



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA DE PUEBLA

Facultad de Arquitectura
Colegio de Diseño Gráfico



ANTOLOGÍA DE TRES DANZAS CON MENOR DIFUSIÓN EN EL ESTADO DE PUEBLA

Que para obtener el título de
licenciado en diseño gráfico

CAROLINA CRUZ AGUILAR
ADRIANA HERNÁNDEZ LIMÓN
PATRICIA A. VÁZQUEZ PONCE DE LEÓN
MTRA. YOLANDA QUIROZ HERNÁNDEZ
MTRA. ELDA EMMA LOBO VÁZQUEZ
MTRA. LUCILA VÁZQUEZ ARELLANO

Primavera, 2014

Agradecimientos

Que estas líneas sirvan para expresar mi más profundo y sincero agradecimiento a todas aquellas personas que con su ayuda han colaborado en la realización del presente trabajo; principalmente a mis padres, quienes han sido un gran pilar a lo largo de mi vida, por apoyarme en todo momento, por los valores que me han inculcado, y por haberme dado la oportunidad de lograr mis objetivos. A mis hermanos y sus familias por apoyarme en todo momento, por llenar mi vida de alegría y amor cuando más lo he necesitado.

A mi esposo Manuel Cruz por ser una parte muy importante en mi vida, por apoyarme incondicionalmente, principalmente por su paciencia y amor incondicional. A mi hija Jatziri Cruz por ser la principal motivación en mi vida para superarme día a día y para quién quiero ser un gran ejemplo a seguir. Los amo.

A nuestras asesoras de tesis las maestras: Yolanda Quiroz Hernández, Elda Emma Lobo Vázquez y Lucila Vázquez Arellano, quienes orientaron, y supervisaron nuestro proyecto; pero sobre todo por la motivación y el apoyo brindado a lo largo de estos años.

A los maestros Blanca Báez, Miguel Báez y René Sánchez por confiar en nosotras y aportar sus investigaciones para el desarrollo de nuestro proyecto.

A todos ellos, muchas gracias.

Carolina Cruz Aguilar

Índice

<i>Introducción</i>	9	1.2 Diseño Gráfico	33
<i>Presentación del problema</i>	11	<i>Capítulo II Análisis iconográfico</i>	75
<i>Objetivo General.</i>	13	2.1 Antologías	75
Objetivos Particulares.	13	2.2 Libros de Investigación Folklórica Mexicana	90
Objetivos Específicos	13	<i>Capítulo III Propuesta gráfica</i>	109
<i>Hipótesis</i>	14	3.1 Justificación	109
<i>Justificación</i>	15	<i>Capítulo IV Solución Final</i>	127
Delimitación	16	Conclusión	146
Metodología	17	<i>Bibliografía</i>	148
<i>Capítulo I Marco Teórico</i>	19	<i>Glosario</i>	150
1.1 Danza	19		

Introducción

El proyecto que se presenta a continuación tiene como principal finalidad el recobro de danzas del siglo XVI que aún perduran en la Sierra Norte y Nororiental del Estado de Puebla, pero, que por distintos motivos entre ellos la globalización y carencias económicas, han sido mermadas drásticamente hasta llegar a un punto crítico para su supervivencia.

Por ello, se considera de vital importancia anexar toda la información obtenida a partir de bibliografías y fuentes electrónicas propias del tema y sobre todo de la investigación de campo para documentar fielmente desde el origen hasta la situación actual de las danzas, conservando de esta manera parte del folclor de nuestro Estado, y, con la implementación de una antología, propagar toda esta información que ha sido ignorada por mucho tiempo y que instructores de la danza tengan las herramientas necesarias para enseñar la correcta interpretación de las mismas, manteniendo vivas las tradiciones de nuestras comunidades indígenas que son parte de nuestras raíces, las cuales enriquecen aún más el nivel cultural del Estado de Puebla.

Se ha dado un peso muy importante a la investigación de campo, pues los libros existentes de danza no contienen datos suficientes para la descripción amplia e íntegra de la identidad de cada danza, así mismo, se requirió la colaboración de investigadores etnográficos quienes al saber del proyecto planteado, han mostrado interés en compartir sus investigaciones para dar paso a la elaboración de un material editorial diferente a los que se manejan actualmente y, que está pensado con dos fines principales:

Como se ha mencionado previamente, los instructores de la danza contarán con un manual de enseñanza que les permita demostrar fielmente una danza en todos sus aspectos y de esta manera ayude a conservarla en el transcurso del tiempo.

Para personas que muestren interés en conocer parte de la riqueza cultural del Estado de Puebla y de los grupos étnicos tonaca y náhuatl, además de dar ejemplos de la zona geográfica, la vida cotidiana de los habitantes de esas comunidades, incluyendo parte de su historia a partir de la evangelización y cómo han sufrido transformaciones estas culturas con la llegada de los españoles.

Se ha considerado pertinente el rescate del acervo cultural de estos lugares pues resulta lamentable que no cuenten con el apoyo por parte del gobierno para que estas tradiciones continúen expresándose sin problema y no deban recurrir a materiales sustitutos ni a la reducción de los grupos de danzantes para tratar de economizar. Además, se pasa por alto que estos eventos pueden llegar a ser conocidos a nivel nacional e incluso en otros países.

Presentación del problema

Actualmente distintas danzas han sufrido diversas reelaboraciones las cuales provocan la pérdida de la mayor parte de los motivos y los simbolismos de las mismas.

Paulina Ossana (1991) explica que:

Ocurre por distintos motivos, entre los que se encuentran la falta de información a los danzantes dentro de las comunidades, por lo que surgen variaciones de las mismas según las interpretaciones que cada uno de ellos les da; ya que este tipo de información es recordada por los ancianos, quienes por celo no comparten lo que saben sobre la misma, expresando únicamente su deseo de danzar por fe; por lo que se convierte en el principal factor de la pérdida de información, ya que al ser recopiladas por los folclorólogos, el contenido no es suficiente para dar difusión a los instructores de la danza. (p. 74)

Otro factor muy importante es la falta de interés de los jóvenes de las comunidades, quienes ya no se involucran en las tradiciones, ya sea por vergüenza, o por las influencias externas que marcan sus ritmos de vida provocando que no valoren las costumbres y tradiciones de su pueblo.

De igual forma, la crisis económica resulta ser un motivo importante, a lo que refieren las personas de las comunidades que viven al día, ganando para cubrir sus necesidades mínimas; debido a esto prefieren trabajar que danzar, principalmente porque todas estas fiestas implican muchos gastos: ya sea por el vestuario o por las ofrendas que se obsequian du-

rante las mismas, aclarando que no reciben apoyo de sus presidentes municipales, motivo por el cual no pueden continuar con sus tradiciones.

Todos estos factores se ven reflejados en la pérdida paulatina de las danzas, consecuencia de ello en la ciudad se desconoce la información fiel de la danza provocando amplias deformaciones en su interpretación y exhibición cuando se efectúan. Es por ello que se requiere conservar la riqueza cultural que se encuentra inmersa principalmente en las comunidades a través de un medio impreso para así frenar las modificaciones sin sustento y dejar evidencia en fuentes fidedignas.

Objetivos

Objetivo General.

Establecer gráficamente a través de una antología la investigación de tres danzas las cuales son de menor difusión en el estado de Puebla, con la finalidad de conservar la información existente sobre el tema para dar testimonio de su importancia; la cual será proporcionada por investigadores etnográficos.

Objetivos Particulares.

- Definir qué es una danza
- Explicar qué es una antología.
- Establecer criterios para la creación de una antología que retrate tres danzas con menor difusión en el Estado de Puebla.

Hipótesis

Mediante la elaboración de una antología se pretende dar a conocer a profundidad datos importantes acerca de tres danzas con menor difusión del Estado de Puebla cuya información es escasa, la cual cumplirá con dos funciones; la primera será rescatar, preservar y difundir la información recabada durante la investigación, la segunda servirá como apoyo para la realización de montajes escénicos a los instructores de la danza.

Justificación

Las danzas contienen una gran riqueza cultural, principalmente por los simbolismos que se encuentran dentro de ellas dejando un legado a la cultura mexicana. Las ejecuciones y representaciones incluidas en las danzas, han sido acuñadas y retransmitidas dentro de la población desde sus orígenes.

La etapa cronológica en la que se ubica la investigación es del S. XVI a principios del S. XIX “La Colonia”, es en este lapso donde acontece la evangelización a través de la danza y el teatro; los españoles al observar las prácticas prehispánicas no podían dejar de lado este ejercicio ritual, por lo que se valen de este medio para evangelizar sin violentar, dejando que los indígenas sigan ejecutando sus danzas habituales dirigidas a deidades aunque ahora bajo el culto a santos.

Actualmente no existe algún tipo de documento impreso dentro de este rubro que profundice sobre este tipo de danzas, por lo que se propone la creación de material editorial con el fin de rescatar, preservar y difundir la riqueza cultural de las danzas en Puebla; dando a instructores de la danza las herramientas y la información necesaria para realizar las ejecuciones de éstas, evitando interpretaciones erróneas de las mismas.

Encontrándonos ante la oportunidad de dar forma a dicha antología por medio del diseño, logrando que el mensaje llegue lo más auténtico posible a su destino; tomando en cuenta los conceptos básicos del diseño, para lograr un buen impacto visual del proyecto; el cual cumpla con las funciones para la cual fue elaborada.

Así mismo el diseñador será responsable por el desarrollo de una estrategia comunicacional, por la creación de elementos visuales para implementarla y por contribuir a la creación de acciones de apoyo, las cuales estarán destinadas a alcanzar los objetivos propuestos.

La información será proporcionada por Carolina Cruz Aguilar investigadora de la danza de Tocatines de Atempan, Pue. , Miguel Ángel Báez Jiménez, Blanca Lililia Báez Jiménez investigadores de la danza de Negritos de Hueytlalpan, Pue. y René Sánchez Sánchez investigador de la danza de Acatlaxquis, Pahuatlán, Pue. y editada por Patricia A. Vázquez Ponce de León, Adriana Hernández Limón y Carolina Cruz Aguilar.

Delimitación

Para el desarrollo de la investigación se consideran los municipios de Atempán, Hueytlalpan y Pahuatlám, pertenecientes al Estado de Puebla ubicado en el territorio mexicano. Esta inicia en el periodo Verano 2012 y se prolonga hasta Primavera 2013; con fines de rescate. Para poder efectuar dicho proceso, se requieren conocimientos en Danza Folclórica Mexicana para profundizar los contenidos; así como, en Diseño Gráfico para poder realizar el material editorial.

