: un modelo del mundo natural, animado y vivo, el mundo humano, social y un mundo sobrenatural densamente poblado en donde los miembros de un grupo social deben actuar e interactuar con estas esferas, lo cual explica la importancia de las relaciones con estas dimensiones y su influencia en “las actividades económicas, la agricultura, la salud y los proyectos afectivos y personales de la gente” (Good: 97). Por lo tanto, para que el maíz, el alimento sagrado de los seres humanos pudiera cosecharse, era necesario mantener una

interrelación entre estos “tres mundos”. Las acciones en el mundo de los humanos buscaban una comunicación con el mundo sobrenatural que incidiera en el mundo natural animado y vivo, por lo tanto, los elementos naturales jugaban un papel fundamental en el crecimiento de la planta. Entre los elementos naturales más importantes para la fertilidad de la tierra, se encuentra el agua, elemento vital para el mantenimiento de la vida en la tierra. Figuras como la de *Tláloc* o *Chalchiutlicue* en la cultura mexicana, están íntimamente relacionadas con el agua y sobre todo con la lluvia, la concepción de este tipo de deidades acuáticas era indispensable para el control del líquido vital. No es de extrañarse que el maíz esté relacionado con el pedimento de agua. La vinculación entre una deidad del agua y otra de maíz la encontramos en las múltiples representaciones iconográficas sobre el dios olmeca del maíz y las posteriores representaciones de dioses en las tradiciones culturales posteriores, herederas de la cultura olmeca, como la Mexica, Maya y Zapoteca entre otras.⁴⁸

Actualmente, en el país seguimos teniendo al maíz como uno de los ingredientes básicos en nuestra alimentación, sin embargo, la agricultura se ha visto desprovista debido a nuevas industrias alimenticias, pese a ello, en los poblados campesinos que aún cuentan con una amplia riqueza de suelo y de condiciones naturales propicias, la siembra del maíz sigue siendo una actividad fundamental para el sustento de la alimentación y con ello el mantenimiento de la vida, pero también de la cultura. La riqueza y pervivencia de mitos y tradiciones en torno al maíz sobre todo en las sociedades indígenas contemporáneas es una muestra de ello, no sólo de la alimentación, sino también en los procesos rituales y el ciclo de festividades religiosas.

Este es el caso del pueblo de Chignautla, en dónde a través de la tradición oral de sus habitantes estos aspectos se encuentran presentes, en entrevista con el cronista chignauteco,

⁴⁸ Sobre los dioses del maíz en Mesoamérica, así como la vinculación entre deidades de la tierra y el agua, refiere el estudio de Tomás Pérez (2013).

Augusto Díaz, se refiere a la relación del maíz con la población, al cual dentro del poblado se le considera como un sustento y sobre el cual giran diversas actividades festivas en la comunidad, como la realización de las fiestas y las danzas.

Augusto Díaz: pues nuestras danzas están relacionadas con el campo, con el maíz prácticamente porque es nuestro sustento...los cuatro elementos siempre están presentes en la vida del campesino y me he dado cuenta que todo gira en torno al maíz, porque las fiestas que se hacen en nuestro pueblo, todo tiene que ver con el maíz, por ejemplo, el día de reyes es cuando se empieza a trabajar la tierra, a prepararla para que el 2 de la candelaria se empiece a sembrar, viene el 3 de mayo, se hace una petición a Tláloc para que haya agua abundante, se marca en temporada, en mayo también se termina de hacer ese ritual con San Isidro Labrador y así sucesivamente, entonces terminamos con la fiesta de muertos porque ya se vienen las grandes cosechas que de hecho es el *altepeihuit*, para nosotros es la celebración de las grandes cosechas del maíz.

El testimonio anterior muestra como de manera general las etapas de la cosecha del maíz son importantes en la realización de diferentes celebraciones en Chignautla, no obstante, de manera más específica, interesa explorar como las actividades rituales en la actualidad están asociadas a una memoria histórica, que rememora las acciones de los antepasados que en otros tiempos destinaron sus acciones a la petición del maíz, el agua y la fertilidad de la tierra. Dentro de estas acciones rituales figura la danza que, desde tiempos remotos ha sido un medio a través del cual es posible la comunicación con los otros mundos, objeto de estudio de Eshelman.

Sin duda el sacrificio era una práctica extendida de distintas connotaciones de acuerdo con las sociedades mesoamericanas, por ejemplo, entre los antiguos nahuas, algunas acciones sacrificiales tenían como propósito la inmolación de los *nextlahualtin* “los pagos” (personas que serían sacrificadas) a cambio de lluvias, buenas cosechas, salud, entre otros. Alfredo López Austin, se refiere a la naturaleza contractual del sacrificio en la tradición religiosa mesoamericana, comentando que se trata en realidad, de una relación sumamente compleja en

que destacan dos concepciones: “la necesidad que tienen los dioses de la colaboración de los hombres y la posibilidad de éstos de alcanzar la comunicación con el otro mundo a través de las ofrendas” (López Austin,2013:190). La ofrenda es por lo tanto un medio de comunicación con los dioses. Para López Austin el carácter comunicador de la ofrenda implica una doble naturaleza: “la ofrenda es el puente, el intermediario entre este mundo y el otro, y es una de las formas de expresión con que cuentan los hombres para hablar a los dioses”. En el pensamiento mesoamericano, la ofrenda debía ser algo que el dios receptor reconociera como propio, al grado que la ofrenda llegaba a ser su propia esencia envuelta en la apariencia corporal adecuada (López Austin, 2013). Una comunicación efectiva entre hombres y dioses sólo podía darse a través de ciertas formas de comunicación reconocidas por estos últimos.

Actualmente algunas sociedades conservan la capacidad de aproximarse a la figura divina en las ceremonias rituales y ante la posibilidad que tienen los humanos de convertirse en intermediarios entre su mundo y el mundo de los númenes, que se distinguen por su capacidad expresiva, viene a colación una de las más importantes expresiones rituales de la tradición religiosa mesoamericana: el baile (López Austin, 2013).

La danza adquiere un aspecto sacrificial, “el baile ritual puede ser comprendido como la entrega para la intermediación y como el medio expresivo” (*ibídem*: 197). Por medio de la danza se busca un puente de comunicación entre los seres divinos y los seres humanos. “El danzante es puente y es voz” (López Austin, 2013: 197). La danza en este sentido es una ofrenda, un medio por el cual los seres humanos piden a los santos ser escuchados. En Chignautla, la danza es una tradición arraigada en sus habitantes, quienes consideran que, si esta expresión faltase en las celebraciones religiosas, podría traer consigo fatales consecuencias, como se describirá posteriormente. Un ejemplo que ilustra el carácter comunicativo y petitorio de la práctica dancística es el comentario de la señora Carmen Andrés, hija del maestro de la danza de Los

Coréos, quien, en entrevista, menciona como en tiempos remotos, la danza ha estado relacionada con el pedimento de sustentos como el maíz y el agua:

Carmen Andrés: mi papá me dice, no es que esto viene desde antes dice, esto le bailaban para el agua, es que esto está todo en unos ritos, pero antes, los antepasados lo hacían por agua o por el maíz...Cuando no hay agua dice que se pide, se pide el agua...Si, antes dicen que era para pedir agua, bueno es que ellos tienen otras creencias.

La presencia constante de la danza y la música en las celebraciones festivas, así como el papel que desempeñan en el pedimento de los mantenimientos puede entenderse además de la ofrenda desde un origen mítico y sagrado. Al respecto Gonzalo Camacho (2010) refiere, por ejemplo, como en los mitos de las poblaciones nahuas de la Huasteca, la música, la danza y la comida ritual tienen un origen sagrado. La música, según Camacho, “tiene una razón de ser dentro de los rituales y gracias a su cualidad estética se convoca a los dueños para interactuar con ellos” (Gonzalo Camacho, 2010: 67), de manera similar, pero con sus particularidades la danza comparte esa razón de ser en los rituales a través de su origen sagrado, ambas expresiones son dadas a los hombres por los númenes, de la misma manera que fueron dados los mantenimientos, el maíz y el agua.

Tomando en cuenta ambos aspectos, el carácter sacrificial y sagrado de la danza puede entenderse mejor la importancia de la presencia en Chignautla de la danza en las ceremonias religiosas. En el caso particular de la Danza de Los Coréos, estos aspectos pueden verse, por ejemplo, desde la adquisición del conocimiento del maestro de la danza dentro de una dimensión sagrada a través de experiencias extraordinarias. Las danzas en Chignautla acompañan a las imágenes religiosas a lo largo de toda la duración de las festividades, es importante mencionar que por el lugar que se les asigna en las procesiones son las encargadas de abrir paso a las

imágenes religiosas, aunado a esto, los danzantes bailarán durante el mayor tiempo que les sea posible. Desde la concepción de algunos danzantes, mayordomos y familiares se afirman que los cargos o participación en las danzas y las fiestas en mayor medida son para el bienestar individual y colectivo, se le entrega al santo, el mayor esfuerzo en cada acto dancístico.

En la actualidad, las expresiones rituales como la danza y la música presentes en las actividades festivas religiosas en Chignautla, mantienen una vigencia en el pensamiento y en las creencias de quienes las practican, con nuevas reconfiguraciones y reactualizándose constantemente de acuerdo con los cambios actuales, podría decirse que siguen encaminadas dentro del profundo imaginario de los pobladores a mantener el sustento de los alimentos y de la propia vida, parafraseando a Slade, haciendo que el mundo sea seguro para la existencia, no obstante, esta premisa no agota el carácter de las actividades festivas religiosas, como tampoco pretende ver únicamente los elementos heredados de la tradición mesoamericana.

4.2. El santo sustentador. Las concepciones de los involucrados en la danza en torno a la imagen de San Mateo Apóstol.

En su estancia terrena los dioses ocuparán un lugar dentro de cada uno de los seres creados, como su alma invisible.

También estarán como protectores y vivificadores próximos en los cerros, en los templos y en las imágenes; y estarán en tránsito, como flujos de tiempo que transforman lo existente.

Alfredo López Austin, *De hombres y dioses*, 2013:193

La veneración a las diversas entidades religiosas es una creencia colectiva perteneciente a la tradición de la religión católica, que consiste en una actitud de devoción a personajes religiosos que siguieron un camino de santidad y virtudes y por ello han sido santificadas. En diferentes

tradiciones religiosas, los santos son considerados como intercesores y protectores debido a su cercanía con la divinidad convirtiéndolos en representaciones de culto.

En México, la veneración a los santos es una manifestación arraigada y presente en muchos pueblos, regularmente es acompañada de una serie de prácticas festivas y rituales. Ahora bien, aunque este culto a los santos está marcado en el contexto de las pautas de la religión católica imperante desde el proceso de evangelización, no debe olvidarse que su consolidación se constituyó a partir de una reelaboración de prácticas mesoamericanas y europeas.

Por un lado, es bien sabido que las culturas mesoamericanas mantenían un riguroso sistema ritual y religioso basado en el culto a diferentes entidades pertenecientes a un panteón mitológico sumamente complejo, por lo que la religiosidad, entendida como las actividades rituales dirigidas a mantener el orden en el cosmos a través de la constante interacción entre los seres humanos y los dioses, preponderaba en todos los aspectos de la vida y constituía además, un elemento indispensable para el sustento del sistema político. Por otro lado, la imposición de la doctrina cristiana a los pueblos mesoamericanos a cargo de las diferentes órdenes religiosas llegadas de España, por medio de la implantación de mensajes bíblicos cristianos superpuestos a las formas rituales mesoamericanas, dieron origen a nuevas pautas religiosas, gestándose nuevas formas de entender, interpretar y percibir la vida religiosa, es decir, se dio un proceso conocido como sincretismo religioso y cultural, que se prolonga hasta nuestros días. Ahora bien, el sincretismo no debe entenderse como una mera superposición de elementos culturales distintos y que además haya permanecido inalterable, sobre este punto, la antropóloga, Catherine Good Eshelman, en *Las cosmovisiones y los rituales: teorías propias de los pueblos mesoamericanos* (2014), señala una tendencia muy común en la investigación social que, “considera que los procesos culturales son lineales y muchas veces las expresiones de los indígenas actuales parecen fragmentos o

remanentes empobrecidos de prácticas pasadas más auténticas”, esta postura como señala Good, “opaca la creatividad y la innovación de estas tradiciones culturales” y ve lo que ha cambiado como una “perdida” o “adulteración” (Good Eshelman, 2014:94). Para el estudio de la cosmovisión desde la etnografía, en lugar de la postura anterior, la antropóloga, propone “abordar el análisis de los procesos de creación e innovación cultural de los grupos indígenas de acuerdo con sus experiencias históricas cuando integraron nuevos elementos durante la colonización y periodos posteriores” (Good Eshelman, 2014: 94), considerar las expresiones de la religiosidad desde sus experiencias históricas, sus procesos creativos, su práctica y su concepción actual nos invita a conocer su riqueza cultural.

En los pueblos de la región serrana de Puebla, existe un complejo sistema de creencias, festivo y organizativo que gira en torno del santoral católico en un constante proceso de resignificación. Cada comunidad posee un santo patrono o santo protector, al cual se le celebra una vez al año y regularmente es la fiesta más importante y grande del pueblo, pero al interior de cada comunidad también existen una serie de santos venerados en el transcurso del año.

El interés de este apartado es analizar el papel que tiene el santo patrono en el sistema de creencias de las personas involucradas directa o indirectamente en la danza de los Coréos en Chignautla ¿Cuál es la relación entre la danza y el santo patrono? ¿Por qué los lugareños consideran que existe una intervención de las entidades cristianas en eventos meteorológicos en beneficio o perjuicio de la comunidad?

En la actualidad la población nahua de Chignautla ha reconfigurado su sistema de creencias y prácticas rituales, las cuales han jugado un papel sustancial como elementos de resistencia, reforzamiento y defensa de la identidad chignauteca frente a la influencia de diferentes factores externos actuales como la urbanización, la industrialización y la globalización. Este es el caso de

las celebraciones en honor a los santos y la presencia de las danzas en Chignautla, ambos aspectos de la vida ritual, están fuertemente enraizados y posiblemente gracias a ello han pervivido entre los chignautecos hasta el incipiente siglo XXI. En el apartado anterior se ha esclarecido la importancia de la presencia de las danzas en las actividades festivas religiosas. Ahora interesa estudiar las relaciones que los pobladores perciben de las entidades cristianas con el cultivo del maíz, la danza y la vida, teniendo en cuenta las cualidades que se les atribuyen.

Las personas involucradas en las actividades religiosas, conciben a las entidades cristianas como entes con virtudes y cualidades anímicas que tienen capacidad de controlar distintos eventos meteorológicos ligados al cultivo del maíz y al bienestar o perjuicio de la población. Para explicar estos aspectos se tomarán las concepciones de los implicados en las actividades rituales en torno a los santos y el papel que éstos desempeñan dentro de la vida religiosa en Chignautla, así como en el bienestar individual y colectivo de sus habitantes. “En la religión mesoamericana, la creación del hombre está marcada por una finalidad de los dioses: su servicio” (López Austin en Báez-Jorge y Lagarriga Attias, 2015: 41).

Para entender esta premisa, es necesario recurrir al pensamiento de los antiguos nahuas presente en varios mitos que narran la formación de los hombres como producto del sacrificio de los dioses. Existe un pasaje en el mito de Quetzalcóatl, en donde este personaje mítico viaja al *Mictlan*, la “región de los muertos” en busca de los “huesos preciosos” de seres que fueron creados y destruidos en otros soles o eras, con la convicción de que estos huesos servirán para la formación de los nuevos hombres que si rendirán culto a las deidades creadoras. Quetzalcóatl sangrándose su miembro esparce los huesos, infundiéndoles la vida (Miguel León Portilla, 1961). Así como en esta, hay otras tantas narraciones míticas que ejemplifican la existencia de los hombres como el resultado del sacrificio y penitencia de los dioses, precisamente por eso los

hombres son llamados *macehuales* que quiere decir “merecidos por la penitencia” (Portilla, 1961:17-20).

Esta concepción mítica ayuda a comprender las dinámicas de organización política, territorial y religiosa que tomaban en consideración el culto a los dioses durante la época prehispánica, al respecto, James Lockhart, en su estudio *Los nahuas después de la conquista* (1992) hace una revisión puntual de las unidades de organización, por ejemplo, un altépetl establecido tendría un templo principal, recinto de un dios principal, símbolo de su soberanía, por lo que respecta a las partes constitutivas del altépetl conocidas como *calpolli* “casa grande” con frecuencia cada calpolli tenía su propio dios (Lockhart, 1999:30-31).

Por su parte, López Austin, en su artículo *Rasgos de la tradición mesoamericana* (2015) refiere a algunas correspondencias creador y protector, y dentro de sus características estaba el culto al patrono, la administración y celebración de fiestas comunales. *Calpulteótl* era el término de la deidad tutelar o patrono protector del *calpulli*, por su carácter creador también recibía el nombre de *tlacaxinachtli* o “semilla de hombres” (2015:47).

Por su parte, para la ideología de la iglesia católica, los santos son seres que pueblan el ámbito de lo divino, pueden proteger y al mismo tiempo castigar a los fieles según sea el comportamiento de éstos. En España, las imágenes de los santos tenían sus propios atributos, poderes sobrenaturales especializados y estaban asociados con una región, pueblo, grupo social o subdistrito, pero esta idea no era del todo ajena en la religión indígena, como se ha señalado anteriormente, entre los nahuas un panteón de dioses especializados se comportaba precisamente de la misma manera, por lo cual, los santos fueron considerados como el símbolo sagrado de la comunidad. Los frailes fueron principalmente los responsables de promover la asignación de un santo para cada comunidad. Comúnmente este santo era elegido en relación con ciertos los

atributos o incluso elementos iconográficos que se asemejaran a los de las deidades locales. Esta práctica no era del todo desconocida por las culturas mesoamericanas, cuando un pueblo sometía a tributo a otro, ciertos modos de organización cambiaban, se instruía para tener a otra deidad impuesta por el pueblo conquistador. Algo similar sucedió con los santos.

El santo patrono de Chignautla es San Mateo Apóstol, existen algunos relatos acerca del porqué se estableció a San Mateo como el santo patrono. El señor Augusto Díaz, cronista del municipio, comenta que San Mateo fue un santo elegido por la orden de los franciscanos, asignado posiblemente cuando en la primera misa efectuada en Chignautla se leyó el evangelio de San Mateo. Otra versión más extendida en la población es la que relaciona a San Mateo con la riqueza natural del lugar. Mateo el apóstol es conocido en los relatos bíblicos como arrendador de impuestos. En Chignautla se le considera como el encargado de las riquezas del entorno natural

Augusto Díaz: entonces lo relacionan con la riqueza, así como iban relacionando a cada una de las deidades de los pueblos...por ejemplo en Xiutetelco había una fecha especial para Tláloc introducen a San Juan Bautista relacionado con el agua, aquí en Chignautla relacionado con la riqueza que había en el municipio en todos los sentidos, dicen bueno pues aquí hay de donde, esa riqueza la relacionamos con San Mateo y de esa manera se queda como patrono San Mateo Apóstol.

La riqueza entre los lugareños es concebida como una condición de abundancia no necesariamente económica, en ese sentido, la idea de que el santo es el portador de la riqueza lo vincula con la abundancia en la biodiversidad del territorio. Chignautla es un lugar provisto de riquezas naturales. La riqueza en la concepción del chignauteco se basa en la naturaleza, en los recursos que provee el cerro Chignautla, principalmente en la abundancia de árboles y agua.

Sr. Alberto Castro: aquí por ejemplo por abril o mayo cuando no llueve mucho juntan una limosna y le pagan a San Mateo [...] toda la gente habla que Chignautla es muy rico, ¿en que se basa la riqueza? La riqueza se basa en lo que tenemos nosotros que todo este campo es verde, vamos por ejemplo allá por tu pueblo ahí todo está seco, los árboles están secos no tienen fruto y aquí nosotros si tú ves un arbolito está lleno,

pues, así como estamos llenos de vida como el, así estamos, porque en esta vida a como creemos en dios también así estamos sanos, mucha gente está sana.

Otra de las concepciones de los chignautecos es acerca de la cualidad anímica de San Mateo, las personas se refieren a San Mateo con mucho respeto e incluso lo hacen cariñosamente llamándolo “San Mateito” quizá con la finalidad de evitar su enojo, pues se dice que, si no se le considera o se le ofrenda, puede haber consecuencias perjudiciales. Al respecto circulan algunos relatos en los que la población ha sufrido algún daño debido al enojo del santo. Las exégesis locales apuntan que entre las causas de estos perjuicios está el incumplimiento de la costumbre, ya sea porque algún presidente municipal no quiso seguir con la tradición y, por lo tanto, no buscó a los encargados de las danzas para las fiestas de septiembre o porque algunas acciones de los humanos han enfadado al santo.

Según los relatos de las personas la causa principal del enojo de San Mateo ha sido porque no se realizó la costumbre, no hubo fiesta ni danzas. Los daños pueden ser fatales como en el relato de la señora Carmen Andrés quien comenta que en tiempos de su abuelo se desató en la comunidad la tosferina, una enfermedad que dejó muchos muertos, “lo habían hecho de enojar porque hubo mucha muerte hubo una enfermedad donde se morían todos por eso fueron a traerlo”, en otros relatos también puede verse que el enojo del santo se manifiesta en el control sobre los eventos meteorológicos que los habitantes le atribuyen, por ejemplo, cuando no llueve o no hay “nada de escurrimiento de agua” o por el contrario hay tanta lluvia que pueden causar daños a los cultivos o bien desastres graves como inundaciones y deslaves “se vino a azotar un agua, pero agua, dicen que se estaban yendo casas, se estaban yendo las calles, ya en todo se estaban haciendo hoyos, pero hoyos grandísimos, día y noche estaba lloviendo”. Para evitar cualquier tipo de percance cada año se tiene que celebrar la fiesta a San Mateo, como lo marca la

tradición. Como se explicará más adelante, es en este punto donde la danza es de suma importancia si se desea agradar el ánimo de los santos, principalmente de San Mateo:

Don Elías: dice mi papá, dice que él era ya joven como mi hijo, dice que en aquellos años dice que había un presidente que dice: yo de plano yo no quiero, es mucho gasto para las fiestas de septiembre, meterle dinero no, que no buscó los encargados, nada, no hubo danzas, nada no hubo nada y luego ya en la fiesta del 21 ya del San Mateo, dicen que se vino a azotar un agua pero agua, dicen que se estaban yendo casas, se estaban yendo las calles, ya en todo se estaban haciendo hoyos, pero hoyos grandísimos, día y noche estaba lloviendo pero ya no había, hasta ahí nomás y dice que el presidente que rapidito se movilizó [...] dice que se movieron rapidito mira ahí está el agua y órale a bailar, dice que sólo así se quitó el agua, se fue minorando y ya rapidito en la tarde ya el calor, ajá. [...] Ajá ahí donde creyeron que si es milagroso el san mateo.

Si bien a San Mateo se le relaciona principalmente con la noción de los chignautecos acerca de la riqueza, en los relatos puede verse la estrecha relación de la figura del santo patrono con el agua, como ya se comentó anteriormente, el intercesor sagrado puede traer el agua o quitarla, “San Mateo viene con agua” dice la señora Carmen Andrés, quien además explica un relato de un acontecimiento por el cual se cree que todos los 21 de septiembre, día de la fiesta de San Mateo, haya lluvias, el relato dice así:

Sra. Carmen Andrés: Hubo un tiempo que no sé porque, pero dice que san Mateo se había enojado y se había ido... nos decía que un tiempo que según las fiestas que llueve porque ellos iban los danzantes todos de aquí lo iban a traer a la cueva y que venían y que se volvía a ir... dice no íbamos a la cueva y ahí regresaba ahí, entonces dice que ya se juntaron todas las danzas e iban llorando a pedirle y que hacían sus rituales para que viniera y que por eso se soltaba el agua pero que según eran las lágrimas de todos los danzante que le venían bailando y todo...

Por otra parte, así como San Mateo de acuerdo con algunos relatos, puede enojarse por un incumplimiento, la gente considera que a su vez, éste puede perdonar la ofensa. Entre las formas más eficientes de lograr apaciguar el enojo del santo es a través de la danza. La señora Carmen Andrés en el relato anterior cuenta que en un tiempo en que el santo estaba enojado y se fue a la cueva en el cerro, se organizaron los maestros de todas las danzas, para ir a la cueva a

traerlo, los danzantes bailaron y lloraron hasta que lo convencieron de regresar a la iglesia y quitar los daños que aquejaban la comunidad. Don Elías Serafín, encargado de la danza de Los Coréos de 2015-2018, comparte un relato contado por su papá,

Don Elías: el presidente que rapidito se movilizó, por ejemplo, ya conoce quienes son los encargados, nosotros ya conocemos la danza y así de emergencia nosotros ya conocemos quien puede bailar y órale, dice que se movieron rapidito mira ahí está el agua y órale a bailar, dice que así solamente se quitó el agua, sí se quitó el agua se fue minorando y ya rapidito en la tarde ya hay calor, ajá...Ajá ahí donde creyeron que si es milagroso el san mateo.

Estos relatos son importantes debido a que con las acciones rituales que los danzantes efectuaron, en donde la danza juega un papel preponderante es posible calmar el enojo de San Mateo. La danza funge como un medio de suma importancia en la comunicación que entablan los habitantes con el santo patrono. Este pensamiento se ha ido transmitiendo de generación en generación, y aunque actualmente las personas entrevistadas aseguran no haber presenciado un acontecimiento semejante, si consideran que no debe arriesgarse el bienestar de la comunidad, por ello, la fiesta dedicada a San Mateo se realiza cada año.

En la iglesia de Chignautla, hay tres imágenes de San Mateo, a cada día de fiesta le corresponde una imagen, está San Mateo de los días 21, 22, y 23, la imagen celebrada el día 21 es la misma que se festeja el día 28 del mismo mes. La imagen nombrada como “mayor” que corresponde al 21 o día de la fiesta patronal permanece en la iglesia únicamente “la sacan a dar la vuelta en su día”, las otras dos imágenes se transportan en lo que nombran como la “demandita”, un nicho donde va la imagen pequeña de San Mateo representativa de la imagen mayor que está en la iglesia, la “demandita” y la otra imagen de San Mateo son las que se llevan a casa del mayordomo durante las festividades.

Por lo que respecta a las maneras en que se percibe la imagen de San Mateo, los lugareños dicen que tiene la cualidad de trasladarse de un lugar a otro, se habla de un “verdadero” San Mateo que está en una cueva del cerro Chignautla. Los dioses también pueden ocupar simultáneamente los distintos ámbitos de tiempo- espacio, lo que les permite situarse en lugares diferentes, es decir, tienen la facultad para dividir su sustancia divina (Austin, 2015:35).

Sra. Carmen Andrés: porque según el mero san Mateito que está en una cueva dice: él está en una cueva [...] Mi mamá con su papá dice que lo iban a traer que hubo en tiempo que no sé porque, pero dice que San Mateito se había enojado y se había ido, le digo: pero ¿cómo se fue?, dice: se desapareció [...] de aquí lo iban a traer a la cueva y que venían y que se volvía a ir, pero le digo ¿cómo se iba si es una imagen? Dice: no se desaparece, se iba, le digo: pero se me hace que se lo robaban, dice: no, íbamos a la cueva y a ahí regresaba ahí [...] porque él se desaparecía, se iba, lo habían hecho de enojar, porque hubo mucha muerte, hubo una enfermedad donde se morían todos por eso fueron a traerlo [...] Ajá, pos allá dicen que está el verdadero pero que ya se pudieron traer el otro, pero le decía: ¿es una imagen? y me decía: no hija esa no es una imagen, aparentemente sí, dice: ustedes lo ven así pero realmente no...

En la narración sobresale la cualidad anímica de la figura del santo, cuyas acciones son inaccesibles a la vista de los humanos. En el pensamiento mesoamericano, los dioses, en tanto poseedores de cualidades de naturaleza social, aman, odian, apetecen, perdonan, necesitan, se satisfacen, esperan, se vengan de ofensas e incumplimientos...trabajan y se fatigan por el esfuerzo realizado (Austin, 2015: 43). “El hombre [...] ofrece bienes y servicios a seres de éste y otro mundo, y trata de permutar y contratar con ellos. Previamente les atribuyó las capacidades de percepción, intelección, volición y agencia, junto con las necesidades, apetencias y sentimientos propios de los seres sociales humanos. En otras palabras, los convierte en personas.” (2015:42) Ésta es una acepción dada a San Mateo, a quien se busca complacer, y una forma de hacerlo es mediante el baile, danzarle al santo para que le guste, el santo por tanto adquiere percepción, apetencia y sentimientos como los hombres:

Don Elías: Sí, es como uno, como un cumpleaños, un santo, ya me dan mi pastel o mi regalo y ya un día que nadie se acuerda de mí, quiobo ¿qué pasó? [...] bueno porque

uno dice: ¿qué le voy a dar? ¿qué le voy a ofrecer? Pues, cuando menos siquiera una bailada, cuando menos, porque dice uno: pues una ofrenda tal vez unas manzanas o algo, pero no lo va a comer, pero pues una bailada, tal vez le guste, y ya cada año así, lo bailan, lo bailan...

Pero no se trata únicamente de complacer al santo, al mismo tiempo se busca agradecer los bienes recibidos o la protección esperada, por ello es necesario ofrecer, dar, ser recíproco “[...] la ingestión de los productos nacidos de la estrecha colaboración humana y divina deberá ser pagada con el trabajo que significa la oración, el cumplimiento del ritual, el sacrificio y la ofrenda.” (2015: 41) Parte de esa idea es el hecho de ofrecer la danza, así lo concibe el encargado de la danza:

Don Elías Yo creo que es este, [la danza es] una ofrenda a dios, le da uno [...] a ver ¿a quién le van a bailar? Pues a san Mateo, ¿para qué le quieren bailar? pues uno sabe responder, por ejemplo, le bailo, le voy a bailar a dios para que mi familia esté bien, que no se enferme, otro: yo para mi cosecha, ósea pa que nos trate bien, todo que nos vaya bien el año, si, entons es eso, bueno porque uno dice: uno ¿qué le voy a dar? ¿qué le voy a ofrecer?...

Al respecto Doren Slade apunta que:

En Chignautla, el baile en honor a San Mateo se emprende con seriedad, con la misma intención que obliga a las personas a solicitar y patrocinar mayordomías. El baile ritual se realiza a la vista de la población y ante la atenta mirada de San Mateo.⁴⁹ (Slade, 1992:69).

⁴⁹ Traducción propia. In Chignautla, dancing in honor of San Mateo is undertaken seriously, with the same intention that compels individuals to request and sponsor mayordomias. Ritual dancing is performed in full view of the population and before the watchful eye of San Mateo.