Capítulo I Marco Teórico

1.1 Danza

1.1.1 Definición de la danza

Partiremos de la pregunta ¿Qué es la danza? La cual no presenta una sola respuesta, probablemente no existan respuestas suficientes, pues como evento es plural y como experiencia es siempre pasajera y cada uno la experimenta, la interpreta y la metaforiza a su manera. Por lo tanto, la danza no puede ser sólo una cosa porque implica experiencias públicas y sugiere fantasías íntimas; que a un tiempo, es un susurro de emociones y alaridos angustiosos de cuerpos contruidos, adiestrados y con frecuencia torturados.

La danza es una de las bellas artes; Paulina Osana (1991) explica que:

Este tipo de manifestación es considerada según muchos historiadores como la más antigua de las artes, en la cual se liberan, comunican y comparten emociones, mientras el bailarín se desplaza en el escenario a través de las sonoridades... "bailar es soñar con los pies" (p. 12)

La danza es más que un arte; es un estado de ánimo, es ansiedad e inquietud convertidas

en arte, a través de los desplazamientos de los cuerpos en el tiempo-espacio.

En la danza el soma es materia prima, el cuerpo es el instrumento construido y el entorno es el fondo y recurso.

Se clasifica a la danza como un oficio que mezcla fragmentos "sugerentes" con elementos "estereotipados".

Los elementos sugestivos representan acciones elaboradas, cada una con su perfil, con su vibración que agudiza la percepción del espectador y lo induce a un proceso de interpretación creativa y de reflexión personal; es obvio que ante una obra de danza, las fuerzas, las actitudes y los modos de interpretación, varían de un espectador a otro por razones de tipo psicológico e individual, ya que sus reacciones dependerán de elementos que tienden a cambiar de manera objetiva y real de una sesión a otra.

Por todo esto, la experiencia dancística constituye un encuentro de dos elementos variados y cambiantes (el espectador y la obra); por su parte, el espectador, que forma parte del público, tenderá a recibir la obra como un ofrecimiento de los artistas. Durante este proceso el

espectador se sitúa en distintos niveles de la experiencia estética: percepción, experimentación y realidad.

“Los estereotipos, por el contrario, se presentan como ilustraciones obvias que dan la sensación de expresiones generales, no detalladas, sin matices y que se mecanizan en esquemas técnicos aprendidos”.
(Dallal, 1990, p. 29)

La práctica de la danza es motivo de convivencia, donde los bailarines o danzantes de una región o comunidad expresan su alegría de vivir y en muchas de éstas encontramos rasgos de su cultura, conocido como folclor; por lo que a este tipo de danza se le conoce como danza folclórica, que a diferencia de la académica tiene una función social diferente, tales como: ritual, imitativa, festiva, de galanteo, entre otras, las cuales están ligadas a la cultura de las sociedades. Por su parte la danza folclórica se refiere a la expresión dancística que se origina en la tradición de los pueblos del mundo.

La palabra folclor es creada por William J. Thompson; de la voz inglesa compuesta por folk: popular y lore: ciencia o saber referido a un pueblo; el cual se refiere al conjunto de

tradiciones, creencias y costumbres de las clases populares.

Desde el punto de vista antropológico se define al folclor como el conjunto de tradiciones, creencias y costumbres que se expresan por medio de la danza en las clases populares y que por medio de ésta se expresa parte de la identidad de una comunidad.

1.1.2 Clasificación de la danza

Dentro del folclor mexicano existen dos clasificaciones de las danzas:

Danzas Populares:

Intervienen aspectos fundamentales que corresponden a la comunidad y son ejecutadas por la misma; dentro de esta clasificación existen tres tipos de danzas que se numeran según el tema u objetivo al que se refiere:

a. *Danzas Históricas o de Conquista.* Como su nombre lo dice, estas cuentan algún hecho histórico, pues surgen a consecuencia de este hecho, como puede ser: la Conquista de México; además, narran las interpretaciones religiosas e históricas de España.

b. Danzas Rituales. Estas son alusivas a alguna deidad o ceremonia que se conservó después de la conquista.

c. Danzas Narrativas. Cuentan alguna anécdota social, describen la historia de algún personaje o la vida de un grupo característico que visitó la comunidad.

Bailes o Danzas Regionales:

Estas se ejecutan específicamente en las regiones en que surgen, expresando la forma de ser de individuos de cada región, según sea la danza que se está ejecutando; en este tipo de danzas se repiten mucho las temáticas ya que refieren su narrativa a su contexto social, como pueden ser bodas, velorios, formas de vida, ideas morales y religiosas, entre otras.

Para este tipo de danzas siempre se deberán tener en cuenta tres aspectos importantes para poder clasificarlas:

1. Espacial; cambios de localización en regiones distintas.
2. Cultural; traspasos de una franja social a otra; es decir, influencias que dan origen a nuevos fenómenos folclóricos.
3. Temporal; cambios a través de épocas y períodos históricos, los cuales se clasifican en

seis períodos importantes: la danza prehispánica, la colonia, danza popular urbana, el Porfiriato, dancing y el folclor en la época contemporánea. (Dallal, 1990)

1.1.3 Cronología de la danza

a) Danza prehispánica

Con sólo observar directamente las figurillas de barro y piedra de nuestras culturas prehispánicas nos damos cuenta del enorme aprecio y el sabio dominio que los indígenas poseían en torno a los movimientos del cuerpo. Cuerpos rígidos pero a la vez expresivos que parecen complementar la narración y el discurso verbal mediante movimientos solemnes y definitivos.

Los danzantes en el mundo prehispánico eran a la vez músicos, ejecutaban sus ejercicios llevando en las manos los apropiados instrumentos musicales.

Todas estas cualidades de la escultura, así como el fino pulimiento del material nos remiten a dos características excepcionales del arte de la danza prehispánica. No buscaban una vana o superficial imagen; tampoco gracias o feminidad; la danza era la “disposición

del cuerpo” y del “espacio” para entrar de lleno en comunicación con el cosmos, penetración en las prácticas más peligrosas y viriles de la sociedad de aquel momento.

Alberto Dallal en su publicación menciona que: “el valor social que la danza tuvo en la época prehispánica se relacionó con la fuerza, el vigor y la heroicidad”. (1990, p. 32)

En el México antiguo la danza siempre acompañó al ciclo de vida: Desde niños se ejercitaban en ellas bajo la dirección de los sacerdotes. Eran de diversas suertes y con diferentes nombres que explicaban la calidad de las danzas o las circunstancias de la fiesta en que se usaban. Los prehispánicos, podían sostener varias piezas de danzas aunque éstas se confundieran muchas veces con el diseño ritual.

En este periodo el hombre busca en la danza no sólo invocar las fuerzas de la naturaleza para demostrar cuáles son sus necesidades más apremiantes, sino que está convencido de que puede obligar a los fenómenos naturales a través de la fuerza de su baile, a actuar según sus deseos y necesidades.

Francisco Clavijero (1982) explica que:

Este tipo de danzas eran muy diversas, ya que algunas se ejecutaban en círculos y otras en filas, en algunas participaban solo hombres y en otras danzaban también las mujeres, a estas últimas se les llaman rondas colectivas; para la danza los nobles se vestían con los más vistosos vestidos y los plebeyos se disfrazaban en varias figuras de animales con vestidos hechos de papel, pluma o pieles.

Las danzas duraban horas y horas; cuando una comparsa se cansaba, le sucedía otro grupo de danzantes. Se acompañaban con cantos y con diversos instrumentos, dentro de esta época se le denominó al canto y la danza “In Cuicatl in Xochitl” (el canto y la flor) por ser una ofrenda que permitía estar en contacto con las deidades manifestadas en la naturaleza. A la danza ritual se le denominó Macehuatlitzli (merrecimiento) y a la danza popular se le llamó Netotiliztli. Y al lugar de reunión de músicos, cantadores y danzantes, que guardaba todo lo necesario para danzas y cantares era llamado mixcoalli. (p. 244)

Alberto Dallal (1990) sostiene que:

La jerarquía que se encuentra en las danzas prehispánicas se menciona a continuación:

Capitán ó Primer Capitán Guía, organiza dirige al grupo y enseña danzas.

Segundo Capitán o Sargento: Auxilia al primer capitán en la organización del grupo, el orden y la disciplina.

Sacerdotisa, Sahumadora o Malinche y Malinche de Campana: realiza la consagración y protección del grupo y de ceremonias; usa el sumerio y copal para purificar el lugar de las danzas y a los integrantes del grupo. Saluda a los cuatro vientos

Alférez ó Pantli: Porta y rebolea el estandarte (identidad del grupo)

Caracolero ó Tlategocoltin: Anuncia las acciones rituales del grupo. Le corresponde tocar el caracol para anunciar la llegada y retirada del grupo y las ritualidades

Guerreros o Soldados: son quienes danzan y ejecutan la música.

Doncellas ó Cihuameh: Danzan y apoyan ritualidades. (p. 34)

Los simbolismos manejados en la danza se encontraban principalmente en sus movi-

mientos coreográficos: las sentadillas y movimientos serpentinos en los que el diseño coreográfico se arquea y ondula en curvas sorprendentes los cuales se ejecutan para la fertilidad, así como para desorientar a los malos espíritus para que de esta manera no puedan sumarse a los danzantes, los pasos asentados en el suelo y la tierra representaban la siembra, el aire; el espíritu era representado por vueltas, el fuego por pasos avanzados y retrocedidos, y finalmente el agua era representado por pasos *zigzagueantes*.

“De veinte fiestas identificadas en el calendario mexica, se ha tenido noticia de 28 danzas, indisolublemente ligadas con el teatro y la música, presentes de distintas maneras en la vida religiosa de los pobladores”. (Turrent, 1996, p. 36)

En 1521, después de la caída del imperio mexica, los frailes franciscanos prohibieron el uso de instrumentos de percusión; en el año de 1579-1590, un descendiente de la nobleza texcocana llamado Fernando de Alva Ixtlilxochitl reúne en un pueblo de San Miguel, Tlaxcala a un grupo de nobles sobrevivientes de la conquista para mantener las danzas, pero no es hasta el año de 1930-1940 que con jefes de danza de México, Natividad, Querétaro y Guanajuato, retoman nuevamente el uso de

instrumentos de percusión, agregando instrumentos creados con conchas de armadillo.

b) La Colonia

En la época prehispánica se celebraban numerosas festividades de tipo religioso, militar y social durante todo el año y eran dedicadas a los dioses que tenían. Durante la época de extensión del cristianismo, la danza siguió teniendo un lugar de honor dentro del culto.

Con la llegada de los españoles a América, la cultura de los pueblos establecidos fue desapareciendo. Muchas de las costumbres naturales que tenían, experimentaron diversos cambios: se impuso la lengua castellana, se modificó la manera de vestir y la organización política, pero sobre todo se modificaron las creencias y la religión, las costumbres, la comida, etcétera; de esta manera, se reconoce cómo la cultura española dominó la vida social de los pueblos establecidos.