4.3. El cerro Chignautla y sus cuevas como lugares relacionados con la adquisición del conocimiento tradicional

Tlaloc complacida hizo que lloviera,
tronaran los cielos, cayera granizo
y centelleara sobre Chignautl...petrificándolo.
Quedó el regio príncipe convertido en coloso de piedra,
a su lado brotaron nueve ojos de agua,
de sus tres hermanas las princesas [...]
cuida atento la tierra de sus mayores,
noble y altivo, “Alma de Águila” mira al cielo...⁵⁰

La relación ser humano-naturaleza ha sido tema de estudio y debate en diferentes escenarios políticos, académicos, entre otros, debido a múltiples problemáticas actuales entre el ser humano y las interacciones con su entorno. Reflexionar sobre los impactos negativos en la utilización y las condiciones de los recursos naturales necesarios para la vida es un asunto que involucra una revisión de los inicios y la evolución de la relación naturaleza-sociedad caracterizada a partir de las diferentes interacciones históricas de este fenómeno⁵¹. En América Latina la importancia del papel de los movimientos sociales ambientales ha sido un parteaguas en la defensa, resguardo y cuidado de la naturaleza y sus recursos. En las culturas originarias de México las cosmovisiones están cargadas de un bagaje cultural compuesto por valores y formas de comprensión de la vida que colocan al ser humano como un elemento dentro de la amplitud de los seres existentes en la naturaleza con la responsabilidad de crear acciones que permitan la sobrevivencia del ser humano y de la naturaleza.

En este apartado se exploran las creencias y las percepciones de los chignautecos hacia los elementos que conforman su entorno natural a través de la expresión dancística. Chignautla se

⁵⁰ Extracto de la leyenda del Chignautla de María del Carmen Camacho E. de los M. Artículo publicado en Tanahuatiani, El Mensajero en Chignautla, Puebla, diciembre de 2006, año 1, número 002.

⁵¹ Castillo Sarmiento, Suárez Gélvez y Mosquera Téllez, 2017.

ubica en la Sierra Nororiental de Puebla, un relieve repleto de formaciones montañosas. Los cerros y la variedad de elementos naturales que en él se encuentran como cuevas, agua, flora y fauna, han jugado un papel esencial en la construcción de mitos, leyendas y creencias en el pensamiento chignauteco. Dentro de las formaciones de suelo más elevadas e importantes de la zona, figura el cerro Chignautla con una altura de 2,560 msnm. En las faldas de este montículo está asentado el poblado que lleva el mismo nombre. Chignautla es una palabra náhuatl que significa “nueve aguas abundantes”, precisamente este topónimo se debe a la característica principal del cerro: el nacimiento de manantiales. Alrededor de “el Chignautla” como también se le suele llamar a este cerro y sus manantiales se construyeron entre la población una serie de mitos, leyendas y creencias, producto de la constante interacción desde tiempos remotos con dichos elementos naturales. Estos aspectos se relacionan con la tradición dancística como se irá desarrollando en este apartado.

Para explorar esta relación se expondrán algunos relatos de tradición oral narrados por los habitantes de Chignautla durante el trabajo de campo, así como de algunas fuentes escritas, que muestran algunas concepciones de los chignautecos sobre el cerro, sus cuevas y manantiales.



Imagen 53. El cerro Chignautla. Foto: Citlalli A. Huerta.

Entre los habitantes son conocidas algunas leyendas, por ejemplo, la “leyenda del Chignautla”, una narración que cuenta el origen o la formación de estos elementos naturales. Es común que en la transmisión de la tradición oral y escrita haya supresiones, añadiduras o modificaciones que dan lugar a un sin número de relatos, la leyenda del Chignautla no es la excepción y sobre ella existen diferentes versiones⁵². Lo que interesa resaltar aquí es que en estas narraciones el cerro y sus manantiales se formaron a partir de acontecimientos míticos. El cerro figura ya sea como un guerrero, hermano de tres princesas que es convertido en un colosal de piedra debido a las órdenes de la diosa Tlaloc y del llanto de sus hermanas nacen los nueve ojos

⁵² *La Leyenda del Chignautla* traducción de la Profa. Elena Molina, escritora teziuteca; *Chignautzin, Historia de la leyenda del Chignautla*, traducción de la misma escritora a un manuscrito que rescató Don Luis Audirac Gálvez de la biblioteca de su padre el Prof. Antonio Audirac, tomadas de *Chiganutla, Puebla, Sus costumbres, tradiciones y más* (Ventura, 2008); *La leyenda del Chignautla*, encontrada en la casa de la familia Camacho Espinosa de los Monteros para 1949 y tomada de la revista *Tanauatiani*, el mensajero en Chignautla, N°002, Año I, diciembre de 2006.

de agua o, ya sea como la transformación de tres doncellas que pierden a sus jóvenes amados guerreros en una batalla quedando con el tiempo convertidas en el cerro y de sus lágrimas brotaron los manantiales. Si bien son algunas las leyendas que se han plasmado por escrito, entre la población abundan imaginarios que exaltan estos sucesos míticos, y que además se explican en las formas en que la gente observa al cerro, pues se asegura que la figura de las tres mujeres es visible en el cerro, como lo describe la chignauteca, C. Dolores Toral,

Sra. Dolores Toral: Hace muchos años cuando el imperio de aquí, vamos a hablar del imperio azteca que antes no había gobernantes que se llamaban imperios no, una lucha entre imperio e imperio verdad, estamos hablando de aquí de Xoloateno, los imperios y se peleaban, entonces supuestamente la guerra, había tres príncipes de aquí del municipio que estaban supuestamente comprometidos pero antes de casarse fueron a la batalla y los mataron a los tres y ya cuando les dicen a las doncellas que habían muerto pues se fueron al cerro y se pusieron a llorar a llorar y a llorar tanto lloraron que se formaron los manantiales y están las tres mujeres así se ven de lejos...uno, dos y tres, de hecho, la mujer empieza ahí por donde empiezan los tres, más para allá y esta otra, son tres y de Teziutlán de ahí de Chedraui se ven las tres así acostadas.

Es interesante resaltar que lo que sucede en las leyendas del cerro Chignautla es análogo a otro tipo de relatos míticos de otras partes del mundo, como las narraciones hechas por el poeta romano Ovidio en *Las Metamorfosis*, en donde también distintos personajes sufren un proceso de transformación, convirtiéndose en parajes, plantas o animales, tal como sucedió con el guerrero *Chignautl* que fue transformado por la furia de la diosa Tláloc en un coloso de piedra. Otro aspecto relevante de estas narraciones es que el cerro es considerado con un carácter tanto masculino como femenino, pues a veces aparece como un guerrero, pero también como los cuerpos de tres doncellas.

En las cosmovisiones mesoamericanas algunas deidades se desdoblan en un par, en una especie de dualidad regularmente femenina y masculina, así podemos encontrar, por ejemplo, a

Tláloc y Chalchiutlicue, Mitlantecuhli y Mictecacíhuatl, Ometeótl y Omecíhuatl⁵³, de la misma forma es frecuente que una entidad ya sea natural o sobrenatural pueda desdoblarse en masculino o femenino, además de presentar alguna de las calidades: la calidad de celeste y cálida o bien fría e inframundana (Gabriel Espinosa Pineda, 2008). Es probable que debido a ello en las leyendas del Chignautla pueda verse a Tláloc concebido como una diosa, al cerro como un hombre o como tres doncellas y a los manantiales relacionados con lo femenino. Con todo, en las leyendas el cerro se muestra como un ente vivo. En la actualidad en los relatos de los chignautecos el cerro concentra elementos que proveen vida.

A pesar de que en Chignautla la lengua náhuatl ha disminuido su número de hablantes, tanto en la tradición oral como en las prácticas rituales de los chignautecos se hallan presentes ciertos elementos que podrían asociarse al pensamiento mesoamericano provenientes de la cultura nahua de la cual los chignautecos forman parte. Hay que tener presente que, en las cosmovisiones mesoamericanas, aunque con divergencia en los detalles, la idea conceptual del mundo que se habitaba era concebido como un cosmos repleto de seres, astros, montañas, ríos, animales, plantas y fuerzas de la naturaleza cargadas de fuerzas sobrenaturales que los seres humanos trataban de entender, interpretar y repercutir por medio de sus acciones en el mantenimiento del orden cósmico (Rubén Morante López, 2000).

⁵³ En el apartado de los santos, se trató sobre la cualidad de desdoblamiento de las entidades en el pensamiento mesoamericano.



Imagen 54. Balneario de Los Manantiales en Chignautla. Foto: Citlalli A. Huerta.

En la mitología náhuatl el culto a los cerros, las cuevas y el agua es un aspecto remoto vinculado a la fertilidad, la agricultura y las practicas rituales. En Chignautla, el cerro del mismo nombre, sus cuevas y sus manantiales, así como ciertos fenómenos atmosféricos como el rayo y el arcoíris, han jugado un papel importante en la vida de la población, entre las concepciones de los participantes y familiares involucrados directa o indirectamente en la Danza de Los Coréos, dichos lugares están relacionados con aspectos como la salud, los ciclos agrícolas, así como en la adquisición de ciertos conocimientos artísticos como la danza aunque también con la partería y las prácticas de sanación tradicional. La investigadora Johana Broda señala, por ejemplo, como

Fray Bernardino de Sahagún relata que, en la cosmovisión mexicana, las montañas eran concebidas “como si fuesen vasos grandes de agua, o como casas llenas de agua” (Sahagún en Broda, 1997:53). De igual manera los cerros eran considerados como una especie de contenedores de las aguas subterráneas, las cuevas eran la entrada a este reino subterráneo sumergido en el agua, “lugares de origen, o entradas a las entrañas de la tierra” (Heyden en Broda, 1997:53).

Los chignautecos dicen que el cerro Chignautla alberga varias cuevas, conocidas también como “encantos”. Estos lugares se encuentran en el interior del cerro y a ellos acuden ciertas personas, por lo general aquellas que están autorizadas para entrar, puesto que no todas pueden ingresar. Existe la creencia entre los pobladores de que, si las personas transgreden estos sitios o no realizan los debidos ritos, podrían resultar como lugares peligrosos. Entrar a las cuevas implica respeto, conocimiento y autorización por los seres que vigilan los lugares, cuando esto no se cumple se dice que las personas podrían quedar encantadas y en algunos casos no volver a salir, el cronista municipal, el C. Augusto Díaz comparte el siguiente relato:

Augusto Díaz: tenemos un cerro muy bonito, cuenta con muchas cuevas, de las cuales son siete que se pueden explorar, cinco de ellas pueden tener todo tipo de público y dos son muy peligrosas, pero dicen que están muy bonitas, yo la verdad no he entrado, de hecho a ninguna, conozco la entrada de dos pero por si las dudas, dicen que son encantos, digo mejor no, me vaya yo a encantar y me quedo ahí mejor no, existe la creencia de que debes pedir permisos y todo eso, yo creo que sí, eso es verídico porque en una ocasión ya de manera particular, yo les puedo comentar que fui al cerro con un grupo de amigos a echar relajo y todo eso y nos perdimos sabiendo donde estaban las veredas, entonces, nos dicen los médicos tradicionales, los que resguardan el cerro y las cuevas, los que tienen el don especial, que se tiene que pedir permiso y que se tiene que ir en son de paz y que se tiene que respetar el lugar porque ahí habitan diferentes espíritus tanto buenos como malos, los encantos en realidad existen y son en dónde hay agua y hay muchas cosas que cuentan de esos sitios.

Las cuevas forman parte de las creencias que la población tiene, pero particularmente el aspecto que interesa resaltar es la relación de estos lugares con la danza de Los Coréos. Ya se ha

dicho que las cuevas son lugares especiales en dónde las personas con un conocimiento determinado acuden para realizar ritos específicos, como es el caso de los que han sido maestros de la danza de Los Coréos, como dice el siguiente relato, contado por la hija del maestro actual de la danza:

Carmen Andrés: mi mamá antes nos contaba que mi abuelito antes de que bailara, que se iba en una cueva en el cerro, que, porque en el cerro hay cuevas, y ya nos dice que este que según ellos iban mis abuelitos...pero le digo nosotros nomas escuchábamos eso, nunca hemos ido, una vez mi mamá nos dijo que fuéramos con ella, pero dice que si pensábamos cosas malas ya no salíamos y por eso no fuimos...ah porque nos decía que si íbamos pensando cosas que nos quedábamos ahí y entonces nunca quisimos ir...Si, dice que están en caminos y están encerrados y que a veces hay nada más piedras y que según ahí tienen que pedir permiso porque si no pides permiso no entras supuestamente, yo nunca fui.

Las cuevas desde tiempos ancestrales son consideradas lugares de culto, a ellas han acudido desde tiempos remotos diferentes especialistas rituales. En los pueblos de Mesoamérica se sabe que únicamente los portadores de determinados conocimientos acudían a las cuevas en el interior de los cerros, entre ellos se encuentran los especialistas atmosféricos conocidos según sea el lugar como graniceros, tiemperos o conjuradores, también se sabe que acuden a estos lugares sanadores tradicionales, parteras, músicos y danzantes. En Chignautla son los maestros de la danza de Los Coréos los que han estado en contacto con las cuevas como lugares de preparación, durante el trabajo de campo no fue posible saber si esta situación sucede con los maestros de las otras danzas en la comunidad, no obstante, para la trasmisión de la danza en Los Coréos como se halló en la etnografía, esta práctica se ha venido haciendo al menos durante tres generaciones:

Carmen Andrés: Pues eso es lo que nos decía que según antes iban a prepararse antes a las cuevas...Nomás los que eran maestros, que porque bueno iban a preparase que, porque se iban ya a la cueva y que luego este para que los pasos no salieran mal todo eso, ahora mi papá no sé si lo hace, nunca le preguntamos tampoco si lo llegue a hacer, pero sí de mis abuelitos si nos decía...Melecio Santos, él era mi abuelito y él era el que sabía, pero esa danza era heredada por mi abuelita su papá, haga de cuenta que está danza se les va quedando a los yernos...A mi abuelo se lo dejó su suegro y ya mi abuelito se lo dejó a mi papá que era su yerno

En otras comunidades indígenas de México, algunos autores han descrito el papel ya sea de músicos, capitanes o maestros de danza también como curanderos, como en la comunidad nahua de Piedra Labrada en el municipio de Cerro Azul en la huasteca veracruzana, en la que Gonzalo Camacho (2010) explora las relaciones entre la música y la comida ritual, enfatizando el carácter sagrado de la música ritual y las danzas mostrado en algunos cantos a *Chicomexóchtli* considerado el inventor de la agricultura, de la música y de la danza que cuentan como “los músicos iluminados, la música ritual y las danzas surgen del cerro sagrado Postectli” (2010:70) y en donde aparece el maestro de danza a su vez como curandero. Por otra parte, en la danza del Rey Colorado entre los teneek de Tamaletom, expone Rosa Virginia Sánchez ([1987] (1990)), que la música y la danza son de carácter sagrado, atribuido a deidades, por ello músicos y danzantes son considerados con una condición especial por tener comunicación con lo sobrenatural, en esta danza, el capitán a pesar de no reconocerse a sí mismo como curandero es la persona facultada para curar a músicos y danzantes (*ibídem*:27-28).