La imposición de nuevas ideas religiosas por los frailes llegados de España modificó la danza, en sus formas coreográficas, pasos y sobre todo el sentido y significado para ejecutarla. Los antiguos dioses realizados en barro y piedra fueron sustituidos por Santos y Vírgenes, a quienes de igual manera habría que adorar.

Los españoles al ver tal práctica de los indígenas, no podían dejar de lado tan importante ejercicio ritual, por lo que debían permitir que los indígenas contribuyeran en las celebraciones y festividades cristianas con su bien asentada actividad.

En algunas catedrales de la edad media, había un lugar bajo la puerta que miraba al occidente denominado ballatoria o chorría que se reservaba para la danza. Allí los fieles bailaban para honrar a Dios. La política impuesta por los dominadores, partió de prohibir la coreografía de indígenas en los atrios de las iglesias para establecer a los coreógrafos traídos de España hacia fines del siglo XIX (Pacheco, 1995).

Paulina Ossana (1991) afirma que:

Los primeros obispos fueron nombrados proesuls, porque en determinadas fiestas dirigían una danza sagrada alrededor del altar. Por otra parte, resultaba imposible sustituir con rapidez la naturaleza pagana de las danzas indígenas por la razón primordial que era la de salvar el alma por lo que el cuerpo resultaba un obstáculo; la danza, siendo una actividad de orden físico y al mismo tiempo un placer, fue desterrada consecuentemente del culto religioso (p. 43).

A medida que las danzas populares españolas fueron llegando espontáneamente a la Nueva España, junto con sus intérpretes naturales, los danzantes indígenas siguieron ejecutando sus danzas habituales aunque ahora bajo otro signo, el signo de la deidad por el de los santos católicos.

La danza se convirtió, pues, en un recurso para la evangelización y los temas fueron referidos a los de la religión cristiana. La ejecución que se realizaba en las grandes plazas destruidas durante la guerra de Conquista, ahora se realizaban en atrios de las Iglesias, recién construidas. Para evangelizar sin violentar llegaron a escribir poemas en lengua mexicana para que los indios recitaran en sus danzas y cuadros pantomímicos.

Los españoles recién llegados utilizaron el término areito que designa celebraciones de música y danza en la que no intervenían diálogos, ni aspectos de los que hoy consideramos representaciones teatrales; aplicaron este término para señalar también un conjunto de danzas o una fiesta o celebración completa.

El término era sustituido en ocasiones por mitote el cual se refiere a una danza en particular; el término mitote: (del náhuatl mitotiqui

‘danzante’, de itotia ‘bailar’) es un término de la cultura popular mexicana utilizado para designar un alboroto, tumulto o vocerío. También se usa para hacer referencia a una fiesta.

Los cronistas preferían la palabra areito para designar las festividades danzadas más vastas y solemnes; aplican el término mitote, en aquellas piezas más bien profanas (Turrent, 1996).

c) *Danza Popular Urbana*

“Durante el siglo XVIII, la ciudad de México era, en lo que a artes escénicas se refiere, un conglomerado cosmopolita; había teatros, tertulias, talento, artistas, obras, público, mirones y criticones a granel; así mismo instalaciones variadas, espacios susceptibles del momento escénico y amor de la experiencia teatral”. (Dallal, 1990, p. 38)

En años sucesivos se van agregando a la lista: bailes que resultan del gusto del público pero que de ninguna manera pueden considerarse gran arte o danza de concierto; las prohibiciones de ciertas prácticas dancísticas se agudizan, sobre todo porque venían acompañadas de notorias poses de evidentes pasos en los

que el cuerpo humano se expresaba con intensidad y afanes de liberación.

En lo que se refiere a experiencias escénicas la censura resultaba clara y específica. No sólo rutinas dancísticas sino todo tipo de textos debían pasar por el tamiz de la censura. Tanto figuras como obras resultan, versiones mexicanas de las originales europeas, sobre todo españolas (Turrent, 1996).

En el romance mexicano, se detectan otras formas de expresión poéticomusicales, líricas y coreográficas musicales como la copla, las tonadillas, los cantos y juegos infantiles; así como los pregoneros.

Según Vicente Mendoza (2000):

La tonadilla escénica se identifica, en España, como todas aquellas piezas cantadas, que a sus letras adhieren acotaciones y referencias que provienen del género tonadillesco y que equivalen a las tres sílabas indispensables para equilibrar el período musical propio de la seguidilla. (p. 48)

La tonadilla escénica es un género teatral, que antecede, a partir del siglo XVIII, a muchas de las modalidades y géneros populares; esta fue

al principio, una canción más, aunque la integren varios números, hasta desembocar en la enorme habilidad populachera mexicana que utiliza al máximo esta atractiva mezcla líricomusical, agregándoles juegos y giros irónicos, así como tintes de crítica social, sexual y amorosa. También asimila ritmos y modalidades, tales como: sones, jarabes, canciones, coplas, trovas, corridos, boleras, follas, etc.

El género líricoliterario que de manera más completa y contundente nutre a la creatividad musical y dancística popular de los mexicanos lleva por nombre “son”.

“Su asentamiento en México, justifica su desarrollo la incorporación de cantos y bailes españoles de dicha época, así como las tonadillas escénicas y piezas regionales que a partir del siglo XVIII adquirirían el nombre de soncitos”. (Ossana, 1991, p. 67)

d) El Porfiriato

La danza de la primera mitad del siglo XX está marcada por la profunda influencia del nacionalismo revolucionario de un estado nacido de una movilización social, y cumple con una tarea impostergable: permitir la consolidación de un campo dancístico profesional. Entonces el cuerpo pasa de ser un espacio colonizado

por la religión a un espacio laico, aunque de alguna manera regido por el Estado.

La Revolución Mexicana y el movimiento cultural, provocarán en las artes los valores que nos identifican, encontrando en los bailes una verdadera tradición nacionalista, por lo que se pone mayor interés en la danza.

Vasconcelos coloca a la danza como una de las disciplinas de interés dentro del nuevo estado pos-revolucionario.

De esta forma, los bailes acentuaron el carácter costumbrista y localista al desarrollar nuevas formas de bailar, que definían estilos de acuerdo con una tradición construida en tres siglos de mestizaje racial y cultural, con fundamento netamente mexicano. (Ossana, 1991)

Tanto en la vida cotidiana, como en los locales para comer y beber penetró la algarabía musical y bailable de una manera rica, creativa y abundante, cuando la valoración y el uso del espacio escénico evolucionan a la par que los creadores profesionales del espectáculo.

El maestro aparece socialmente como una necesidad de orden y organización pero tam-

bién como un asesor de creatividad colectiva. El artista laico sustituye a los historiadores *clericales* a medida que las necesidades y las demandas del pueblo exigen representaciones populares a veces tumultuarías. (Dallal, 1990)

Las formas populares más sólidas del arte escénico musical bailable y durante esta época, se alimentan de dos vertientes sociales básicas: En 1º lugar las fiestas y banquetes y en segundo la euforia colectiva de índole religiosa. En los salones de baile son llamados *dancings*; a partir del siglo xx, las parejas y hasta las familias de clase media y del proletariado acostumbran asistir exclusivamente a bailar.

De igual forma surgen los cabarets o centros nocturnos, los cuales hacen énfasis en el buen comer y beber; los grupos sociales también bailan en pistas, especialmente acondicionadas, al son de orquestas profesionales, en los que se encontraban a las vedettes las cuales surgen en el teatro y de ahí pasan a trabajar en el cabaret, teatro musical, cine o televisión.

Los grupos sociales hallan diversiones distintas en estos bailes que por lapsos históricos adquieren caracteres pecaminosos (Turrent, 1996).

e) *Dancing*

El Salón México inicia en el año de 1920, en el cual hay más simbolismos de los que creemos ver a simple vista; así mismo, el dancing, el cabaret, el teatro, entre otros, proliferan con base en la naturaleza consumista; nuevos núcleos de la población metropolitana comenzaban a construir los barrios pobres y estos deseaban satisfacer sus propias necesidades, por lo que comienzan a hacerse de sus propias tradiciones.

La música y el ritmo de los habituales, al dancing resultan por tanto desprovistos de prejuicios clasistas. Las contradanzas, los cotillones, las cuadrillas, los lanceros y valeses ciertamente se ejercitaban en grupo. Los pasos, figuras y variaciones sobrevivían en el baile de salón los cuales de igual forma se transmitían de generación en generación.

Mientras las danzas autóctonas, carentes de estudios se pierden día con día, en el ámbito popular surgen modalidades en progreso; las modalidades del dancing (*rumbas, zambas, congas, tangos, merengues, milongas, chachachá*, etc.) forman una especie de sistemas de códigos que se incluyen y se retroalimentan de manera natural. Surgen, por ejemplo, combinaciones curiosas como el bolero ranchero

o prolongaciones del mambo y expresivas novedades rítmicas como la salsa.

El dancing como movimiento social y estético crea su propio conjunto de reglas que es necesario conocer, en el que surgen elementos alejados de la auténtica cultura popular e insiste mirarlos como un nuevo folklor urbano (Dallal, 1986).

1.1.4 Notación Coreográfica

a) *Concepto de coreografía*

Es el conjunto de cuadros plásticos que ejecutan los declamadores en el escenario, siendo elemento indispensable en la interpretación.

Proviene de los vocablos: Choreos: Movimiento; Graphos: Descripción.

Partiendo de esta definición etimológica se dice que la coreografía será la descripción general del movimiento humano. Es la acción humana que conjuga, en una sola forma, los conocimientos técnicos de las matemáticas y la geometría con ciertos complementos creativos. Sus resultados no son por casualidad, sino que son el resultado exacto de aplicaciones técnicas (Gaviña, 1988).

Coreografía es la creación y composición, creando pasos, movimientos y estilos de movimientos en los cuales se debe reflejar la música y la historia.

En el vocablo griego choros (chorein o korein) va implícito en un sentido danzable; del que formamos en nuestro idioma la palabra coreografía. La coreografía es la composición total del movimiento en una danza.

La primera parte se compone del total de pasos o pisadas, gestos, actitudes y posiciones que le darán cierta característica al baile.

La segunda parte es el conjunto de figuras móviles con la que complementamos la parte anterior. La última parte es el conjunto de signos establecidos que nos servirán para graficar los movimientos, llamados notación.

El coreógrafo compone los movimientos de la danza, adaptándolos a una determinada pieza musical. La coreografía es un arte extremadamente complejo que requiere grandes y profundos conocimientos. (Gaviña, 1988)

b) Clasificación de coreografía

TRADICIONAL

Son aquellas figuras y líneas que a través del tiempo los danzantes no han modificado, entre ellas podemos mencionar el círculo y las líneas paralelas principalmente.