Por otra parte, para las culturas mesoamericanas el agua era con certeza el elemento más relevante relacionado con el culto a los cerros o montañas y en Chignautla, lugar de las nueve aguas, el agua es el principal recurso para la vida y el cerro el mayor proveedor del líquido vital, con lo cual “los cerros y las deidades que los habitan se transforman en donadores del principal elemento vivificador, el agua” (Zofia Piotrowska-Kretkiewics 2012:4-5). El agua y la tierra son dos elementos en apariencia contrarios pero que más bien se relacionan, entre los nahuas esta asociación se observa como lo recalca Zofia Piotrowska en la designación a los pueblos como altépetl “agua y cerro” entre otros, además en un sentido literal las aguas de lluvia penetran a través de las grutas y de las cuevas de los cerros, donde se almacenan para después sumergir de la tierra en forma de manantiales. (Zofia Piotrowska, 2012:6). Para Leonardo López Luján, “el Tlalocan era una montaña hueca y repleta de agua”, lugar de niebla, de abundancia infinita y de

verdor perenne desde donde Tláloc, el dios de la lluvia, el dador, enviaba lluvias, así como corrientes de agua y proveía de los mantenimientos por lo que cerros, cuevas y manantiales son lugares desde donde es factible la comunicación con el Tlalocan (López Luján,1997:92). En la cosmovisión mesoamericana precisamente las cuevas se han considerado una entrada al inframundo, un mundo distinto al terrenal, como lo han sido cavernas, pozos, cenotes entre otros, regularmente estas entradas están habitadas por entes y animales con poderes sobrenaturales, como se dice de las cuevas del cerro Chignautla, las cuales son custodiadas por animales:

Carmen Andrés: ellos nos contaban historias de las cuevas que hay una cueva en donde hay un león, le digo, pero aquí no hay leones, dice no sí allá en el cerro hay uno, dice cuida una cueva, le digo ¿apoco? Dice si está el león y no pueden entrar

Los animales juegan un papel muy importante dentro de la cultura chignauteca. En las cuevas habitan animales que la población considera tienen fuerzas sobrenaturales, son los guardianes o vigilantes, algunas personas aseguran que cada cueva es vigilada por un animal, Doña Carmen, dice que entre estos animales se encuentra un felino y una serpiente. Es la serpiente un reptil presente en una serie de creencias, por ejemplo, los manantiales, se dice están resguardados por una serpiente que tiene la cualidad de estar en el agua y en la tierra. El cerro Chignautla, también se considera habitado por una o varias serpientes de gran tamaño que lo cuidan.

Menciona Zofia Piotrowska para el caso de los nahuas de Huazalingo en la huasteca hidalguense como además de estar relacionados con los fenómenos atmosféricos “los dueños del cerro también tienen un dominio amplio sobre la salud y las enfermedades; por ende, son los patrones de los curanderos” (Piotrowska,2012:11). En la comunidad nahua de Chignautla las cuevas también son considerados lugares donde personas que se dedican a curar enfermedades y parteras van a traer las plantas consideradas como sagradas para poder tratar diferentes

enfermedades en la población, el siguiente relato muestra la relación entre el maestro de Los Coréos, así como la partería con las cuevas, pues según el testimonio, ambas tradiciones se asocian con la tierra, con el cerro, con la adquisición de un conocimiento que se encuentra en el interior de este:

Carmen Andrés: Pues antes nos decían que había bastantes, pero nunca le preguntamos, pero ellos si sabían porque tan solo ellos iban mucho con mi abuelito, también tengo una tía que ella va, pero ella es partera, ella no es de danzas ella va por partera y también va allá, porque supuestamente tienen que pedir permiso que porque lo que es la danza y la partera es trabajar con la tierra, bueno según ellos es eso y que por eso ellos tienen que pedir permiso...Ajá, bueno le digo que mi tía es partera y ella trae medicina de ahí, porque dice que en las cuevas hay...pero ella si visitaba mucho y traía medicina de ahí.

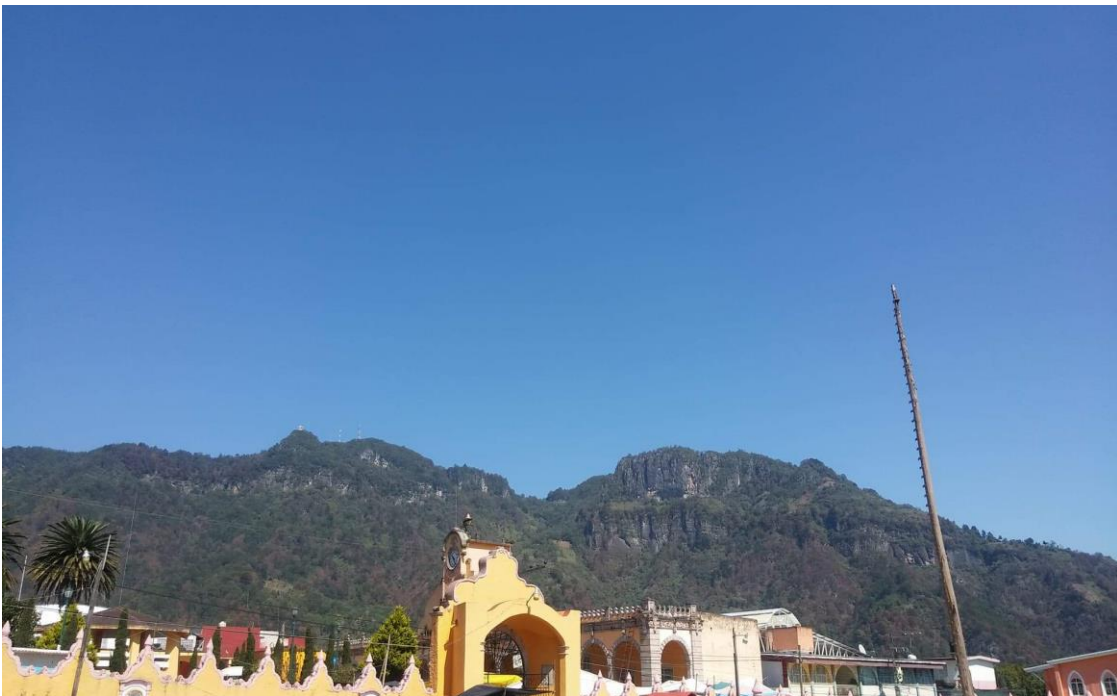


Imagen 55. Cerro Chignautla visto desde el atrio de la Iglesia. Foto: Citlalli A. Huerta.

En resumen, el entorno natural constituye una característica importante en la cultura chignauteca. Entre los antiguos nahuas la observación y la constante interacción con los elementos que conformaban la naturaleza era el sustento principal en la consolidación de un pensamiento que comprendiera la forma de situar a los seres humanos en el mundo y de

interpretarlo. Así, en palabras de Broda, la observación de la naturaleza proporcionaba un elemento indispensable en la construcción de una cosmovisión. (Broda,1997:53). En Chignautla, se encuentran, por un lado, los lugares considerados sagrados por albergar en ellos el agua o los elementos de la tierra, por otro, está la presencia de ciertos animales o seres sobrenaturales a los que corresponde cuidar dichos lugares.

4.4. La representación del Tigre (jaguar) en Los Coréos

*Se cimentó luego el segundo Sol [edad].
Su signo era 4-Tigre.
En él sucedió
que se oprimió el cielo,
el Sol no seguía su camino.
Al llegar el Sol al mediodía,
luego se hacía de noche
y cuando ya se oscurecía,
los tigres se comían a las gentes
Y en este Sol vivían los gigantes.*

Miguel León Portilla, *Los antiguos mexicanos*, p. 15.

En el territorio mexicano son variadas las danzas en las que se interpreta al jaguar (*panthera onca*), uno de los felinos más grandes e importantes en el continente americano, esta especie es la única del género *panthera* que se encuentra en América, distribuida desde el extremo sur de Estados Unidos, México, América central y América del sur hasta el noreste de

Argentina donde se le conoce con el nombre de yaguareté⁵⁴. En la danza de los Coréos el animal representativo es un tigre, un personaje interpretado por un niño de preferencia menor de 12 años. El Tigre en Los Coréos es con seguridad uno de los personajes centrales en la trama de la danza. Por lo cual merece algunas consideraciones.

Cabe mencionar que en Chignautla se le llama Tigre a este personaje, no obstante, a partir de las características de su indumentaria y de las fuentes bibliográficas a las que se hará mención más adelante, se trata más bien de un jaguar o de algún otro felino como el tigrillo o el jaguarundi que con certeza son los félidos que habitan en México y posiblemente en la Sierra Norte de Puebla. Puesto que el Tigre es un personaje central en la danza de Los Coréos, en este trabajo se exponen a continuación, cinco características de este personaje durante el desarrollo de la trama dancística:

- i) La interpretación del Tigre por un niño.
- ii) El Tigre asociado como un animal devorador de gente.
- iii) El Tigre asociado a poderes divinos.
- iv) La escenificación de la muerte y vuelta a la vida del Tigre.
- v) El Tigre y el uso de su piel.

- i) La interpretación del Tigre por un niño

En Los Coréos es sustancial que el Tigre sea interpretado por un niño de corta edad. Cuando se escenifica el encuentro del Martín de Vega con el Tigre el cual aparece a la mitad del camino,

⁵⁴ https://es.wikipedia.org/wiki/Panthera_onca. Consultado el 26 de agosto de 2020.

el niño se coloca en cuatro patas en medio de las dos filas de los integrantes de los Coréos, en el centro del espacio donde se desarrolla la danza y según vaya siendo el caso, simula arañar la tierra, rodear, vigilar, acechar, perseguir y cazar a los viajeros. Si bien los danzantes aseguran que el Tigre tiene que ser un niño debido a la agilidad que este presenta para moverse, permitiéndole desempeñar con destreza la interpretación enérgica de un jaguar, el hecho de que sea un niño y no alguien más quien interprete a este personaje, es una característica que se ha mantenido inmutable en Chignautla y que bien podría relacionarse con otro aspecto. El jaguar ha sido un animal que por sus características fue incorporado en la cosmogonía mesoamericana, se le ha representado en rituales y danzas así como en códices, murales, esculturas, vasijas y máscaras de numerosas formas, algunas antropomorfas como guerreros jaguares y niños jaguares, Guilhem Olivier (2016) nos habla de numerosas piezas de cerámica en donde la muerte ritual del felino fue representada, por ejemplo, “un niño jaguar posiblemente un aspecto del dios del Sol, yace sobre un altar en presencia de un sacrificador blandiendo un hacha y del dios de la muerte” (p.55). Quizá el hecho de que en las danzas de Coréos tanto en Chignautla y en Hueyapan en la que también se es cuidadoso de que sea un niño el que interprete al jaguar no sea solo una mera cuestión de agilidad.

Uno de los momentos clave en la danza es la muerte del Tigre, este es otro aspecto del que se tratará más adelante. De la escenificación de este momento surge una pregunta, ¿Es acaso la muerte del Tigre la representación de una especie de sacrificio? Gilhem en su artículo *Dioses y Jaguares* (2016) explica de manera detallada los nexos entre algunos dioses del panteón Mexica como Tláloc y Tezcatlipoca con el jaguar, asociados con la tierra, la fertilidad, la lluvia y la prosperidad. En los estudios mesoamericanos existen numerosas fuentes que hablan del sacrificio de niños a Tláloc, un ritual asociado principalmente a la petición de lluvias, otras refieren a

rituales semejantes a Tezcatlipoca (2016). Se ha mencionado con anterioridad, la concepción de los danzantes más longevos de los Coréos en torno a la danza como un ritual de petición de lluvias y de maíz, entonces ¿Podría de alguna forma ser la muerte del Tigre un ritual de petición de lluvias o de mantenimientos?

ii) El Tigre (jaguar) concebido como un animal devorador de gente

El jaguar en el pensamiento mesoamericano ha estado relacionado con mitos de origen que muestran a los jaguares como animales devoradores de gente. El jaguar ha sido considerado como el depredador más imponente y grande en la cadena de los felinos, su agilidad, rapidez, fuerza, astucia y belleza han sido algunas de las características que fueron tomadas por las culturas para asociarlas con el poder y la fuerza de gobernantes y guerreros. Por lo anterior es que el jaguar ha sido desde tiempos remotos un animal central en la construcción de diferentes cosmogonías mesoamericanas.

Mitos mexicas, mayas, mixtecas entre otros relatan la presencia de jaguares relacionados con los dioses en un tiempo mítico que tuvo varias etapas para dar origen a la humanidad, en algunas de estas fases los dioses enviaron jaguares para destruir a los humanos, así se muestra a los jaguares como devoradores de gente. No sólo los mitos nos hablan de jaguares feroces, también existe la probabilidad de que los jaguares hayan sido comedores de corazones y carne humana en –tiempo de Motecuzohma como así lo expone el trabajo de la investigadora Nawa Sugiyama, en su artículo, *La noche y el día en Teotihuacan* (2016). Otro ejemplo en el horizonte histórico del país es el referido al periodo de la arriería en el cual abundan relatos sobre apariciones de jaguares a arrieros y viajeros, que bien podrían ser el antecedente más cercano de la idea del jaguar como fiera que ataca a los humanos. En la danza de Los Coréos existen alusiones al Tigre (jaguar) como un comedor de gente. En Los Coréos lo escenificado se hace en

tonos jocosos, lúdicos y grotescos. Cuando en la trama narrativa de la danza, el personaje Martín de Vega se enfrenta con el Tigre y está pensando como matarlo, se dirige a él y le dice lo siguiente:

Martín de Vega: ¡Usca animalito, usca animalito! aunque me comas pero que no me cagues.

Martín de Vega: ¡Usca animalito, usca animalito!, aunque me cagues pero que no me comas.

Cuando el Martín de Vega, el hermano Domingo y el Tata Domingo, logran escapar de donde el Tigre los tiene amontonados, el Martín de Vega intenta matar de un disparo al felino, entonces se ejecuta el son del Rosamonte y todos los danzantes comienzan a cantar repetidas veces lo siguiente:

Rosa rosa monte, rosa rosa monte,

Métele un balazo, ese come gente,

Ese animal.

El carácter de comedor de gente del jaguar ha sido representado en otras danzas de México, por ejemplo, en la zona centro- sur se reconoce la presencia de diferentes variantes de la danza de Tecuanes o también conocida como la danza del Tigre en estados como Morelos, Guerrero y Puebla. El término *tecuani* o *tecuán* de origen nahuatl se traduce como “el devorador” o “el que come gente”. También en la danza del Pochó entre los tabasqueños es un ejemplo de los jaguares como animales devoradores de personas, entre los Ch’ol, por ejemplo, se dice que los hombres son destruidos por jaguares (Nájera Coronado, 2012:222).

Visto en la actualidad el jaguar sigue siendo un animal de gran valor ecológico y cultural, aunque disminuido, amenazado y en peligro de extinción, la importancia del jaguar y de otros felinos que habitan los ecosistemas mexicanos es trascendental en la conservación de la fauna y de la naturaleza. Si bien las luchas cósmica y hombre-naturaleza es un tema que se escenifica por

medio de la muerte y la vuelta a la vida de jaguares en las danzas, es también a través de ellas que como hechos sociales al incluir al jaguar invitan a indagar sobre su representación e importancia cultural y ecológica.

iii) El Tigre asociado a poderes divinos

Existe una referencia en Los Coréos acerca del Tigre (jaguar) en la que se le asocia con los dioses, cuando se les aparece en el camino a Los Coréos o mensajeros, algunos creen que es una señal divina por estar en territorio que no deben cruzar. Según menciona Miguel Ángel, uno de los capitanes de la danza, encontrarse con el Tigre es un mal augurio porque este felino es mandado por los dioses. Esta concepción del jaguar posiblemente encuentre su antecedente en un pensamiento mesoamericano. Los nexos entre el jaguar y los dioses se pueden hallar en diversas formas, por ejemplo, en los mitos cosmogónicos, menciona Guilhem que el jaguar suele ser el nahual o doble animal vinculado a una deidad (2016). Es así como el jaguar suele asociarse con poderes de deidades del inframundo.

Al jaguar se le relaciona de diversas maneras con los dioses mesoamericanos tanto en los mitos como en los ritos y en los códices. Tezcatlipoca, Tláloc, Quetzalcoatl, Tlatecuhtli o Tlazolteotl se vinculan con él de diversas formas, lo mismo que la tierra, las estrellas, las montañas y la lluvia. (Guilhem Olivier, 2016:49)

En diferentes narraciones cosmogónicas como la historia de los Cinco Soles en la mitología Mexica o el mito de los mayas K'iche', el Popol Vuh, pueden verse los nexos entre dioses y jaguares, en estas narraciones los jaguares son aliados de los dioses y son mandados a comerse a los hombres hechos de maíz⁵⁵.

La Dra. en Historia Martha Iliá Nájera en *Monos y Jaguares: Danzas de recreación del Cosmos* (2012) explica el caso de la danza K'iche' llamada Danza de los Monos de

⁵⁵ Sobre este tema se trató en el apartado anterior.

Momostenango, Guatemala, en la que se observa a personajes que son hombres disfrazados de monos y jaguares, explica que en algunos de los mitos de origen maya, se narra la actuación conjunta de monos y jaguares, a veces como seres antagónicos, el jaguar como animal agresivo, depredador, salvaje y el mono la presa, hábil e inteligente, otras si bien no son seres antagónicos si son animales que forman parte de creaciones anteriores. Nájera apunta que “el significado que pervive con mayor fuerza en los mitos contemporáneos es el de los jaguares como seres agresivos, habitantes del inframundo y relacionados con el cielo nocturno; son la imagen de lo caótico y de la irracionalidad, y a la vez del poder y la fertilidad” (Nájera, 2012:222).

iv) La muerte y vuelta a la vida del Tigre

Entre los pueblos mayas la representación de jaguares en las danzas es interesante, como en la Danza del Pochó en Tenosique Tabasco, en la cual los personajes centrales se encuentran los jaguares. De acuerdo con el estudio de la danza del Pochó realizado por el Doctor en Ciencias Sociales José Luis Lezama, hay un momento al que denomina como *la música o el momento del Cojó* en el que los jaguares son perseguidos y cazados por los personajes llamados los Cojoés, después continúa *la música o el momento del Jaguar* en el que los jaguares son los personajes centrales atrapando y sometiendo a los Cojoés, los cuales parecen ser vencidos, instantes después los Cojoés se levantan, cazan a los jaguares, los someten, les dan muerte y después los vuelven a la vida, bailando todos los personajes unidos. Es interesante la cierta similitud que hay entre estos momentos de la danza del Pochó con el momento que se denomina aquí como *el momento de la matanza del tigre*, previo a la matanza del tigre, el Martín de Vega, el hermano Domingullo y el tata Domingo al encontrarse con el Tigre, lo intentan matar, pero fracasan, después de tres intentos es cuando viene el son del Rosamonte, donde los danzantes entrelazados de las manos forman un círculo y el Tigre en medio simula querer atrapar a los viajeros que se hallan fuera del

círculo, por fin el Tigre los sujeta y los tira en el suelo, hasta que Martín de Vega logra escapar y mata al Tigre de un balazo. Cuando el Tigre cae muerto en medio del círculo de danzantes, permanece ahí unos instantes hasta que vuelve a la vida, entonces el Martín de Vega le dice que se levante y se vaya al cerro, a su cueva.

Martín de Vega: Ahora si ya párate ya vete a tu cueva, vete a tu nido, vete en el cerro, aquí te van a comer los perros.

Retornando a los personajes de los jaguares en la danza del Pochó, estos son enviados por el dios Pochó uno de los dioses de la muerte, por lo que están relacionados con el poder de los dioses, su muerte y la vuelta a la vida representan a los Cojoés victoriosos frente al dios y se establece una alianza entre Cojoés, Pochoveras y Jaguares pero también como menciona Lezama “el sol triunfador emergiendo del Xibalbá, del reino de la muerte para restablecer el principio de la vida en el mundo” (35-36). El Tigre de Los Coréos también pudiera estar relacionado con la fuerza de los dioses, uno de los capitanes de la danza, el joven Miguel Ángel menciona que el tigre representa un mal augurio. Esto debido a que es enviado por los dioses para que irrumpa en el camino del Martín de Vega y Los Coréos.

v) El Tigre y el uso de su piel

Se sabe que los elementos que forman parte del cuerpo de los felinos han sido utilizados para diversos fines, por ejemplo, la piel, las garras, los colmillos o la cabeza forman parte de los atavíos divinos (Olivier, 2016:11-15). En la danza de Los Coréos existe una escenificación del desollamiento del Tigre (jaguar), Martín de Vega y su gente deciden quitarle la piel al tigre, y

esta piel es entregada con el personaje de la Catarina para que se haga un vestido, menciona Mauricio Serafín, el Capitán Coreo, “ajá, lo matan, ya lo pelan según así lo pelan ya después ya le miden la Catarina que tanto se va a hacer un vestido para ella”. Un fragmento de la cantada o lo que se canta en una parte del son de la Catarina dice así:

Mi señora Catarina que se ponga su sombrero,
Que se ponga su rebocito para que lo saquen a bailar (3)
Mi señora Catarina que se ponga su vestidito,
Que se ponga sus zapatitos para que lo saquen a bailar (3)

4.5. La figura de la serpiente en Los Coréos

En este apartado se pondrá especial atención a la figura de la serpiente y su relación con la tradición dancística en Chignautla, concretamente con las concepciones de los chignautecos en torno a la serpiente a través de la danza de Los Coréos.

La interacción de las personas con el paisaje chignauteco caracterizado por la abundancia de cerros, el tipo de clima húmedo, la abundante vegetación, la variedad de fauna y la formación de cuerpos de agua, da lugar a múltiples expresiones culturales en las que de una u otra manera la imagen de la naturaleza está presente. Las danzas son un ejemplo de la expresión de la interacción sociedad-naturaleza, que además es remota. En cuanto se observan los elementos que integran las danzas como los personajes, la trama o el desarrollo de esta, se vislumbran todos aquellos elementos relacionados con las concepciones que con el tiempo se construyen en torno a la naturaleza. De forma particular en este apartado se tomará la figura de la serpiente, un animal que desde tiempos remotos ha sido importante en muchas culturas, particularmente en las culturas mesoamericanas. No obstante, después de la conquista, durante el periodo colonial y los

años siguientes la mezcla de elementos culturales de personas negras traídas de otros continentes, españoles e indígenas, la figura de la serpiente no se eliminó, sino que dio un sentido distinto pero particular por lo que no es de extrañarse que haya danzas en las que se las represente. Las llamadas danzas de negros o negritos extendidas por diversos lugares de México, son un ejemplo de este caso.

La vida en las haciendas, los caporales, los esclavos negros que trabajaban en ellas en condiciones desiguales a los hacendados, los sembradíos llenos de caña, lugares idóneos para encontrarse una serpiente, los esclavos que trabajaban el corte de caña quedaban expuestos a la mordedura de una serpiente, situación cotidiana en esos tiempos, creencias y rituales que traían los negros para curarse de las enfermedades, fueron parte del origen de este tipo de danzas.

Con sus respectivas variantes de acuerdo con el lugar donde se practiquen, es conocido que la serpiente juega un papel crucial en el desarrollo de la trama dancística, por ejemplo, en la danza de negritos practicada en Chignautla, se escenifica la mordedura de una serpiente al Caporal, hecho que lleva a los demás negros a buscar curarlo, la Maringuilla un personaje interesante de esta danza, es quien logra agarrar a la serpiente, a la cual se le danza. Doren Slade sobre esta danza en Chignautla menciona lo siguiente:

Los negritos son un grupo de danza adaptados en las cercanías de Veracruz quienes representan un retrato de los trabajadores de caña negros traídos a México por los españoles. Una figura de vestido rosa satinado, llamada la Moringa un derivado de Maruca o María y es un hombre quien representa a la virgen María. Y una serpiente de madera la cual en la danza amenaza morder a los trabajadores quienes quieren matar a la serpiente en su lugar la virgen sostiene la serpiente bajo sus pies haciéndola inofensiva.

Particularmente interesante es el caso de Los Coréos, si bien, en la danza no hay algún personaje relacionado a ella, ni tampoco aparece dentro de la trama, entonces valdría preguntar

¿Existe una relación entre la danza de Los Coréos y la figura de la serpiente? Y bien, aunque aparentemente o al menos de forma visible no existe alguna representación de la serpiente en la danza, si existe una relación y ésta más bien consiste en que se considera a una serpiente como la *portadora del conocimiento* otorgado al maestro de la danza. Según los relatos de la Sra. Carmen Andrés, hija del maestro de la danza, mencionan que en alguna de las cuevas del cerro es donde se va a recibir el *don* de poder enseñar la danza. Se considera que es una sierpe la que habita y protege al cerro y sus manantiales. Encontramos en estas referencias dos acepciones en torno a la serpiente, la primera como portadora del conocimiento y la segunda como protectora del cerro y de los manantiales. A continuación, se explicarán ambas significaciones.

Una de las ideas más extendidas entre los chignautecos refiere al cerro Chignautla custodiado por una serpiente. Algunos hablan de una serpiente de grandes dimensiones que cuida el cerro, otros mencionan que son nueve serpientes las protectoras del agua, una por cada manantial que emana del cerro, donde además habitan, otros apuntan que es una serpiente la que habita y vigila una cueva del cerro y además otorga ciertos conocimientos, Doña Carmen Andrés se refiere a ella como “el mandadero”. Este tipo de evocaciones puede remontarse a una concepción de las serpientes como asociadas con el cuidado o el resguardo de determinados lugares considerados por la población como zonas sagradas como lo es el cerro Chignautla, las cuevas y los manantiales, pues al parecer en este tipo de lugares es donde se les puede encontrar.

Por supuesto el acceder a estos lugares y a la presencia de estos animales vigilantes con poderes sobrenaturales sólo lo pueden hacer aquellas personas a las que entes sobrenaturales “eligen” para otorgarles cierto conocimiento, personas a las que se les faculta para “ver” lo que otras personas no pueden, así lo menciona la señora Carmen Andrés, “bueno es que ellos yo creo

cuando ya se preparan ya ven cosas que nosotros no...son cosas que nosotros no las podemos ver, no vemos, ni entendemos”.

La forma en que dichos entes eligen a las personas puede ser diversa, se pondrá el ejemplo de Don Juan, el maestro de la danza de Los Coréos, quien fue danzante por unos años y después, su suegro, el señor Melecio Santos le heredó la danza. Como Don Juan no quería aceptar, sucedió que los truenos lo perseguían, cuenta que en una ocasión mientras él estaba en su terreno cortando aguacates, los truenos lo persiguieron para matarlo sumiéndole la cabeza, fue cuando su cuñada, Doña Epifanía, hija de Don Melecio, el maestro de la danza quien heredó el conocimiento de curar y ser partera de su madre, lo convenció de aceptar porque de otro modo los truenos lo matarían, así lo relata la C. Carmen Andrés, hija de Don Juan:

Carmen Andrés: Porque mi papá dice que cuando mi abuelito le heredó eso, le dijo que él ya se iba a quedar y todo porque dicen que lo tienen que aceptar y dice mi papá que cuando mi abuelito se lo dio, allá abajo tiene un terreno en Yopi donde ellos viven pa abajo, dice que los truenos lo andaban persiguiendo lo querían matar, a mi papá porque dice que no quería aceptarlo y entonces dice que lo seguían y que una vez estaba arriba tumbando aguacates y lo intentaron tirar, no dice me intentaron tirar bien feo, de hecho él hasta se le había sumido bien feo su cabeza... Mi tía vino y le dijo ya dile al Juan que acepte porque lo van a matar dice su cabeza ya se le está sumiendo, sino quiere lo van a matar porque no quiere aceptar su cabeza ya se le está sumiendo...

Fue entonces cuando sus suegros lo llevaron con la serpiente:

Carmen Andrés: Ya fue donde lo llevaron que dice mi mamá que fue la serpiente no dice bien que la vimos no era una serpiente dice grande... Dice que venía y se enredó creo que en un árbol o no sé qué y dice que les movía la cabeza así, pero dice no nosotros nos espantamos, pero ya vino mi abuelito y le dijo que porque no entraron y le dice no si ahí está una serpiente, dice pos él fue el mandadero, él lo mandaron que los metiera, dice mi mamá y nosotros que vamos a saber.

La serpiente ha tenido diferentes connotaciones según la cultura en la que se revise. De manera particular en las culturas americanas las serpientes han tenido un papel central en su cosmogonía, en la forma en que un pueblo entiende su entorno social y ecológico. En las culturas

mesoamericanas, por ejemplo, la serpiente estuvo asociada a diferentes aspectos, entre los que destacan la sabiduría, la vida, el agua, la fertilidad, las siembras, los ciclos vitales y la renovación y por tanto su representación era atributo de figuras como Kukulcán entre los mayas, Nohuichana entre los zapotecos o Quetzalcoatl entre los mexicas. Menciona Arturo Gutiérrez del Ángel que, para los Mexicas “la serpiente emplumada era fertilidad asociada al agua, al viento, al fuego que todo lo transforma; en términos sociales era el conocimiento, las artes, la creatividad [...]” (Gutiérrez del Ángel, 2017:9).

En México diferentes pueblos originarios como los Coras, los Huicholes, los Mixtecos, los Mayas y los Nahuas entre otros se puede encontrar a la serpiente en una extensa variedad de figuras tanto míticas como rituales asociados a diferentes temas, así como a una diversidad de significaciones, se le puede ver como un animal benevolente pero también como la portadora de algún mal. En Chignautla la serpiente está asociada con los manantiales, se dice que la serpiente es la protectora del agua. La asociación de la serpiente con el agua la encontramos en otras culturas, por ejemplo, Abel Rodríguez López en *El witaru, la serpiente cuidadora del agua. Tradición oral y simbolismo entre los rarámuri (Tarahumaras) del norte de México* (2017), apunta sobre el *witaru*, la serpiente cuidadora del agua. Para el pueblo Rarámuri, un elemento importante con el que relacionan al *witaru* es el agua. La creencia en el *witaru* como “la serpiente que cuida el agua en todo cuerpo que contiene el líquido vital: Ríos, charcas, pozas, estanques y agujajes, lagos o lagunas” (Rodríguez López, 2017:132).

Por otro lado, a este reptil se le asocia también con la fertilidad de la tierra, el señor Augusto Díaz, Cronista del municipio, menciona, “yo recuerdo que anteriormente mis abuelos

me decían que las serpientes que andaban en los terrenos no se les mataba porque eran las que cuidaban el maíz”⁵⁶.

En la tradición oral de los chignautecos se considera a la serpiente como un animal que puede otorgar el *don artístico*, es la dadora de los conocimientos para enseñar la danza, el maestro de la danza quien recibió este conocimiento lo asume como un compromiso sagrado y por ello debe hacerlo con el mayor respeto y siguiendo *el costumbre*⁵⁷, debido a ello es que la tarea de enseñar la danza es un asunto de suma importancia para mantener viva a la danza y con ello la sabiduría que ella representa. Esta forma de entender y reproducir la danza ha cambiado y la dinámica del maestro de danza no fue así durante el periodo de estudio, al parecer por la edad avanzada del maestro Don Juan Andrés, asumió el papel de maestro de danza el joven Gilberto Serafín de apenas veinticinco años de edad, hijo del encargado de la danza el C. Elías Serafín, quien recién ha incursionado en la danza, situación que a Don Juan no pareció aprobar del todo.

Al ser la danza un conocimiento importante otorgado según Doña Carmen Andrés por la serpiente. Es este ente o animal sobrenatural aquel que debe elegir la persona que será la portadora de dicho conocimiento, a la cueva es a donde se lleva a presentar a la persona que recibirá el don y será la serpiente quien aprobará, como le sucedió a Don Juan, a quien su suegro el C. Melecio Santos llevó a la cueva en el cerro para ser presentado a la serpiente:

Carmen Andrés: Ajá, él quiere quedarse de maestro, pero mi papá nomás le da risa porque dice “quien sabe si lo dejen” porque dice que esto es una tradición yo no sé cómo venga yo hay cosas que no entiendo, pero dicen que pasan cosas que nosotros no vemos. Sí, que no es nada más porque sí, como decir yo quiero y ya

En su estudio, *Presencia de la Chaayil Kaan y otras serpientes en la tradición oral maya de Quintana Roo*, Marcos Núñez Núñez, muestra como en la tradición oral maya del municipio de

⁵⁶ Augusto Díaz, comunicación personal, 28 de febrero del 2018.