CREATIVA

Como refieren los danzantes, son las coreografías de los bailes, en donde se combinan, líneas y formas geométricas, al buen juicio del coreógrafo.

c) Tipos de coreografía

SIMÉTRICA

La composición simétrica se da cuando las masas iguales y opuestas se sitúan a ambos lados de un eje horizontal o vertical.

La composición simétrica nos proporciona una seguridad incuestionable ya que siempre nos dará movimientos precisos con perfecta estabilidad, dinamismo y variedad.

La simetría provoca un equilibrio estático que sugiere descanso. Su carácter expresa solemnidad, severidad, etc.

ASIMÉTRICA

La composición asimétrica por el contrario siempre mantendrá mayor peso en algún eje, ya sea horizontal o vertical. El autor divide a este tipo de coreografía en distintos tipos, los cuales se mencionan a continuación:

Un peso mayor a igual nivel

Cuando situamos una masa mayor en un lado del centro y una masa menor a mayor distancia del centro. P/ej.: hago mis figuras con cinco personas de un lado y tres del otro.

Un peso mayor a otro menor

El de menor tamaño deberá ser más fuerte, más vivo, más listo y buscar el equilibrio.

Pesos iguales

Recurriremos al concepto de Simetría.

d) Leyes de la coreografía

Coreografía es igual a composición; la cual quiere decir: poner varias cosas juntas, de tal forma que del conjunto resulte una sola cosa.

Ley del predominio

El gran objeto de la composición es asegurar siempre la unidad; es decir, hacer en varias cosas una sola, esto puede hacerse estableciendo

que una característica, sea más importante que todas las demás y se apegue al estilo de determinada región. Predominio, es sobresalir dentro del grupo sin opacar a los compañeros

Ley de la repetición

Otro medio de expresar la unidad es dar semejanza a los diferentes participantes, esta ley se puede hacer mientras se lleva a cabo una figura, repitiendo un movimiento.

La simetría o el balanceo de las partes o masas en una oposición es una de las condiciones de la composición según esta ley.

Ley de la continuidad

Otra manera agradable e importante de expresar la unidad es: establecer una sucesión ordenada entre un número de parejas más o menos semejantes.

La continuidad está en el ritmo, en las estaturas, en el colorido, en la música; de un baile a otro, de una estampa a otra estampa.

Ley del contraste

Una de las formas para lograrlo puede ser que después de un movimiento suave, un movimiento rápido o brusco, luego de una actitud tranquila viene la alegría.

Ley del intercambio

En conexión muy estrecha con la ley del contraste, está otra ley da mayor fuerza a la unidad de las cosas opuestas en la que produciríamos contrastes alternados, fortaleciendo a dos cuadros opuestos mediante la recepción por parte de uno de ellos, en toda la extensión de un reflejo del otro.

Ley de la radiación

Esta ley refuerza la acción, el proceder o nacer desde un cierto punto.

Ley de la consistencia

Mientras el cambio hace agradables los cuadros, mediante la consistencia u originalidad les daremos valor; el cambio los refresca y la perseverancia les da fuerza.

Ley de lo ilógico

Esta ley trata sobre romper con lo que está establecido o presentar cosas diferentes. (Gaviña, 1988)

d) Elementos de la coreografía

Sin elementos no hay composición, por lo que se mencionarán los principales elementos a tomar en cuenta en una coreografía.

1. La coreografía
2. El espacio
3. La música
4. Los desplazamientos

O bien los elementos que propone el profesor Mario Gaviña (1988) :

1. El diseño: proporciona la intención, el estado anímico o el sentido.
2. La dinámica: la cual se refiere a una serie de movimientos, suaves y fuertes.
3. El ritmo: Elemento organizador.
4. La motivación: Por medio de ella le damos sentido a la danza. (p. 28)

e) División de un escenario

Los escenógrafos dividen el espacio escénico en una cuadrícula de 9 partes generalmente, a continuación se muestra un diagrama que lo ejemplifica.

Derecha Arriba	Centro Arriba	Izquierda Arriba
Derecha Centro	Centro Centro	Izquierda Centro
Derecha Abajo	Centro Abajo	Izquierda Abajo

Los actores y directores dividen el espacio escénico de forma parecida, la diferencia es que cada cuadrante recibe un nombre distinto:

Proscenio: Parte del escenario que sobresale después del telón; este se encuentra más cerca de público, es donde los presentadores suelen hablar cuando el telón está cerrado. Cuando un director te dice “a proscenio” significa que te tienes que acercar unos pasos en dirección al público.

Centro: Tal como se explica es la región central o media, va desde donde empieza el telón hasta varios metros antes del foro.

Foro: Se le denomina así al telón de fondo. Cuando un director te dice “a foro” significa que te tienes que mover del centro hacia ese telón del fondo.

Lateral derecho: Es el lado derecho a la vista del público. Será el lateral que tú tienes en la izquierda si estás parado de frente al público o al director.

Lateral izquierdo: Es el lado izquierdo a la vista del público. Será el lateral que tú tienes en la derecha si estás parado de frente al público o al director.

Piernas: Son los telones que están al costado del escenario. Son importantes porque muchas veces determinan salidas o entradas.

Estas piernas se numeran a partir del número 1 comenzando desde la que está más cerca del público y tomando en cuenta que la derecha o izquierda siempre corresponden a la del público.

Ciclorama: es una cortina de color azul cielo, que se coloca al fondo del escenario para dar la ilusión del cielo. El ciclorama muchas veces se coloca de manera curva porque así da ilusión de mayor continuidad.

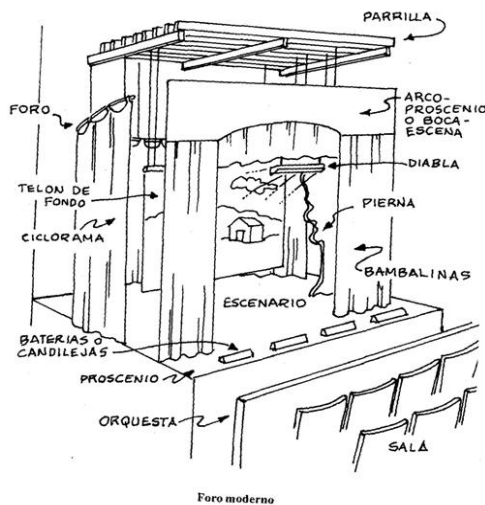
Bambalina: cortina horizontal que se cuelga al centro del escenario. Tiene utilidad tanto para ambientación de la escenografía, como para ocultar luces y objetos de la escenografía que cuelgan de la parte superior, tal como nubes, aviones u otros objetos.

Telón: es una tela grande que tapa el foro. Se sube al iniciar la obra de teatro y se baja al finalizar. A veces, cuando la obra está formada por varios actos, se baja al finalizar cada uno de ellos y se abre al reiniciar.

Parrilla: estructura de vigas de madera delgadas o de viguetas de hierro para fijar las poleas del telar y soportar el peso de los telones.

Diabla: artefacto de iluminación consistente en varios focos colocados uno junto a otro dentro de un solo soporte, se usa para iluminar en forma pareja amplios sectores del escenario (Bongiorno (s.f.)[en línea]).

A continuación se muestra la distribución de cada uno de estos elementos:
(Bongiorno (s.f.)[en línea]).



1.2 Diseño Gráfico

1.2.1 Definición

Existe una serie de opiniones acerca de la definición de diseño gráfico, pues cada diseñador puede dirigirse exclusivamente a una rama de esta profesión o varias y adquirir toda una gama de experiencias y aprendizajes que definen de un modo más subjetivo su concepto sobre diseño gráfico.

Para Alice Twemlow (2007) explica que: “el diseño gráfico es una clase de lenguaje que sirve para comunicar”. (p. 6)

En el caso de Adler Deborah (2007) define que:

El diseño gráfico es un proceso infinito de exploración, aprendizaje y trabajo que construye un medio para comunicar. Para la comunidad, el diseño gráfico facilita la comprensión de la información. Tiene un objetivo y una intención. También tiene la posibilidad de conectar con otras personas”. (p. 33)

El diseño es un proceso de creación visual con un propósito que cubra exigencias prácticas; es decir, el diseñador al crear deberá buscar que el mensaje o producto no sólo sea agra-

dable, sino que también cumpla con una función específica, cubriendo las necesidades de un consumidor.

“El diseño es una herramienta para solucionar problemas prácticos, por lo que el diseñador debe dominar un lenguaje visual; el cual es la base de la creación del diseño” (Wong, 1995, p. 41).

Diseño es toda acción creadora que cumple con una finalidad. En el diseño, la comprensión intelectual no llega muy lejos sin el apoyo del sentimiento.

Se crea algo a partir de una necesidad; las necesidades humanas son complejas, todas ellas presentan dos aspectos: uno funcional (se entiende por función el uso específico a que se destina una cosa) y otro expresivo. (Scott, 2003)

1.2.2 Función del diseño gráfico

Alice Twemlow (2007) indica que:

El diseño gráfico se emplea comunicar a un público sobre algo que quiere o que tú crees que quiere, o que otra persona piensa que quiere. El diseño gráfico sirve para vender cosas e ideas, producir dinero o reforzar objeti-

vos políticos. El diseño gráfico se inmiscuye en todos los aspectos de la vida social.

El diseño gráfico sirve para comunicarse con las personas: audiencias, espectadores, lectores, lectores, usuarios, receptores, visitantes, participantes, interactores, jugadores, transeúntes, miembros del público, comunidades, habitantes, consumidores, suscriptores y clientes. (p. 68)

Andrew Ashton (2007) hace mención sobre la utilidad del diseño gráfico:

Por lo que yo veo, el diseño gráfico existe para expresar ideas. Por ejemplo: una persona tiene la idea de abrir un bar que sirva zumos orgánicos; el diseño gráfico da a ese bar una presencia y lo diferencia de los negocios que lo rodean. Una organización, o un individuo, tiene un jardín maravilloso que puede compartir con el público; el diseño gráfico es la señalización que guía a todo el mundo y les ayuda a disfrutarlo y explorarlo tal como la organización, o el individuo, pretenden. Surge un tema de interés público que exige una atención urgente y entonces el diseño gráfico es la campaña de carteles, o el folleto gratuito colocado estratégicamente en un lugar público transitado. Estos casos ejemplifican formas de materializar tales ideas. (p. 22)

Opina que las actividades como el diseño gráfico son expresiones que indican la diversidad y la riqueza de una cultura dada. El diseño gráfico es la supuesta personalidad o el rostro de una idea, sin embargo, un diseño eficaz es el que logra llegar al público deseado y a la vez hace que el receptor retenga en su mente no el diseño en sí, sino la idea a la que da forma.

Mientras que Andrew Ashton como diseñador percibe el diseño gráfico como uno de los rasgos fascinantes de los seres humanos, asienta que la gente de marketing piensa que el diseño gráfico es una función del marketing, en tanto que los historiadores lo consideran un fenómeno social efímero (Twemlow, 2007).