⁵⁷ Entre los pueblos Nahuas se le nombra como *el Costumbre* a un conjunto de ceremonias rituales.

Felipe Carrillo Puerto en Quinta Roo, algunas serpientes como la Tsáab Kaan, la serpiente de cascabel (*Crotalus durissus*) tienen la capacidad de otorgar “el don de realizar actividades creativas y artísticas” (Núñez Núñez, 2017: 45) por lo que la serpiente es concebida como la proveedora de conocimiento, es una serpiente que “al realizarle ofrendas otorga la creación y el don artístico: la música para los hombres y el bordado para las mujeres” (Gutiérrez del Ángel, 2017: 10).

Otro de los conocimientos que se considera son dados por entes sobrenaturales y en donde las serpientes intervienen como mensajeras es la partería y el saber curar. La C. Carmen Andrés, cuenta el caso de su tía, la C. Epifanía, quien es partera y se dedica a curar:

Carmen Andrés: Mi abuelita era partera, pero igual dicen que eso es heredado, porque dice mi tía, antes de que falleciera su mamá le dijo que le iba a dejar una herencia, cuando ella iba a empezar a ser partera en el río que pasa en el Yopi le **salía el arcoíris** y no la dejaba pasar dice: y no me dejaba pasar, le digo: ¿el arcoíris? ¿Y cómo es? Dice: es una serpiente bien grande de colores, le digo: ¿enserio?, dice: sí, esa se me ponía y yo no podía, dice me iba yo para allá y me correteaba y no podía yo. Y ya después mi abuelita le dijo es que yo te voy a heredar algo... cuando comenzó a ser partera, dice: yo muchas veces quise huir de esto, yo no quería ser, dice que estuvo enferma como año y medio de que no quería, no lo quería yo aceptar dice, no sé qué me pasó estuve mucho tiempo enferma, me llevaban a doctores me inyectaban y nunca quedé hasta que lo acepté ya tu abuelita vino y me dijo tienes que aceptarlo porque si no lo aceptas no te vas a curar y ya estaba bien aburrida y había quedado bien delgada y picada, adolorida porque me ponían inyecciones, y ya le dije bueno pero ¿cómo lo voy a aceptar? Ya ella dice que la llevó a una cueva, ya me llevó donde ella iba, ya me dijo vamos a ir a pedir permiso y ahí vas a entrar y ya ella entró, ya lo acepté dice y me curé.}

En el relato se menciona la manifestación de una serpiente asociada con el arcoíris, la cual perseguía a Doña Epifanía, quien se rehusaba a aceptar ser partera, lo que también conllevaba a caer enferma, incluso cuando alguien en la comunidad solicitaba sus servicios para asistir a una embarazada o a un niño enfermo y esta se negaba a hacerlo las consecuencias eran fatales para su salud, así lo relata Doña Carmen:

Carmen Andrés: porque dice si le llevan un niño enfermo y ella se esconde al otro día no se puede parar, no es bonito, tan solo yo no me puedo negar, si alguien se va a aliviar y es a la una, las doce de la noche y a mí me vienen a traer no me puedo negar no puedo decir no puedo, porque si yo no voy no me puedo parar al otro día. Le digo, pero ¿qué siente? Dice: mis piezas no me guanto y mi cabeza la siento grande y no puedo, dice así sea de noche, así sea de la mañana, madrugada yo me tengo que ir...porque dice que no la dejaba dice salía yo de la casa y se escuchaba gente que se quejaba, luego caminaba yo y sentía que alguien me seguía y volteaba a ver y no había nadie y así y cuando yo acepté dice todo cambió pero ya empezaron a buscarme que baños, que niño está enfermo que el empacho que esto... y en una ocasión me negué dije hoy no, díles que no estoy pos al otro día ya no pude, hasta que fue mi tío le dijo a mi abuelita es que está bien mal y ya mi abuelita fue y le dijo porque es que anoche vinieron le dijeron pos vete a ver a la señora y dile que traiga al niño, le fueron a decir y lo trajeron, lo curó lo vio y todo y ya se pudo parar, le dijo mi abuelita no hija es que tú estás para ayudar y tú no tienes que ver como sea si es de día de noche si llueve o no tú tienes que ir porque con esto no se juega y ya desde ahí ya entendí.

Para comprender un poco sobre la relación entre las parteras y el arcoíris como un elemento inherente en la adquisición de este conocimiento como se muestra en el caso del relato anterior, el antropólogo Gabriel Espinosa Pineda ofrece un estudio pormenorizado acerca del arcoíris en la cosmovisión mesoamericana. En *El aspecto masculino del arcoíris prehispánico* (2008), Gabriel Espinosa señala algunas consideraciones respecto al arcoíris. Para este autor el arcoíris en el culto mexica fue una deidad asimilada bajo la forma de una serpiente de fuego, “en su origen mítico, el arcoíris pudo ser una cihuatéotl, una mujer que murió en su primer parto” (Galinier,1990, Espinosa, 2002 en Espinosa, 2008) situación que explicaría su relación con los bebés, los fetos y las embarazadas y esta a su vez con las parteras. Relacionado principalmente con poderes del inframundo, el arcoíris podía introducirse por el cuerpo causando enfermedad y muerte. Este aspecto podría relacionarse con los malestares que se describen en el relato de la señora Epifanía, la cual enfermaba al rechazar ser partera o negarse a atender a una embarazada o una persona enferma.

La conexión entre las parteras y el arcoíris, en el caso de la señora Epifanía, se muestra a través de una serpiente de colores que parece ser el mismo arcoíris, esta cualidad de manifestarse en forma de animal como en una serpiente, podría deberse como señala Espinosa, a su carácter de “ser ambiguo y múltiple, a veces se escindía en macho o hembra, pero era capaz de muchas otras formas de desdoblamiento, formas animales o humanas” (Espinosa,2008: 3) no obstante, en la cosmovisión de los antiguos nahuas la idea del arco iris como serpiente tiene su antecedente como señala el autor de manera rigurosa en la identificación del arco iris con una de las formas de la Xiuhcóatl o serpiente de fuego o serpiente de luz, otra entidad de la Xiuhcóatl, un numen prehispánico que no desapareció del todo en ciertas comunidades nahuas como en la Sierra Negra de Puebla, donde “el arco iris es identificado con la serpiente de fuego, el arco iris es una Xiuhcóatl” (Laura Romero en Espinosa,2018:27), la cual aparece cerca de un cuerpo de agua, como en el río que pasa por Yopi en Chignautla, característica que parece inherente al arcoíris pues deseoso del agua “aparecía siempre donde surgía un manantial, ciénaga, barranca, cueva o cuerpo de agua” (Neff, Katz, Morayta, Pitarch en Espinosa, 2008:3), al incluir barrancas, cuevas o pozos como lugares donde puede aparecer se asocia más que con un lugar acuático con una entrada al inframundo “los cuerpos de agua, aún los superficiales, son una extensión del inframundo (Espinosa,2008:13).

En resumen, si bien el aspecto de la partería o de la sanación tradicional no está ligado directamente con la práctica dancística, en el caso de la familia del maestro de danza, Don Juan Andrés si adquiere una relación, pues ambas practicas están asociadas a lugares como el cerro y las cuevas y a formas de adquirir el conocimiento que se manifiestan según sea el caso a través de fenómenos atmosféricos como el rayo y el arcoíris. La hija del maestro de danza, Carmen Andrés incluso menciona que su familia viene de “parteras y de danza” y asegura que ambas tradiciones

están emparentadas desde el punto de vista que para realizar las dos actividades se acude a las cuevas del cerro, concebidos como lugares de preparación, de adquisición de conocimiento, a los cuales se debe ofrendar y acatar lo que los dueños o entes vigilantes de los mismos soliciten, por ello, sólo las personas dotadas de la capacidad de “ver” y elegidas para tener ese conocimiento, deben ser presentadas y aceptadas por los entes. La danza junto con la práctica de la partería y la sanación están relacionadas con la tierra, “las dos es trabajar con la tierra” dice doña Carmen, las cuevas son lugares en donde la tierra provee los elementos necesarios para realizar dichas prácticas, en el caso de la cuñada de Don Juan, la señora Epifanía, en las cuevas está la medicina, y en el caso del maestro de danza, en las cuevas hay que ir a prepararse para que la danza salga bien.

Consideraciones finales

El estudio de Los Coréos ha dado la posibilidad de observar la articulación de las relaciones sociales con los acontecimientos rituales al interior del municipio de Chignautla y a su vez de éste con otros municipios vecinos. A lo largo del trabajo realizado, partiendo de un enfoque que toma como eje de análisis los procesos de organización y estructura de un hecho dancístico así como la oralitura de los actores sociales que lo producen, se ha podido visualizar que, a pesar de los procesos globalizadores en los que la tradiciones se han visto envueltas, gran parte de la población chignauteca mantiene una relación respecto a las concepciones hacia la naturaleza, sobre la cual la comunidad explica su lugar en el mundo y a su vez su identidad étnica y cultural.

Considerando la tradición dancística de la comunidad se ha podido conocer que, para los chignautecos, las acciones rituales como las danzas, la comida ritual, las ceremonias religiosas, las fiestas en honor a los santos, las mayordomías, etc., están estrechamente vinculadas a un modo de vida central en la comunidad como lo es la agricultura y este a su vez a un sistema de creencias que considera como parte fundamental a la naturaleza. Estas relaciones se expresan tanto en la vida cotidiana como durante las festividades y rituales comunitarios.

La vigencia en la práctica de los hechos dancísticos en general y de Los Coréos en particular entre los chignautecos se da a la luz de su propia cosmovisión, ésta, como se ha podido observar, posibilita mantener formas de concebir el mundo, así como sus relaciones sociales, ambas fuentes importantes de la identidad chignauteca.

Se ha podido advertir también que, aunque existen diferencias entre los adultos mayores y los jóvenes acerca de las maneras de concebir y reproducir los rituales, la tradición oral permite

que el conocimiento tradicional siga presente aún en las generaciones más jóvenes. Asimismo, se ha conocido la importancia del papel del maestro de danza y el músico como personajes centrales en la preservación y transmisión del conocimiento dancístico y musical pero también de la relación entre estos saberes con las concepciones y experiencias que de la naturaleza se tienen.

Con el análisis de algunos de los elementos que dan forma a Los Coréos como son personajes, diálogos, sones, desarrollo de la trama argumental, ha permitido visualizar de forma gráfica a través de la transcripción de algunas secuencias dancísticas y de algunos sones que sirven como referencia para comprender las concepciones de la naturaleza que son representadas en la danza, como es la presencia del Tigre (jaguar), la alusión a un tiempo en donde el entorno natural jugaba un papel fundamental, pero también permite dar cuenta de cómo estas concepciones se reiteran. La investigación realizada en Chignautla permitió conocer otros lugares, acercarse a otras personas y realidades. Vivir esta experiencia, brindó la posibilidad de observar con una nueva mirada a la vida, reflexionar acerca del curso de la misma, de su constante cambio. Hay que considerar que tanto las generaciones como las tradiciones no son inmutables. Entender el papel tan necesario de las humanidades, aquellas disciplinas centradas en comprender desde diferentes aristas la complejidad del comportamiento y las creaciones humanas, así como la comprensión del ser humano y su lugar en el planeta, de su vulnerabilidad en un espacio del que sólo es una parte de un conjunto de elementos, que forman el universo.

El ser humano como ser creativo, curioso y con imaginación, características que le han funcionado para explicar su existencia y su lugar en el cosmos, son solo algunos de los motivos que lo han impulsado a las formas más diversas de expresar su comprensión de sí y de su mundo. La humanidad siempre en constante contacto con la naturaleza, gracias a la cual se sustenta, la

biodiversidad va de la mano con la diversidad cultural, continuamente cambiando, igual que la naturaleza, sólo que el ser humano a su vez se reconstruye y resignifica.

Es por medio del proceso investigativo, pero sobre todo de la experiencia vivida vertida sólo en parte, por medio del presente estudio, lo que permitió situarse en una cultura, en formas de pensamiento y lenguaje distintos que a su vez resultaron en un acercamiento dialectico al conocimiento de la propia cultura, pensamiento y lenguaje.

Este trabajo es sólo un acercamiento a la complejidad sociocultural de los pobladores de Chignautla, y de ninguna manera pretende estar exento de errores o desatinos, si bien, los relatos o narraciones se transcriben tal cual fueron contados, no debe olvidarse lo advertido en el apartado de las técnicas de investigación, pues parte de la etnografía consiste en realizar una interpretación de la percepción de los actores sociales.

En suma, se ha examinado la riqueza cultural de los chignautecos en sus ceremonias religiosas y rituales por medio del conocimiento de la danza de Los Coréos. A su vez, se han explorado las relaciones que unen a la danza con las concepciones sobre la naturaleza a través de la tradición oral y dancística, no obstante, es preciso comentar que visualizar un acercamiento a la cultura chignauteca ha permitido reconocer aquellas relaciones sociales que van más allá de la esfera de la danza o de la fiesta pero que se observan a partir de ellas. Es así importante reconocer que los chignautecos involucrados en las celebraciones rituales suelen vivir en un contexto que a veces se torna favorable y en otras, áspero, en donde la convivencia social en la que convergen la risa, el llanto, los pesares y las alegrías, las relaciones de afecto, pero también de rivalidad, las fiestas sean religiosas o no, la comida, la bebida, la fe, la tradición, el trabajo, el cerro, el maíz, la lluvia, los manantiales, las historias, el baile y la música son componentes de la identidad chignauteca.

Referencias

- Acuña Delgado, Ángel; Acuña Gómez, Elena. (2011). Bases teórico-metodológicas para el estudio semiológico y contextual de la danza folclórica. En: *Gazeta de Antropología*, N°27/2, 2011, Artículo 28. <http://hdl.handle.net/10481/18522>
- Araiza, Elizabeth; Kindl, Olivia. (2015). Performance y antropología del arte. *Diario de Campo. Estudios del performance: quiebres e itinerarios* N°. 6-7 Tercera época Año 2, 32-41.
- Beaucage, Pierre. (2012). *Cuerpo, cosmos y medio ambiente entre los nahuas de la Sierra Norte de Puebla. Una aventura en antropología* (pp. 25-26) México D.F.: Universidad Autónoma de México.
- Berlanga Fernández, Miguel Ángel. (2002). Métodos de transcripción y análisis en Etnomusicología. El concepto de Pertinencia Constructiva. *Patrimonio musical. Artículos de Patrimonio Etnológico*. Granada: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/4630>
- Beuchot, Mauricio. (2013). *Las caras del símbolo: el ícono y el ídolo*. Colección: La abeja de Perséfone. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Brenes, María José. (2016). EFE. San José, Costa Rica: EFE, Agencia EFE. Recuperado de <https://www.efe.com/efe/america/cultura/la-globalizacion-amenaza-las-expresiones-culturales-latinoamericanas/20000009-2939822>. Consultado el 13 de febrero de 2021.
- Broda, Johana. (1997) El culto mexica de los cerros de la cuenca de México: Apuntes para la discusión sobre graniceros. En Albores Zarate, Beatriz y Broda Johana (Coordinadoras). *Graniceros. Cosmovisión y meteorología indígenas de Mesoamérica*. (49-90) México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, El Colegio Mexiquense.
- Camacho Díaz, Gonzalo. (2008). Mito, música y danza: el Chicomexochitl. *Perspectiva Interdisciplinaria de Música. Horizonte* N° 2: Escuela Nacional de Música-UNAM 51-58 https://www.academia.edu/6544731/Gonzalo_Camacho_Mito_musica_y_danza
- Camacho Díaz, Gonzalo. (2009). Las culturas musicales de México: un patrimonio germinal. En Híjar Sánchez Fernando (coord.), *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México* (pp.25-38). Ciudad de México, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Camacho Díaz, Gonzalo. (2010). Dones devueltos: música y comida ritual en la huasteca. *Itinerarios* Vol.12, 65-79. <http://itinerarios.uw.edu.pl/dones-devueltos-musica-y-comida-ritual-en-la-huasteca>
- Cassirer, Ernst. (2013 [1944]). *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.