1.2.3 Elementos del diseño

Los elementos del diseño forman la base de cualquier solución futura; ya que éstos determinan la apariencia definitiva del diseño, así como el contenido del mismo. Dentro de estos se distinguen cuatro grupos:

a) Elementos conceptuales

Esta clase de elementos no son visibles, sino que parecen estar presentes, ya que de lo contrario dejarían de ser conceptuales. A con-

tinuación se mencionan los elementos más importantes dentro del diseño:

1. **Punto:** este indica posición sin tener largo ni ancho.
2. **Línea:** es el recorrido del punto, éste tiene largo pero no ancho, tiene posición.
3. **Plano:** es el recorrido de una línea en movimiento. Un plano tiene largo y ancho pero no grosor; tiene posición y dirección.
4. **Volumen:** este es el recorrido de un plano en movimiento, tiene posición en el espacio y está limitado por plano. (Wong, 1995)

b) Elementos visuales

Este tipo de elementos forman parte prominente de un diseño, porque son lo que realmente se ven. Los elementos más importantes son:

1. **Forma:** todo lo que pueda ser visto posee una forma que aporta la identificación principal en nuestra percepción.
2. **Medida:** todas las formas tienen un tamaño. El tamaño es relativo en términos de la magnitud, pero se puede medir físicamente.
3. **Color:** una forma se distingue de sus cercanías por medio del color. Este se utiliza en su sentido amplio comprendiendo todas las variaciones cromáticas y tonales.

4. Textura: se refiere a la cercanía en la superficie de una forma. Puede ser plana o decorada, suave o rugosa, la cual puede atraer tanto al sentido del tacto como al de la vista. (Wong, 1995)

c) Elementos de relación

Este grupo de elementos son afines con la ubicación y la interrelación de sus formas en un diseño. Algunos pueden ser percibidos y otros pueden ser sentidos. Dentro de estos elementos encontramos los siguientes:

1. Dirección: la dirección de una forma depende de cómo está relacionada con el observador, con el marco que la contiene o con otras formas más cercanas.
2. Posición: este elemento se relaciona con respecto al cuadro o la estructura del diseño.
3. Espacio: las formas se ubican en un espacio, el cual puede estar ocupado o vacío; así mismo este puede ser liso o ilusorio, sugiriendo una profundidad.
4. Gravedad: esta sensación no es visual sino psicológica, ya que tendemos a sentir pesantez o liviandad, estabilidad o inestabilidad en la forma o grupo de formas. (Wong, 1995)

d) Elementos prácticos

Los elementos prácticos se encuentran implícitos en el contenido y alcance de un diseño. En estos elementos encontramos:

1. Representación: cuando una forma es interpretada por el humano y la expresa según su interpretación, esta puede ser realista, estilizada o semiabstracta.
2. Significado: hace referencia a cuando el diseño transporta un mensaje.
3. Función: este se hace presente cuando el diseño debe servir o funcionar con un determinado propósito. (Wong, 1995, p. 4-7)

1.2.4 Forma

En términos generales, la forma es la figura exterior de un cuerpo material sólido, sin embargo, las formas simples se pueden describir mediante objetos básicos de geometría tales como un conjunto de dos o más puntos, líneas rectas, curvas, planos, figuras planas.

El diseñador clasifica a las formas según su contenido específico; dentro de estas encontramos dos tipos:

a) Formas figurativas

Estas pueden ser ejecutadas con realismo fotográfico, éstas deben conservar las propiedades identificables del objeto, la forma presenta una realidad transformada, que sugiere volumen y espacio, de manera que comunica al observador una especie de realidad.

b) Formas abstractas

Éstas pierden sus señas de identidad y después de una transformación excesiva, se basan en contornos, colores y composiciones sin basarse en elementos identificables. (Wong, 1995)

1.2.5 Ramas del diseño gráfico

Se puede indicar que el diseño gráfico por tener un gran alcance visual en la sociedad, cuenta con varias clasificaciones utilizadas para resolver problemas de comunicación, ya que es una forma de lenguaje inherente al ser humano. Algunas de las ramas propias del diseño gráfico son:

a) Identidad Corporativa

Hasta hace poco, la labor de diseñar la identidad corporativa para una empresa o institución consistía en rescatar y reflejar la esencia de dicha empresa o institución para capturar-

la en una única marca gráfica o logotipo. Sin embargo, a medida que los contextos y usos de las marcas ganan complejidad, las identidades han tenido que evolucionar para convertirse en sistemas más flexibles, de múltiples facetas y más fluidos, que ejecuten diferentes funciones para los diversos grupos de personas que se ven implicados. Ésta debe incluir historia o trayectoria de la empresa, proyectos y cultura corporativa, es decir, cómo se hacen las cosas. (Twemlow, 2007)



Identidad Global: Farmacia Creis
(Diseño Amateur (s.f.) [en línea]).

b) Señalética

La señalética surge de la necesidad de ubicación y localización de puntos específicos dentro de un espacio que es utilizado por diferentes grupos de personas; se quiere que el

espacio público facilite el desplazamiento. Por lo tanto, se requiere la intervención del diseñador gráfico para crear un producto que satisfaga la necesidad de implantar un sistema de comunicación visual sintetizado en un grupo de signos a manera de pictogramas que cumplan con la función de orientar u organizar y que sea comprensible para los usuarios. (Twemlow, 2007)



Diseño de Señalética: We Fitness Club (Comunnica (s.f.) [en línea]).

c) Cartel

El cartel (afiche se deriva del término francés "affiche" y "poster" que es el término en inglés) a diferencia del aviso o anuncio presume un concepto moderno de público y espacio pú-

blico, el cartel reclama su atención a distancia. Es un material gráfico que transmite un mensaje, está integrado en una unidad estética formada por imágenes que causan impacto y por textos breves.

En conclusión, es un material gráfico, cuya función es lanzar un mensaje al espectador con el propósito de que éste lo capte, lo recuerde y actúe en forma concordante a lo sugerido por el propio cartel. (Ricardo Fernández Muñoz, 1997 [en línea])



Diseño de Cartel: Urban Typography (elpomeloriactivo (s.f.) [en línea]).

d) *Empaque*

El empaque es una parte fundamental para el producto, porque además de contener, también protege y/o preserva el producto, así permite que este llegue en óptimas condiciones al consumidor final, es una poderosa herramienta de promoción y venta.

Meyers y Gerstman (2012) mencionan en su libro: *El Empaque Visionario* que:

Existe un viejo dicho que afirma que el empaque es el producto. Esto es especialmente cierto con muchos empaques de alimentos, medicinas y cosméticos en los cuales el producto en sí quizá sea un polvo, un líquido o cualquier otra cosa carente de atractivo.

De ser así, el empaque es el que logra la venta. (p. 6)

El empaque es el contenedor de un producto, diseñado y producido para protegerlo y/o preservarlo adecuadamente durante su transporte, almacenamiento y entrega al consumidor o cliente final; pero además, es muy útil para promocionar y diferenciar el producto o marca, comunicar la información de la etiqueta y brindarle un plus al cliente. (Marketing, 2009 [en línea]).



Diseño de Empaque: Farmacia Pietro Gala (Disenofilia (s.f.) [en línea]).

e) *Diseño de Tipos*

Twemlow (2007):

Actualmente existen distintos programas que se usan para la creación de fuentes. Algunos diseñadores de tipos apuntan que uno de los principales objetivos en la aplicación de una fuente es que se adapte al formato establecido, que puedan dar continuidad a la lectura sin mayor problema. (p. 118)

“Un tipo corresponde al diseño de caracteres unificado con arreglo a unas propiedades visuales específicas, mientras que una fuente es un conjunto completo de caracteres de cualquier diseño, cuerpo o estilo”. (Carter, 1990, p. 10)

f) Diseño Editorial

En esta rama del diseño gráfico, suscitan varias exigencias para el diseñador, quienes deben resolver cómo poder diseñar un artefacto deseable y que siga siendo una herramienta funcional; cómo satisfacer las necesidades de los diversos públicos: el autor, los comerciantes, las librerías y los lectores. Existen aproximaciones tradicionales al diseño de libros según su forma física (volumen de páginas encuadradas, lomo, página de créditos...), sin embargo, se considera que el papel del diseñador es comunicar fielmente el mensaje de un autor al lector mediante las convenciones especializadas y reconocibles del diseño de libros. (Twemlow, 2007).



Diseño Editorial: Algarabía
(Sofía Escamilla (s.f.) [en línea]).

Tipos de Publicaciones

Revista

Una revista es una publicación impresa que es editada de manera periódica, ya sea semanal o mensual. La revista se clasifica en los siguientes tipos:

Revistas informativas: este tipo de revistas tiene como fin comunicar o divulgar cierta información. Esta depende de la revista, ya que pueden ser temas relacionados a la política, a la economía, entre otros temas, pero en general refiriéndose a temas de actualidad e interés general.



Revista: National Geographic
(Groupon (s.f.) [en línea]).

Revistas especializadas: estas revistas se caracterizan por tratar un tema o materia en particular. Algunos ejemplos pueden ser revistas de automovilismo, arte, animales, medicina, moda, educación, entre muchas otras categorías. Generalmente estas revistas están orientadas a un público que trabaje en dichas disciplinas, es decir que no son masivas.



Revista: Picnic
(Amarillo espacio (s.f.) [en línea]).

Revistas de ocio: como bien lo indica su nombre estas son utilizadas como medio de entretenimiento. Hoy en día existe una gran variedad de revistas de ocio, algunos ejemplos de ello son las de moda, humor, comics, belleza, temas relacionados a la farándula, música, incluso viajes, lugares que pueden ser visitados o adecuados para una salida o cena, etc.



Revista: TV y Novelas
(Colombiatvblog (s.f.) [en línea]).

Revistas de divulgación científica: su fin es comunicar acerca de los avances, investigaciones y descubrimientos en materia de la ciencia. Se considera que tiene tres fines específicos, el primero se relaciona con la función de archivo, es un medio accesible para la búsqueda de información y a su vez para poder conservarlo. En segundo lugar como “filtro” ya que sólo es publicada la información que se considera apropiada. Por último como medio de prestigio, para quien lo ha publicado. Es decir que aquellas personas que hayan presentado un artículo en éstas adquieren cierto reconocimiento por parte de la comunidad científica, sus pares e incluso socialmente



Revista: Muy Interesante
(Muy Interesante (s.f.) [en línea]).

Revista Digital: En el caso de las revistas digitales, destaca el hecho de que ofrecen mayor capacidad para la actualización constante y el tiempo de publicación se ve considerablemente reducida.

Las revistas digitales tienen otras ventajas en cuanto ha contenido, como su enriquecimiento por el hipertexto, el sonido, el video, las imágenes y las animaciones; la rapidez en su publicación; la velocidad para el acceso a nivel mundial; grandes posibilidades de búsqueda y recuperación de información (copyright, 2008 [en línea]).