Chávez-Hita, Adriana Naveda. (1987). *Esclavos negros en las haciendas azucareras de Córdoba, Veracruz, 1690-1830*. Xalapa, Ver., México: Universidad Veracruzana.

Chignautla, Puebla. *Atractivos Culturales y Naturales “Tierra de los nueve manantiales”* (2017). Julián Carlos, Agripino (Editor).

Colorado Morales, Obeth. (2013). *La Música de la Danza de Los Tocatines, de Los Santiagos y de Banda Cruzada, de Xico, Veracruz*, México: Universidad Veracruzana.

Duranti, Alessandro. (2000). *Antropología lingüística*. (pp. 125-172). Madrid: Cambridge University Press.

Espinosa Pineda, Gabriel. (2008). El aspecto masculino del arcoíris prehispánico. *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, México, 2008, Nueva Época, Vol. 15, Núm. 43, mayo/agosto, p. 159-184

Felipe Aparicio, Diego. (2014). *Pueblos de indios en la Sierra de Tututepeque. Su división y separación en el siglo XVIII*. México: Universidad Intercultural del Estado de Hidalgo.

Flores Mercado, Bertha Georgina. (2006). La construcción discursiva de sujetos participativos en la fiesta mayor de Gracia, Barcelona. En *Gazeta de Antropología*, N° 22, 2006, Artículo 07. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/7082>

Galicia, I. et. al. (2016). *Plan de Estudios de la Licenciatura en Etnocoreología*. Facultad de Artes. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. México.

García Martínez, Bernardo. (1987). *Los pueblos de la sierra. El poder y el espacio entre los indios del norte del estado de Puebla hasta 1700*. México: El Colegio de México.

García Ríos, Óscar Daniel. (2009). *El paisaje ritual de Chignautla. La relación entre los chignautecos y su paisaje ritual a través de su historia*. [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio Institucional-Universidad Nacional Autónoma de México.

García Rodrigo, Faustino. (2006). Chignautla, el origen de su nombre. *Tanauatiani, el mensajero en Chignautla*. N° 001 Año I noviembre, 3-7.

Geertz, Clifford. (2003[1973]). *La interpretación de las culturas*. Barcelona, España: Editorial Gedisa, S.A.

Genkel, Bodil. (1990). *Manual Básico de Cinetografía Laban*. México: Gobierno del Estado de México.

Good Eshelman, Catharine. (2014). Las cosmovisiones y los rituales: teorías propias de los pueblos mesoamericanos. En Gámez Espinosa Alejandra y Good Eshelman Catharine (Ed.), *Cosmovisión, ritualidad e historia mesoamericana* (pp. 91-109). Puebla, Pue., México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Goodman, Nelson. (2010). *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*. (pp.194-199). España: Paidós.

Grebe Vicuña, María Ester. (1976). Objeto, métodos, técnicas de investigación en etnomusicología: algunos problemas básicos. *Revista Musical Chilena*, 30 (133), p.5-27. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13119/13397>

Guber, Rosana. (2001). *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

Gutiérrez del Ángel, Arturo. (2017). Introducción. La figura de la serpiente entre Europa y América: Un enfoque interdisciplinario. En Carranza Vera, Claudia; Gutiérrez del Ángel, Arturo; Medina Miranda, Héctor (Editores). *La figura de la serpiente en la tradición oral Iberoamericana. Actas de la Primera Jornada Interdisciplinaria: La figura de la serpiente en la tradición oral entre Europa y América*. (6-12). Fundación Joaquín Díaz, Publicaciones Digitales.

Guzmán, Adriana. (2015). Performance de la danza: el flamenco. *Diario de Campo. Estudios del performance: quiebres e itinerarios* N°. 6-7 Tercera época Año 2, 42-49. <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo%3A11465>.

Hutchinson, Ann. (1977). *Labanotation or Kinetography Laban. The System of Analyzing and Recording Movement*. Universidad de California: Dance Books.

Jáuregui, Jesús y Bonfiglioli, Carlo. (1996). Introducción: el complejo dancístico-teatral de la conquista. En Jáuregui, Jesús y Bonfiglioli, Carlo (coordinadores). *Las danzas de Conquista. I México contemporáneo*. (pp.7-30). México: CONACULTA/Fondo de Cultura Económica.

Jiménez López, Lucina. (2002). El cuerpo escindido. Danza, cuerpo y memoria en México. En Ramos, Maya y Patricia Cardona (compiladoras). *La danza en México. Visiones de cinco siglos. Tomo I: Ensayos históricos y analíticos*. (pp.27-38). México, D.F.:Cenidi Danza/INBA/CONACULTA/Escenología.

Kaepler, Adrienne L. (2003). La danza y el concepto de estilo. *Desacatos*, (12), 93-104. Recuperado en 28 de mayo de 2022, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2003000200007&lng=es&tlng=es.

Lara González, José Joel. (2015). *El devenir Teenek dialogicidad de saberes corpo-orales del Ts'acam ts'en* [Tesis de maestría, Centro de Investigaciones y estudios superiores en antropología social]. Repositorio CIESAS.

León-Portilla, Miguel. (1961). *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Lezama, José Luis. (s.f.). La danza maya del dios Pochó, las hazañas de la tribu de los Cojoes, vencedores del poder y la muerte. [Guión documental, El Colegio de México] https://itunes-assets.itunes.apple.com/itunes-assets/CobaltPublic18/v4/50/5a/54/505a544c-9f36-752a-5898-5884435662df/304-786771732226737626Gui_n_Poch_.Esp._12._Marzo._2016.pdf

Lockhart, James. (1999). *Los nahuas después de la conquista. Historia social y cultural de los indios del México central, del siglo XVI al XVIII*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Lombardo Toledano, Vicente. (1995). *Geografía de las lenguas de la sierra de Puebla. Obra Histórico-cronológica* Tomo II Volumen 2. México: Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano.

López Austin, Alfredo. (2013). Ofrenda y comunicación en la tradición religiosa mesoamericana. En Noguez, Xavier y López Austin, Alfredo (Coordinadores). *De hombres y dioses*. (187- 202). México: Fondo Editorial Estado de México/El Colegio Mexiquense, A.C./ El Colegio de Michoacán.

López Austin, Alfredo. (2015). Rasgos de la tradición religiosa mesoamericana. En Báez-Jorge, Félix y Lagarriga Attias Isabel (Coordinadores). *Los rumbos del pensamiento. Homenaje a Yólotl González Torres*. (25-50). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

López Luján, Leonardo. (1997). Llover a cántaros: El culto a los dioses de la lluvia y el principio de disyunción en la tradición religiosa mesoamericana. En Garrido, Antonio (Ed.). *Pensar América: Cosmovisión mesoamericana y Andina*. (89-109) Córdoba: Caja Sur y Ayuntamiento de Montilla, Córdoba.

Lupo, Alessandro. (1995). *La tierra nos escucha. La cosmología de los nahuas a través de las súplicas rituales*. México, D.F. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Nacional Indigenista.

Marimón Llorca, Carmen. (2006). El español en América: de la conquista a la Época Colonial. *Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcpn9h7>. Consultado del 04 de agosto de 2020.

Martínez de la Rosa, Alejandro. (s.f.). Eugreka. Guanajuato, México: Eugreka. Recuperado de <https://www.ugto.mx/eugreka/contribuciones/57-la-importancia-de-la-musica-y-danza-tradicional>. Consultado el 13 de febrero de 2021.

Masferrer Kan, Elio Roberto. (2006). *Cambio y continuidad entre los totonacos de la sierra norte de Puebla*. [Tesis de maestría, Universidad Iberoamericana]. Repositorio Institucional Universidad Iberoamericana. <http://www.bib.uia.mx/tesis/pdf/014698/014698.pdf>

Mora, Ana Sabrina. (2010a). *El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal*. [Tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata]. Repositorio digital institucional- UNLP, Argentina.

Mora, Ana Sabrina. (2010b). *Movimiento, cuerpo y cultura: Perspectivas socio-antropológicas sobre el cuerpo en la danza*. VI Jornadas de sociología de la UNPL, 9 y 10 de diciembre de 2010, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5678/ev.5678.pdf

Mora, Ana Sabrina. (2015). El cuerpo como medio de expresión y como instrumento de trabajo: dualismos persistentes en el mundo de la danza. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Volumen 10 N° 1, enero-junio de 2015, Bogotá, D.C., Colombia, 115-128.

Morante López, Rubén B. (2000). El universo mesoamericano: Conceptos integradores. *Desacatos*, (5), 31-44. Recuperado en 07 de junio de 2021, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2000000300003&lng=es&tlng=es.

Nájera Coronado, Martha Iliá. (2012). Monos y jaguares: danzas de recreación del cosmos. En Liendo Stuardo Rodrigo y Zalaquett Rock Francisca (Ed.), *Representaciones y espacios públicos en el área maya. Un estudio interdisciplinario* (219-235). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Navarrete Linares, Federico. (2008). *Los pueblos indígenas de México. Pueblos indígenas del México contemporáneo* (pp. 25-44). México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

Núñez Núñez, Marcos. (2017). Presencia de la Chaayil Kaan y otras serpientes en la tradición oral maya de Quintana Roo. En Carranza Vera, Claudia; Gutiérrez del Ángel, Arturo; Medina Miranda, Héctor (Editores). *La figura de la serpiente en la tradición oral Iberoamericana. Actas de la Primera Jornada Interdisciplinaria: La figura de la serpiente en la tradición oral entre Europa y América*. (40-61). Fundación Joaquín Díaz, Publicaciones Digitales.

Nutini G., Hugo, Isaac I., Barry., 1989 [1974], *Los pueblos de habla náhuatl de la región de Tlaxcala y Puebla*, México, D.F., INI/CONACULTA.

Olivier, Guilhem. (2016). Dioses y jaguares. *Artes de México*, Número 121, 48-55.

Olivier, Guilhem. (2016). Noches del Rey Jaguar. *Artes de México*, Número 121, 10-15.

Parga, Pablo. (2004). *Cuerpo vestido de nación. Danza folklórica y nacionalismo mexicano (1921-1939)*. México: CONACULTA/FONCA.

Peralta González, Elizabeth. (2009). Las danzas indígenas en el estado de Veracruz. En García Valencia, y Romero Redondo (coordinadores) (Ed.), *Los pueblos indígenas de Veracruz. Atlas etnográfico* (pp.265-266). Veracruz, México: Gobierno del Estado de Veracruz.

Peregrina Llanes, Manuel. (2018). *Referencia en náhuatl. Un análisis discursivo* (pp. 27-48). Hermosillo, Sonora, México: Universidad de Sonora.

Pérez Suárez, Tomás. (2013). Los olmecas y los dioses del maíz en Mesoamérica. En Noguez Xavier y López Austin Alfredo (Ed.), *De hombres y dioses* (pp. 15-49) Zamora, Michoacán, México: El Colegio de Michoacán.

Piotrowska Kretkiewics, Zofia Aneta. (2012). Entre los cerros y curanderos. Culto a montañas sagradas entre los nahuas de la Huasteca. En Anuschka van 't Hooft (prod.). *Lengua y Cultura Nahua de la Huasteca* [DVD Multimedia]. México D.F., CCSYH-UASLP/Linguapax/CIGA-UNAM, 16 pp.

Quijano Silva, Catalina. (2014). *Estudio y registro del cuerpo en movimiento desde el diseño y la interacción*. [Proyecto de creación, Escuela Nacional de Ballet de la Habana, Cuba]. <http://www.camilonemo.com/assets/images/research/IHC/CuerpoMov/InformeFinalImagenes.pdf>

Restrepo, Eduardo. (2016). *Etnografía: alcances, técnicas y éticas*. Bogotá: Envió Editores.

Rivermar Pérez, María Leticia. (2008). Etnicidad y migración internacional, el caso de una comunidad nahua en el estado de Puebla. (121-158). Puebla, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Rodríguez López Abel. (2017). El witaru, la serpiente cuidadora del agua. Tradición oral y simbolismo entre los Rarámuri (Tarahumaras) del norte de México. En Carranza Vera, Claudia; Gutiérrez del Ángel, Arturo; Medina Miranda, Héctor (Editores). *La figura de la serpiente en la tradición oral Iberoamericana. Actas de la Primera Jornada Interdisciplinaria: La figura de la serpiente en la tradición oral entre Europa y América*. (125-137). Fundación Joaquín Díaz, Publicaciones Digitales.

Salinas Rodríguez María Magdalena. (2018). La Sierra Madre Oriental como reservorio de diversidad vegetal. *CIENCIAUANL. Revista de Divulgación Científica y Tecnológica de la Universidad Autónoma de Nuevo León* N°88 Año 21 marzo-abril, 2018. <http://cienciauanl.uanl.mx/?p=7644>. Consultado el 16 de febrero de 2021.

Sánchez García, Rosa Virginia. (1990). El aspecto sagrado de la música indígena. *Heterofonía* 102-103, México, enero-diciembre, 24-30. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical- Instituto Nacional de Bellas Artes.

Slade L., Doren. (1992). *Making the World Safe for Existence. Celebration of the saints among the Sierra Nahuat of Chignautla*, Mexico, USA, The University of Michigan Press.

Sugiyama, Nawa. (2016). La noche y el día en Teotihuacán. *Artes de México*, Número 121, 30-35.

Ventura Rodríguez, Rogelio. (2008). *Chignautla, Puebla. Sus Costumbres, Tradiciones y Más*, Estado de México: Ventura Impresores.

Ventura Rodríguez, Rogelio., 2008, *Chignautla, Puebla. Sus Costumbres, Tradiciones y Más*, Estado de México, Ventura Impresores.

Viana Cisneros, Luis Felipe. (2009). *Coreología de la urbanidad*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia]. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/2397>

Villanueva Gómez, Carlos. (2014). La fiesta patronal: espacio para la comunicación. En Cardoso Vargas, Hugo Arturo (Coordinador). *La fiesta en México: Una mirada multidisciplinaria*. Vol. II. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Facultad de Estudios Superiores Acatlán.

Páginas web

<http://cuentame.inegi.org.mx/poblacion/lindigena.aspx?tema=P#:~:text=En%20M%C3%A9xico%2C%207%20millones%20382,%203A%20N%C3%A1huatl%2C%20Maya%20y%20Tzeltal.>

<https://www.inali.gob.mx/es/comunicados/701-2019-02-08-15-22-50.html>

http://www3.inegi.org.mx/contenidos/app/mexicocifras/datos_geograficos/21/21174.pdf

https://www.inegi.org.mx/inegi/spc/doc/internet/1-geografiademexico/manual_carac_eda_fis_vs_enero_29_2008.pdf

<http://www2.inecc.gob.mx/publicaciones2/libros/421/cap2.html>

<http://cienciauanl.uanl.mx/?p=7644>

https://www.datatur.sectur.gob.mx/ITxEF_Docs/PUE_ANUARIO_PDF.pdf

https://kipdf.com/prontuario-de-informacion-geografica-municipal-de-los-estados-unidos-mexicanos-c_5b2ef51e097c47882b8b46ab.html

<http://planeader.puebla.gob.mx/pdf/programas/estatales/regionales/IN.57.pdf>

Colonial. *Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.*
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcpn9h7>. Consultado del 04 de agosto de 2020.

<https://linguistica.inah.gob.mx/index.php/leng/92-nahuatl>. Consultado el 4 de agosto de 2020.

<https://es.wikipedia.org/wiki/Chignautla>. Consultado el 6 de agosto de 2020.