Cartel

Es un material gráfico que transmite un mensaje, está integrado en una unidad estética formada por imágenes que causan impacto, así como por textos breves. Ha sido definido por algunos estudiosos como “un grito en la pared”, que atrapa la atención y obliga a percibir un mensaje. Es un material gráfico, cuya función es lanzar un mensaje al espectador con el propósito de que éste lo capte, lo recuerde y actúe en forma concordante a lo sugerido por el propio cartel.

Estos se clasifican en dos, los cuales se mencionan a continuación:

El cartel informativo: es el que está planeado para comunicar eventos, conferencias, cursos, reuniones sociales, espectáculos, etc. Este tipo de carteles puede ser presentado sólo con texto que proporciona la información indispensable, para lo cual se recomiendan letras grandes sobre fondo de color contrastante.



Cartel: Eduardo Picazo
(Alfredo Aguirre (s.f.) [en línea]).

El cartel formativo: se utiliza como medio para propiciar el establecimiento de hábitos de higiene, salud, limpieza, seguridad, orden, etc. También se usa para propiciar actitudes de confianza, actividad, esfuerzo, conciencia, etc. (Ricardo Fernández Muñoz, 1997 [en línea]).



Cartel: Congreso de Ayuda contra el cáncer de pulmón y garganta.
(Ferrampez (s.f.) [en línea]).

Folleto

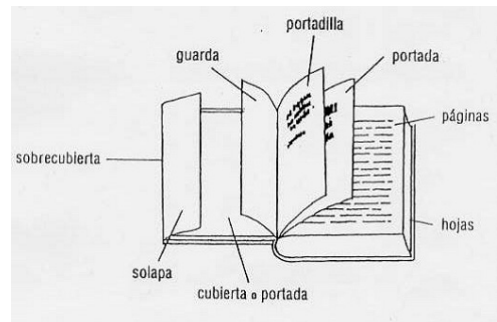
El folleto es una obra impresa de poca extensión que tiene una función informativa y publicitaria, es decir que busca seducir a quien lo lee para que consuma lo que se ofrece. La información dada es breve, concisa, clara y debe estar acorde al destinatario, es decir a quien leerá el folleto. El lenguaje usado en los folletos tiene una función apelativa, es decir que intenta influir en el destinatario. Los folletos suelen tener información que no está dada mediante el lenguaje, esta información es paratextual; la cual está construida mediante fotos, imágenes, colores, el tamaño de las letras, elementos fundamentales para capturar la atención del destinatario (Scribd Inc. 2013 [en línea]).



Folleto: Obras Sanitarias del Estado..
(Ceibal (s.f.) [en línea]).

Libro

El libro se puede considerar como un modo de organización y presentación de múltiples bloques de información; la cual se acomoda en cada una de sus partes, las cuales se mencionan a continuación:



Las Partes del Libro
(Ciclo Escolar (s.f.) [en línea]).

Exteriores. El objetivo principal de los exteriores es proteger al libro, sin embargo, esto puede lograrse de varias maneras.

Tapas. Se le llama tapa a cada una de las cubiertas rígidas de un libro, que pueden ir forradas de tela, papel o piel.

Sobrecubiertas. La pieza llamada sobrecubierta o funda es una banda de papel con la que se envuelve el libro y, por lo general, se usa para exponer las características de la edición en una forma un poco más fastuosa que la tapa.

Cubierta rústica. Opción de emplear cubiertas de cartulina delgada.

Lomo. Es la parte del libro que queda opuesta al corte de las hojas, cubriendo el peine de encuadernación; es una pieza trascendental para los usuarios, ya que es lo único que puede verse del libro cuando se coloca verticalmente en un estante.

Solapas. Son casi siempre los extremos de la sobrecubierta, aunque a veces se trata de extensiones de las tapas.

Faja. En una cinta estrecha que se coloca igual que la sobrecubierta, envolviendo al libro. Sirve sólo como componente publicitario.

Guardas. Son hojas de papel que se pegan por dentro de la cubierta y la contracubierta. Su función como casi todos los elementos exteriores, es la de brindar protección adicional a los interiores.

Pliego de principios. La primera parte de la tripa de un libro se llama pliego de principios; o simplemente, principios, ya que no se trata estrictamente del primer pliego del volumen. En ella van los primeros contenidos esenciales del libro, ya que, todos los exteriores son prescindibles y, a veces, ni siquiera se consideran como parte del volumen.

Páginas de cortesía. Como protección de todo el libro, y especialmente de la portada, los impresores solían dejar en blanco la primera hoja del primer pliego. Actualmente se suprimen en casi todos los libros.

Portadilla, falsa portada o anteportada. La portadilla es la primera página impresa de un libro, y por lo general contiene sólo el título de la obra.

Contraportada, portada ornada, portada ilustrada o frontispicio. La contraportada es el reverso de la portadilla, y por lo tanto, una página izquierda. Algunos editores imprimen en ella adornos o ilustraciones como complemento de la portada, pero lo normal es que se deje en blanco.

Portada. Esta es la verdadera cara de un libro, de ahí que rigurosamente sea una página im-

par (derecha). Debe contener el título de la obra, el subtítulo y todos los complementarios; el nombre del autor, el número de la edición (normalmente en letras), el número del tomo y, si se trata de una enciclopedia, las referencias a los temas que abarca; el pie de editorial, que incluye el nombre de la casa editorial y su símbolo o logotipo; finalmente, el año de la edición y en ocasiones, la ciudad donde se hizo.

Propiedad o página de derechos. La página detrás de la portada contiene datos técnicos de la mayor importancia: número y fecha de la edición, si se trata de una traducción, se debe escribir el título original en esta parte, los nombres de los colaboradores, la reserva de derechos, número de expediente en que se asienta el depósito legal, seguido del año en que fue dado. El número ISBN (International Standard Book Number), que consta de diez dígitos separados mediante guiones. La leyenda *printed in* (Impreso en), ordinariamente en cursivas, donde los asteriscos se sustituyen por el nombre del país correspondiente. Por último colocamos el nombre y domicilio de la casa editora.

Índice de contenido. Aquí se escriben los títulos de las partes, capítulos y artículos que contiene el libro.

Notas previas. Pueden ser de dos clases: la que escribe el propio autor y las que escriben otros. Las primeras se escriben inmediatamente antes del texto, mientras que las segundas se insertan entre la página de propiedad. Pueden ser numerosas y tener los siguientes títulos: prólogo, prefacio, proemio, preámbulo, preliminar, exordio, al lector, advertencias, aclaración, introducción, presentación, plan de la obra, etc.

Dedicatoria. Es el primer texto que el lector encuentra escrito de la mano del autor.

Lema. A veces se incluye después de la dedicatoria en la siguiente página impar, éste puede consistir en una breve explicación de la obra literaria.

Prólogo. Las notas preliminares escritas por el autor se colocan después de la dedicatoria.

Cuerpo de la obra. Es el contenido del libro.

Finales. Por lo general presentan información supletoria cuya función es facilitar la consulta del libro.

Anexo. Es la información que suele ser irrelevante para ciertos lectores, por lo tanto se coloca en este apartado como números, fórmulas, estadísticas, gráficas, etc.

Apéndices. Es una parte que incluye información no esencial, suele ser un complemento de la obra.

Bibliografía. Es una parte importante de las obras científicas. En ellas se consignan las obras que el autor consultó para la composición de su texto.

Índices. Un libro técnico se complementa con diversos índices para facilitar su consulta.

Glosario. Algunas obras incluyen un útil vocabulario donde se definen ciertas palabras.

Colofón. Es la nota que suele ir al final de los libros, en la que se registran ciertos datos de la tirada: la fecha en que se realizó la impresión, el número de ejemplares, nombre y domicilio del taller que lo tiró. (De Buen, 2009)

Tipos de libros

Entre los aspectos que se debe tener en cuenta al decidir el formato del libro están la clase y la cantidad de información que se va a presentar, el tiempo de vida y factores siempre presentes como el público al que va destinado y el coste.

La elección del tamaño del papel de soporte puede ser el punto de partida de un proyecto, aunque el diseño ofrece un amplio campo para desarrollar la creatividad, como las técnicas de acabado de la impresión, o la combinación de elementos para producir diseños únicos e innovadores (De Buen, 2009, p. 30)

Según la clase de información los libros se clasifican en:

Coffee table books: Son libros de gran formato, tapa dura y una exquisita edición que desbordan con información y maravillosas fotografías e ilustraciones acerca de un determinado tema. Son objetos culturales llamados así por estar diseñados para ser ubicados en mesas de café o mesas ratonas. Se caracterizan por un gran contenido de imágenes sobre obras de artistas, plásticos, danzas, ritmos musicales, patrimonio arquitectónico e

histórico, diseño y fotografía, artesanías, vinos atractivos turísticos. Ejemplares únicos con cuidadas y lujosas encuadernaciones que los convierten en objetos artísticos y en auténticas piezas de arte, por su belleza visual e impactante que se recorren no solo con la vista, sino también con el tacto. Suelen ser bilingües y estar disponibles en diferentes idiomas. (Evans, 1992)

Libro de texto: Un libro de texto es un manual de instrucciones o un libro estándar en cualquier rama de estudio. Estos surgen como instrumentos de enseñanza con la invención de la imprenta por Johann Gutenberg.

Científico: Un libro científico es generalmente, la exposición de resultados obtenidos haciendo uso del Método científico.

Libro de viaje: Se conoce como libro de viaje la publicación de las experiencias y observaciones realizadas por un viajero. Estos libros suelen estar ocasionalmente ilustrados con mapas, dibujos, grabados, fotografías, etcétera, realizadas por el autor o por alguno de sus compañeros de viaje.

Biografía: Consiste en un relato expositivo y frecuentemente narrativo y en tercera perso-

na de la vida de un personaje real desde que nace hasta que muere o hasta la actualidad. En su forma más completa, sobre todo si se trata de un personaje del pasado, explica también sus actos con arreglo al contexto social, cultural y político de la época intentando reconstruir documentalmente su pensamiento y figura. La biografía puede registrarse en forma audiovisual o en forma escrita.

Libro de referencia o consulta: En términos generales, pueden distinguirse por la difusión del conocimiento, de los cuales se distinguen las fuentes primarias

Fuentes primarias: Textos que presentan por primera vez hallazgos científicos o históricos; como pueden ser observaciones de laboratorio, transcripciones de experimentos, investigaciones realizadas mediante trabajo de campo, encuestas, censos, transcripciones jurídicas, documentos de época o que ofrece por primera vez una interpretación teórica de estos hallazgos, incrementando o reestructurando los conocimientos sobre un saber.

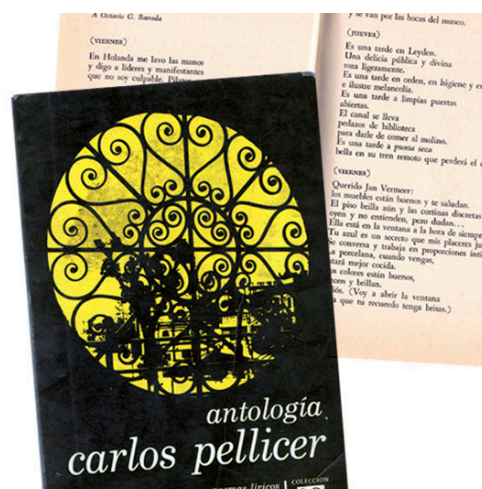
Textos que exponen de manera más o menos sistemática lo que se presenta y desarrolla en las fuentes primarias. Por ejemplo: enciclopedias, libros de texto, manuales, antologías, etc.

Para elaborar las fuentes primarias se necesita un complejo proceso de verificación, que incluye la revisión por pares expertos, la realización de experimentos de cotejo y otros tipos de investigación, se pone en marcha para asegurarse de que la información es fiable. (Evans, 1992)

Antología

La palabra antología se deriva de su raíz etimológica: *ánthos*= flor, *légo*= recoger o yo recojo; es decir recoger flores, hacer un ramillete, un florilegio o una crestomatía. Por lo que se denomina antología a cualquier libro que contiene una selección de libros literarios de uno o varios autores, no sólo considerando la recopilación de obras poéticas, musicales o ensayos como se hacía desde el tiempo de los Griegos, si no que actualmente las antologías abarcan temas de interés popular.

Este es un tipo de obra que se usa como síntesis de otras, al tratarse de un compendio donde se rescata lo más relevante y representativo de algún autor o tema en especial. En esta ocasión se tratará el tema del folclor mexicano, ya que algunas formas populares como bailes tradicionales y las danzas, han caído en desuso, hallándose en peligro de extinción.



Paulina Ossana (1991) menciona que:

Algunas de estas danzas son únicamente recordadas por los ancianos y recopiladas por los folclorólogos, por lo que gracias a la labor de estos especialistas se puede ampliar la información sobre las mismas, actuando como divulgadores de la cultura popular, dando testimonio de una parte de la identidad mexicana. Esta información es conservada a través de un compendio con información integral como puede ser la antología, evitando las interpretaciones erróneas de los instructores de la danza, conservando así la mayor parte de los simbolismos de las mismas. (p. 74)

El objetivo general de una antología es lograr un material que sirva de guía al instructor en la transmisión de conocimiento, por lo que es empleada en las instituciones educativas como apoyo en el plan de estudios.

Clasificación de la antología

Según la información que contenga, la antología se divide en tres tipos:

1. **Antología de tipo teórico.** Selección de material que contenga conceptos, principios o enfoques teóricos completos para poder estudiarlos adecuadamente.
2. **Antología de tipo práctico.** Conjunto de procedimientos, como pueden ser: la solución de problemas, algoritmos, diagramas de flujo, análisis de casos o formas de trabajar las actividades prácticas que se traten en la temática que corresponda. En ésta se desarrollan dos formas de razonamiento: deductiva e inductiva; se dice que es deductivo, cuando se pasa de una afirmación de carácter general a hechos particulares; e inductivo cuando parte de hechos particulares a afirmaciones de carácter general.

3. **Antología teóricopráctica.** Contenidos teóricos combinados con conocimientos prácticos que se complementan, reforzando el aprendizaje. (Ossana, 1990)

Elementos de la antología

Una vez consideradas todas estas características, se deberán contemplar los elementos más importantes, los cuales se ordenarán para estructurar la antología; describamos ahora cada uno de estos elementos:

1. **Portada.** Aquí se identifica el material didáctico en conjunto, el título de la antología, el nombre del antologador o compilador así como la fecha de creación.
2. **Elementos introductorios.** Dentro de estos, encontramos los datos curriculares de la temática a tratar a lo largo de la antología.
3. **La Presentación.** Descripción de la obra, donde se introducen las partes que integran el texto, la relación con el programa educativo y objetivos de aprendizaje, la importancia de las lecturas y de sus autores, la vigencia o actualidad de la información, así como la importancia para la formación del lector.

4. Índice de contenidos. Facilita la localización de cada documento.

5. Introducción a la unidad. Generalmente el contenido está integrado por unidades o capítulos; por lo que se necesita hacer una introducción a cada una de estas, en la que se debe explicar su importancia.

6. Objetivos de aprendizaje de la unidad. Objetivos de aprendizaje que se esperan alcanzar al término de cada unidad.

7. Temáticas. Desarrollo del contenido de cada artículo, respetando lo que ha escrito cada autor.

8. Glosario. Términos dudosos, poco comunes o de difícil comprensión, para que sean consultados; deben ordenarse en forma alfabética, con una explicación breve y sencilla.

9. Bibliografía complementaria. Listado de referencias documentales que permitan ampliar o profundizar los conocimientos incluidos en la antología

10. Referencias Visuales. Representación gráfica de los conceptos; así como la relación de sus conocimientos.

Se deberá tener el mayor cuidado en la elaboración de cada uno de estos elementos, para así evitar resultados erróneos o que resulten de poco interés para el lector; cabe mencionar que una antología, permite abarcar más temáticas a corto plazo, así como hacer más interesante el material con información recopilada y seleccionada, (Ossana, 1990)

1.2.6 Elementos del

Diseño Editorial

Cuerpo de texto

Jorge de Buen (2009) menciona que:

Para realizar el cuerpo de un material editorial, es necesario que lleve una organización que debe ser evidente para el lector desde la primera vez que entra en contacto con dicha obra. La comunicación debe ser directa y cristalina para que las palabras del autor alcancen pronto al lector, con impacto bastante y para que el vínculo no decaiga mientras dure la lectura.

Además del cuerpo de la obra, el volumen contiene un amplio conjunto de partes ordenadas, las cuales pueden aparecer destacadas o no, dependiendo de su posición, grado o cargo. Algunos elementos que pueden ser

claramente identificables son el nombre del libro, nombre del autor y las cabezas de los capítulos, se pueden considerar la cúspide de la jerarquía.

Mencionando la jerarquía, este factor ya no es trabajo únicamente del autor, sino también del editor y del diseñador a cargo. (p. 21)

El párrafo

El párrafo según Jorge de Buen, es una unidad íntegra, con desarrollo suficiente para presentarse aislado del resto del discurso. Dentro de un párrafo bien formado encontramos solo ideas que se desenvuelven a partir de un periodo o cláusula principales.

Sistemas de medidas tipográficas

Las más relevantes para el diseñador editorial son:

La adopción del sistema DIN: norma alemana que data de principios de siglo y que ahora ha sido denominada Iso 216. Se aplica en la manufactura y corte de los papeles de imprenta.

La organización de los caracteres tipográficos: estos se colocan en tablas de 8, 16 y 32 bits, especialmente para el intercambio de datos

en informática (normas Iso 88591 e Iso 10646 o Unicode).

El sistema Didot: Creado por Francisco Ambrosio Didot, creó a finales del siglo XVIII, el sistema de medidas más difundido en el mundo occidental. Su unidad fundamental es el cíbero, que se divide en 12 puntos, el nombre cíbero corresponde tanto a la letra de 11 puntos como a la de 12, las variantes se distinguen entre sí con la "lectura chica" y la "lectura gorda".

El sistema Pica: Benjamín Franklin fue quien ideó el sistema Pica, ya que su primer trabajo fue el de impresor. Un punto pica mide 0,013 837 pulgadas (0,351 459 8 mm), lo cual equivale a $1/72,7''$. La pica por lo tanto tiene una medida muy cercana a un sexto de pulgada.

La Pica Postscript: Casi todos los programas de computadora destinados al diseño editorial emplean el lenguaje Postscript, que comunica computadoras e impresoras sin necesidad de recurrir a un equipo intermedio que descifre la información; retomaron la medida de la Pica: $1/72$ de pulgada.

Cada sistema de medidas tiene sus propias ventajas y desventajas:

El sistema Didot ha sido muy difundido y los usuarios pueden encontrar importantes apoyos técnicos o documentales. Muchos países que emplean este sistema han adoptado la norma Iso 216 para la fabricación, corte y manipulación del papel.

El usuario del sistema Pica (sobre todo de la variante postscript) se encuentra a sus anchas midiendo los caracteres en puntos y los papeles en pulgadas, pero dentro de un ámbito geográficocultural limitado.

Algunos países como México, importan materiales y equipos que provienen tanto de regiones didot como pica, por lo que se enfrentan a un verdadero caos. (De Buen, 2009, p. 56)

Familia tipográfica.

Una familia tipográfica se construye entre cinco límites principales: la mayoría de los caracteres descansa sobre la línea estándar, que evita perder la alineación; por encima de la línea estándar hay otras tres: la línea de las x, la de las mayúsculas y la de las ascendentes. Por último, por debajo de la estándar se encuentra la línea de las descendentes. Y tienen nombres específicos:

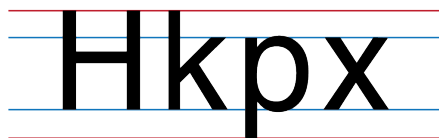
H: o tamaño de las mayúsculas

K: o tamaño de las ascendentes

P: o tamaño de las descendentes

X: o tamaño de las equis

Kp u ojo: es la distancia entre las dos líneas más externas (k y p generalmente)



Cuerpo: es decir, el tamaño total del tipo, incluyendo los pequeños espacios arriba y debajo de las líneas extremas. En algunas (pocas) ocasiones el cuerpo es igual a kp.

Kp/x: este cociente es fundamental para conocer una familia de caracteres. Cuando se dice que el tamaño de x es grande, se está expresando que la razón kp/x es menor de lo normal. Es común escuchar que los libros deben componerse con caracteres de 9 a 12 puntos, sin embargo esto no es conveniente, porque para estimar el óptimo de legibilidad, x es más importante que el cuerpo.

El cociente de cuerpo/H indica cuál es el tamaño de las mayúsculas con respecto al cuer-

po. La razón (kp)/k expresa en términos de k, por cuánto son más largos los ascendentes que los descendentes.

El contraste: expresa la relación que guardan los trazos gruesos con los delgados.

El espesor: medio está calculado con las letras minúsculas.

El color: indica qué tan negra o fina aparece una letra comparada con la univers 55.

Valores: Jorge de Buen llama valores a las características que definen un tipo determinado. (De Buen, 2009)

Variaciones.

Un diseño de caracteres puede utilizarse para crear una familia, esto es un agrupamiento de las mudanzas sobre determinado tema.