<https://www.milenio.com/estados/los-humeros-volcan-que-produce-energia>. Consultado el 6 de agosto de 2020.

http://atlas.cdi.gob.mx/?page_id=5997. Consultado el 6 de agosto de 2020.

https://es.wikipedia.org/wiki/Portero_mayor_del_rey. Consultado el 31 de agosto de 2020.

<http://www.lajiribilla.cu/articulo/el-analisis-dancistico-un-acercamiento-al-estudio-semiologico-y-contextual-de-la-danza-folclorica-cubana>. Consultado el 6 de septiembre del 2020.

<https://definicion.de/cinetica/>. Consultado el 1 de junio del 2021.

<https://www.redalyc.org/jatsRepo/3217/321750362021/html/index.html>. Consultado el 15 de julio de 2020.

https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/698159/21_054_PUE_Chignautla.pdf.

Consultado el 22 de mayo del 2022.

Páginas web de imágenes

<https://www.mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A460031>

<https://niunpasoatras.foroactivo.com/t10719-uniformologia-militar-del-ejercito-espanol>

<https://www.pinterest.es/pin/491385009324250594/>

<http://vchistorica.blogspot.com/2015/03/el-baston-de-mando.html>. Consultado el 13 de abril de 2021.

<http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/20273>. Consultado el 13 de abril de 2021.

Anexos
Anexo I.

| Cuadro 1. Grupos lingüísticos de México. | |
|---|---|
| Entidad | Grupo lingüístico con mayor presencia |
| Baja California | Cucapá, Cochimíe, Kiliwa, Ku'ahl, Kumiai, Pa ipai |
| Baja California Sur | |
| Sonora | Cucapá, Guarijío, Mayo, Pápago, Pima, Seri, Yaqui |
| Chihuahua | Guarijío, Pima, Tepehuano del norte, Tarahumara |
| Coahuila | Kikapú |
| Sinaloa | Mayo, Tarahumara, Tepehuano del sur |
| Durango | Tepehuano del sur, Huichol, Nahua (Mexicanero del noroeste), Tarahumara, Tepehuano del norte, Cora |
| Zacatecas | Tepehuano del sur |
| Nuevo León | |
| Tamaulipas | |
| Nayarit | Cora, Huichol, Nahua (Mexicanero), Tepehuano del sur |
| Aguascalientes | |
| Jalisco | Huichol, Nahua |
| San Luís Potosí | Huasteco, Nahua, Pame |
| Guanajuato | Chichimeca jonaz, Otomíe |
| Querétaro | Otomíe |
| Colima | Nahua |
| Michoacán | Purépecha, Mazahua, Nahua, Otomíe |
| Hidalgo | Nahua, Tepehua, Otomíe |
| Estado de México | Mazahua, Otomíe, Matlatzinca, Nahua, Tlahuica |
| Ciudad de México | Nahua |
| Morelos | Nahua |
| Tlaxcala | Nahua, Otomíe |
| Puebla | Mixteco, Nahua, Otomíe, Popoloca, Tepehua, Totonaco, Mazateco |
| Guerrero | Amuzgo, Mixteco, Nahua, Tlapaneco |
| Veracruz | Huasteco, Nahua, Oluteco, Otomíe, Popoloca de la sierra, Sayulteco, Tepehua, Texistepequeño, Totonaco, Mazateco, Chinanteco |
| Oaxaca | Amuzgo, Cuicateco, Chatino, Chinanteco, Chocholteco, Chontal de Oaxaca, Huave, Ixcateco, Mazateco, Mixe, Mixteco, Nahua, Mixteco (Tacuate), Triqui, Zapoteco, Zoque |
| Tabasco | Ayapaneco, Chontal de Tabasco, Ch'ol, Nahua, Tseltal, Zoque |
| Chiapas | Akateko, Chuj, Ch'ol, Jakalteco, K'iche, Lacandón, Mam, Mocho (Qato'k), Q'anjob'al, Teko, Tojolabal, Tseltal y Tsotsil, Zoque |
| Campeche | Maya, Ch'ol, Chuj, Awakateco, Ixil, Kaqchiquel, Jakalteco, K'iche, Mam, Q'anjob'al, Q'eqchi, Akateko |
| Quintana Roo | Akateko, Ixil, Kaqchikel, Jakalteco, K'iche, Mam, Maya, Q'anjob'al, Q'eqchi, Chuj |
| Yucatán | Maya |
| Fuente: elaboración propia con datos del atlas de los pueblos indígenas de México. INPI /INALI. Encuesta Intercensal, INEGI, 2015. | |

Anexo II.

| Cuadro 2. Estados con mayor población indígena |
|---|
| Oaxaca (14.4%) |
| Chiapas (14.2%) |
| Veracruz (9.2%) |
| Estado de México (9.1%) |
| Puebla (9,1%) |
| Yucatán (8.1%) |
| Guerrero (5.7%) |
| Hidalgo (5.0%) |
| Fuente: elaboración propia con datos del INALI/INEGI (2015). |

| Cuadro 3. Lenguas indígenas con más cantidad de hablantes |
|---|
| Náhuatl: 1,725, 000 |
| Maya: 859,000 |
| Tzeltal: 556,000 |
| Mixteco: 517,000 |
| Tzotzil: 487, 000 |
| Zapoteco: 479, 000 |
| Otomí: 307,000 |
| Totonaco, Chol y Mazateco: Más de 20 mil hablantes |
| Fuente: elaboración propia con datos del INALI/INEGI (2015). |

Anexo III.

| Cuadro 4. Municipios de la sierra noreste de Puebla donde se habla el mexicano tlajtol o nauta. |
|--|
| Atempan |
| Ayotoxco de Guerrero |
| Cuautempan |
| Cuetzalan del progreso |
| Chignautla |
| Hueyapan |
| Hueytamalco |
| Huitzilán de Serdán |
| Ixtacamaxitlán |
| Jonotla |
| Nauzontla |
| Tenampulco |
| Tetela de Ocampo |
| Teziutlán |
| Tlatlauquitepec |
| Tuzamapan de Galeana |
| Xiutetelco |
| Xochiapulco |
| Xochitlán de Vicente Suárez |
| Yaonáhuac |
| Zacapoaxtla |
| Zautla |
| Zapotitlán de Méndez |
| Zaragoza |
| Zoquiapan |
| Fuente: elaboración propia con datos tomados de Peregrina Llanes (2018). |

Anexo IV.

| Calendario de Eventos Rituales de los indígenas en la Arena Pública, 1971 | | |
|--|----------------|-------------|
| EVENTO | FECHA | TIPO |
| Mes de Enero | 01-ene | O |
| Cambio de fiscales | 03-ene | O |
| Niño de La Cruzada de los Sacristanes | 06-ene | |
| Faena de la Iglesia- milpa | 06-ene | M |
| Los Santos Reyes | 10-ene | M |
| Niño de la Cruzada | | O |
| Grupo de Fiscales, segundo sábado de cada mes | 17-ene | M |
| San Antonio Abad | | |
| | | |
| Mes de Febrero | | |
| Día de la Candelaria | 02-feb | M |
| Faena de la Iglesia-milpa | 15-feb | |
| Jubileo de Carnaval del Primer Día | 20-feb | M |
| Jubileo de Carnaval del Segundo | 21-feb | M |
| Jubileo de Carnaval del Tercer Día | 22-feb | M |
| Jubileo de Carnaval del Cuarto Día | 23-feb | M |
| Divino Preso (Miércoles de Ceniza) | 24-feb | M |
| San Matías | 27-feb | M |
| San Mateo 23, Recibimiento | 28-feb | M |
| | | |
| Mes de Marzo | | |
| San José | 19-mar | M |
| Preciosa Sangre de Cristo | 26-mar | M |
| Cambio de mensaje | 31-mar | O |
| | | |
| Mes de Abril | | |
| Virgen de los Dolores | 02-abr | M |
| Semana Santa (Celebraciones de Pascua de Resurrección) | | |
| Vísperas, San Ramos | 03-abr | M, RC |
| Domingo de Ramos (Domingo de Palmas) | 04-abr | M |
| Lunes Santo, Adoración nocturna | 05-abr | S |
| Martes Santo-preparaciones para la Pasión de Cristo | 6 -abr, 7 -abr | RC |
| Jueves Santo (Jueves Santo: La Última Cena de los Apóstoles) | 08-abr | CO,RC |
| San Lázaro (Viernes Santo): Promulgación de la Pasión de Cristo, Velorio | 09-abr | M,CO,RC |

| | | |
|---|--------|---------|
| Sábado de Gloria (Sábado Santo) | 10-abr | RC,M,CO |
| Señor de la Resurrección (Domingo de Gloria o Pascua de Resurrección) | | |
| Los Tres encuentros | 11-abr | M,RC |
| Divino Pastor | 24-abr | M |
| Señor de la Columna | 25-abr | M |
| | | |
| Mes de Mayo (Mes de María) | | |
| Rosarios Diarios a las 5:00 pm., celebrando fiestas de barrio | | |
| La Santa Cruz | | |
| San Marcos | 02-may | M |
| La Santa Cruz | 03-may | M |
| Primera Comunión de Niñas | 05-may | CO |
| Misa por la Inmaculada Concepción | 08-may | S,CO |
| Misa por el Día de las Madres | 10-may | CO |
| San Isidro | 15-may | M |
| San Martín de Porres | 17-may | M |
| Misa Anual, La Vela Perpetua | 20-may | S |
| Santa Cruz en San Isidro Tequimila | 25-may | O |
| Faena de la Iglesia-milpa | 30-may | |
| Misa para las madres fallecidas | 31-may | CO |
| Faena de la Iglesia-milpa | 31-may | |
| | | |
| Mes de Junio (Mes de Jesús) | | |
| Rosarios diarios a las 5:00pm | | |
| Primera comunión de Niños | 05-jun | CO |
| La Santísima Trinidad | 06-jun | M |
| Faena de la iglesia | 06-jun | |
| Misa para los padres vivos | | |
| Corpus Christy | 08-jun | CO |
| Primera de Corpus | 09-jun | M |
| Jueves de Corpus | 10-jun | M |
| Domingo de Corpus | 13-jun | M |
| San Antonio de Padua, | | |
| Corpus Christy-Coahuixco | 14-jun | M |
| Corpus Christy-Coahuixco | 15-jun | M |
| Octava de corpus | 17-jun | M,A |
| Sagrado Corazón de Jesús | 18-jun | M |
| San Juan Bautista | 24-jun | |
| Misa para los Padres Fallecidos | 28-jun | CO |
| San Pedro | 29-jun | M |

| | | |
|---|--------|----------|
| Misa anual, Sagrado Corazón de Jesús | 30-jun | S,CO |
| Cambio de mensaje | 30-jun | O |
| | | |
| Mes de julio | | |
| Presidente nombra encargados, encargados nombra Pilatos, fiscales nombran Tocatines | | |
| Nombramiento del primer fiscal | 05-jul | |
| Virgen de Ocotlán | 10-jul | M |
| Virgen del Carmen | 15-jul | M |
| Misa anual, Virgen del Carmen | 16-jul | S,CO |
| Fiscal primero elige teniente, alguacil | 20-jul | |
| María Magdalena | 22-jul | M |
| Nombramiento recibido por el teniente | 22-jul | |
| Nombramiento recibido por alguacil | 23-jul | |
| Nuevos fiscales se reúnen con sacerdote | 28-jul | |
| | | |
| Mes de agosto | | |
| Domingo de práctica para danzantes | | |
| Nuevos fiscales se reúnen con sacristanes | 02-ago | |
| Sagrado Cuerpo del Padre Jesús | 06-ago | M |
| Virgen de la Asunción | 15-ago | M |
| Virgen del Inmaculado Corazón de María | 22-ago | M |
| | | |
| Mes de septiembre (Tiempo de San Mateo) | | |
| Jubileo de Las 40 Horas | 02-sep | M |
| Jubileo de Las 40 Horas | 03-sep | M |
| Jubileo de Las 40 Horas | 04-sep | M |
| Jubileo de Las 40 Horas | 05-sep | M |
| Vísperas, Virgen de la Natividad | 07-sep | M,DO |
| Virgen de la Natividad | 08-sep | M,DO |
| Dulce Nombre de María | 12-sep | M,DO |
| Santa Teodora | 17-sep | M,DO |
| Principio de San Mateo | 20-sep | O,A,RC,D |
| Vísperas para San Mateo 21 | 20-sep | M,A,D |
| San Mateo 21 | 21-sep | M,A,D |
| Recibimiento de Fiscales | 21-sep | O,D |
| Vísperas para San Mateo 22 | 21-sep | M,A,D |
| San Mateo 22 | 22-sep | M,A,RC,D |
| Vísperas para San Mateo 23 | 22-sep | M,A,D |
| San Mateo 23 | 23-sep | M,A,RC,D |
| Reunión Formal de Autoridad Eclesiástica | 25-sep | |

| | | |
|--|----------------|----------|
| Vísperas para San Mateo 28 | 27-sep | M,A,D |
| San Mateo 28 | 28-sep | M,A,RC,D |
| Cambio de mensaje | 30-sep | O |
| | | |
| Mes de octubre (San Mateo) | | |
| Danzantes bailan en Atempan | 4-6 -oct | |
| Vísperas, Virgen del Rosario | 06-oct | M,DO |
| Virgen del Rosario | 07-oct | M,DO |
| Faena de la iglesia-milpa | 10-oct | |
| Participación de Ayuntamiento Municipal para San Mateo | 16-oct | RC,O,DO |
| Despedida del centro (3er domingo) | 17-oct | O,D |
| San Rafael | 24-oct | M |
| Las Animas (Todos Santos) | 31-oct | M |
| Sección de Misas para Todos Santos (7) | Inicia 31 -oct | CO |
| | | |
| Mes de noviembre | | |
| Los Ángeles (Todos Santos) | 01-nov | M |
| Las Ánimas | 02-nov | M |
| Los Ángeles | 02-nov | M |
| San Martín Caballero | 11-nov | M |
| Virgen de la Soledad | 15-nov | M |
| Las Ánimas, misas públicas | 14-20 -nov | |
| Cristo Rey | 21-nov | M |
| Santa Cecilia | 22-nov | M |
| Despedidas de Todos Santos, Los Ángeles | 29-nov | M |
| Las Ánimas | 30-nov | M |
| | | |
| Mes de Diciembre | | |
| Misa anual, La Purísima | 09-dic | S,CO |
| Recibimiento, San Mateo 21 | 10-dic | M |
| Vísperas, Virgen de Guadalupe, Chignautla | 11-dic | M,D |
| Virgen de Guadalupe en Chignautla | 12-dic | M,D |
| Virgen de Guadalupe en Coahuixco | 13-dic | M,D |
| Despedida, Virgen de Guadalupe, Coahuixco | 14-dic | M,D,O |
| Misa anual, Virgen de Guadalupe | 15-dic | S,CO |
| Despedida Virgen de Guadalupe, Tepepan | 16-dic | M,O,D |
| Posadas con rosarios diarios | 16, 24 -dic | CO |
| Despedida final de danzantes | 18-dic | M,O,D |
| Niño Dios para la Parroquia | 24-dic | M,RC |
| Fiestas de Barrio para Niño Dios | 20-25 -dic | O |

| | | |
|---|------------|--|
| "Promisias" Colecciones especiales | 17-31 -dic | |
| <p>Nota: CO = Misa patrocinada por la colecta M = Eventos de compuestos de mayordomía RC = Eventos que o en los que participan los patrocinadores oficiales civiles y religiosos A = Visto como un altepeihuit O = Evento ritual patrocinado análogo a Mayordomía S = Evento patrocinado por una fraternidad (asociación) D = Ejecuciones de danzantes Do = Danzantes opcionales</p> | | |
| <p>Tomado y traducido de: Making the World Save for Existence. Celebration of the Saints among the Sierra Nahuat of Chignautla, Mexico. <i>Slade, Doren L.</i> The University of Michigan Press. 1992.</p> | | |