Para el diseñador editorial, una familia tipográfica completa es suficiente en la formación de cualquier trabajo. (De Buen, 2009, p.63)

Ritmo.

El ordenamiento de varias letras, genera un ritmo visual que se evidencia con la repetición de algunos rasgos, especialmente fustes

y curvaturas, así como con los efectos de contraste y la alternación de tonos claros y oscuros. Las letras bien diseñadas presentan un ritmo destacado y monótono.

Clasificación de las letras.

Dentro de la clasificación DIN 16518ATypI, que es la más completa, se obtiene la siguiente nomenclatura:

Humanas: Los caracteres son de remates gruesos y cortos, el contraste de las astas es ligero, ya que existe poca diferencia en la anchura de los trazos ascendentes y descendentes, los ejes de las letras circulares son oblicuos. Las mayúsculas tienen la misma altura que las astas ascendentes ($H=k$). Ejemplos: Centaur, schneidler, augustea.

Garaldas: Este nombre se retoma de los nombres de Claudio Garamond y Aldo Manuzio. El estilo se caracteriza por tener un mayor contraste entre gruesos y delgados que las humanas. Los terminales son cóncavos, triangulares y un poco más extendidos. Los fustes están ligeramente más anchos en su parte central, las mayúsculas son ligeramente más bajas que las astas ascendentes. Ejemplos: garamond, bembo, times.

Reales: Tipógrafos franceses como Simonneau y Grandjean colaboraron en la creación de este nuevo estilo. Estas letras se apartan de la caligrafía, dando un armonioso modelo. El contraste entre gruesos y delgados está acentuado, mientras los terminales conservan prácticamente la misma forma triangular y cóncava de las garraldas. Las astas redondas tienen el eje vertical o casi vertical. Ejemplos: baskerville, caslon, bell.

Didonas: El nombre surgió por la fusión de los nombres de Didot y Bodoni. Tienen contraste alto entre las astas gruesas y delgadas de las reales, pero se eliminan muchas de sus curvaturas. Se distinguen claramente por los remates muy delgados y prácticamente rectos. Ejemplos: bodoni, didot, Basilia, walbaum.

Mecanas: Surgió a partir de la Revolución Industrial. Estas se desligan de las formas tradicionales, algunos estilos tienen terminales triangulares, otros rectangulares y de un espesor similar a los fustes, sus contrastes son variados, pero hay una tendencia hacia su total eliminación. Ejemplos: serifa, clarendon, Memphis, rockwell.

Lineales: Aparecieron a principios del siglo XIX. Son letras sin remates, el contraste desa-

parece casi del todo, admiten con facilidad las gradaciones: cambios de espesor, condensaciones, expansiones e inclinaciones. Ejemplos: helvética, univers, futura.

Incisas: El nombre proviene de incidir, (cortar, romper, herir). Sus mayúsculas imitan las letras romanas, con fustes y barras ligeramente cóncavos. Ejemplos: trajan, graphia, saphir, furnier le jeune.

Caligráficas: Son las de aspecto caligráfico que se emplean en invitaciones de boda y cosas parecidas. ejemplos: english 157, zapf chancery, coronet.

Manuales: Se refiere a la imitación de las letras anteriores a la imprenta. Parecen dibujadas apoyando la mano. Ejemplos: benguiat, frisky, script, contact.

Fracturas: Proviene del alemán fraktur. Recuerdan al estilo gótico. Ejemplos: bitstream fraktur, fette fraktur, english old style.

Extranjeras: Todas las letras no latinas. (De Buen, 2009)

Forma.

Se refiere al formato de un libro, la medida queda establecida según se dobla el pliego. Dentro del ámbito de las imprentas, se conoce como formato a la colocación del texto dentro del papel: las medidas de los márgenes, número de columnas, disposiciones de cabezas y pies, folio, etc. (De Buen, 2009)

Número de caracteres por línea.

Una línea se compone con las 26 letras sencillas del alfabeto, a lo que se llama LCA a la medida de esa línea, por ser las iniciales de la longitud de los caracteres del alfabeto. Se denomina "l" a la longitud óptima, que se obtiene con la fórmula:

$$L = LCA \times 1,75$$

A partir de esta dimensión se consiguen las otras; la longitud mínima (n) y la máxima (m):

$$N = l \times 0,75; \quad m = l \times 1,5$$

Esto equivale a decir que los renglones no deberán tener menos de 34,1 letras ni más de 67,5, y que un renglón de longitud óptima dará cabida a 45,5 caracteres. (De Buen, 2009)

Columnas.

La división de columnas no es un recurso estético, sino que se realiza con fines prácticos en la búsqueda de mayor legibilidad.

El llamado estilo tipográfico internacional, popularizó las líneas de texto quebradas. Este tipo de composición cargada a la izquierda, hace posible mantener una separación constante entre palabras. (De Buen, 2009)

Márgenes.

Son los espacios en blanco, "vacíos" dentro de una página, se dice que se encuentra inactiva la superficie blanca del papel y con un solo trazo o punto comienza a activarse.

Los márgenes se han ido perdiendo por tratar de economizar lo más posible el costo de producción. Tiene varias funciones:

1. Evitar que partes del texto se pierdan en el momento de cortar el papel.
2. Dejar una superficie sin texto para la manipulación de la página.
3. Ocultar posibles imprecisiones en a tirada.
4. Evitar que por el proceso de encuadernación se obstruya la lectura

Para la implementación de márgenes, desde tiempos antiguos se practica el colocar el rectángulo tipográfico fuera del centro vertical y horizontal, buscando cumplir con las siguientes cuatro reglas:

1. La diagonal de la caja debe coincidir con la diagonal de la página.
2. La altura de la caja debe ser igual a la anchura de la página.
3. El margen exterior (o de corte) debe ser el doble del margen interior (o de lomo).
4. El margen superior (o de cabeza) debe ser la mitad del margen inferior (o de pie). Esta regla es consecuencia de las anteriores.

Método de la diagonal: resulta de seguir la primera regla sin tener en cuenta las otras tres. (De Buen, 2009)

Espaciamiento.

Entre las palabras debe dejarse el menor espacio posible, apenas lo suficiente para que los vocablos se distingan como piezas individuales. El resultado debe ser una tipografía compacta. La unidad para medir el espaciamiento es el cuadratín (M).

El espaciamiento recomendado para textos en letra normal es:

- Espacio mínimo M/8

- Óptimo M/5

- Máximo 2M/5

(De Buen, p. 192)

Reglas ortotipográficas.

Existen variantes dentro de una misma familia tipográfica que permiten dar una jerarquía visual al contenido de un libro u otro escrito; por lo tanto, hay reglas para su uso dependiendo del caso. Algunos ejemplos son:

Versalitas: Estas no son mayúsculas del mismo tamaño que las minúsculas como a simple vista parece; difieren de las mayúsculas en el espesor de las astas, en el tamaño de equis, en la anchura de muchos caracteres y hasta en algunos rasgos. Las versalitas tienen su propia función en ciertos casos:

Títulos de obras: cuando en una obra aparece su propio título dentro del texto, este debe escribirse con versalitas y no con cursivas.

En lugar de versales: las siglas y acrónimos van con versalitas.

Números romanos: se ponen con versalitas los números romanos, pero cuando van unidos a un nombre propio se escriben con versales.

Nombres de autores: en las bibliografías, citas bibliográficas e índices de materias, los nombres de los autores se escriben con versalitas, lo mismo con los epígrafes.

Nombres de personajes: en las obras de teatro y en otros escritos donde cada voz de un diálogo es precedida por el nombre de un personaje, éste se escribe en versalitas.

Folios explicativos y prologales: en la parte superior de muchas obras, junto con el número de página (folio) aparecen datos como el nombre del capítulo, nombre del autor, título de la obra, etc. Estos deben ir en versalitas.

Subtítulos: cuando se necesita dar variedad a los subtítulos, las versalitas suelen ser un buen recurso.

Comienzos de capítulos: especialmente en las obras editadas en inglés, se suele comenzar el primer párrafo de cada capítulo con una o varias palabras en versalitas.

Ortografía de las versalitas: deben escribirse exactamente con las mismas reglas ortográficas que las minúsculas. (De Buen, 2009)

Uso de las negritas.

Las negritas prácticamente según el autor, no tienen funciones propias. Puestas dentro de un texto, logran distraer al lector pero la mayor desventaja es que produce un efecto psicológico: la reducción en la fuerza del resto del escrito.

Sin embargo, en la actualidad se les emplea para encabezados, títulos y subtítulos. (De Buen, 2009)

Imagen

La imagen es una representación visual, que manifiesta la apariencia visual de un objeto real o imaginario; dentro del diseño editorial, es importante considerar que una imagen debe encontrarse en armonía con el resto de los elementos de la composición, cuando una imagen toca el borde exterior de una página se dice que está a sangre y la previsión para la misma se denomina margen para sangre. (Sanders, 1986)

Caja Tipográfica

Sirve para organizar los elementos tipográficos y pictóricos de una página y unificar todas las partes del diseño. Una cuadrícula tipográfica estándar posee líneas de contorno, módulos cuadriculados, columnas de texto, medianiles y márgenes.

“Las dos unidades básicas de medición tipográfica son la pica y el punto. La equivalencia queda de la siguiente manera:

6 picas = 72 puntos = 1 pulgada aproximadamente”. (Carter, 1990: 11)

Retícula Editorial o Grilla

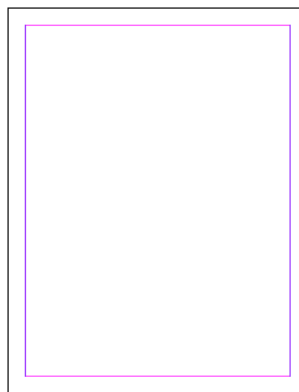
La construcción esmerada de los textos tiene su expresión más rigurosa en el sistema de retículas. Surgió por la tendencia a la máxima ordenación posible y a la economía en la aplicación de los medios tipográficos. El sistema de retículas introduce el concepto de módulo, que significa cada una de las parcelas en las que se divide la mancha tipográfica. Un módulo debe contener cierto número exacto de líneas de texto y debe estar separado del campo vecino, arriba o abajo, por un número también exacto de renglones.

Es una estructura en dos dimensiones hecha de líneas verticales y horizontales utilizada para estructurar el contenido, sirve como un armazón para organizar textos y/o imágenes.

La precisión en la distribución de los bloques de texto y las ilustraciones es un elemento esencial de la preparación profesional de los mismos. Con estas unidades debidamente colocadas, la presentación final tiene una apariencia de armonía e integridad en el diseño. (Ambrose y Harris, 2004)

Retícula simple de una columna.

Para la realización de un diseño editorial debe tomarse en cuenta la estructura y divisiones del espacio disponible.



La forma más sencilla es la colocación de un margen perimetral en blanco, creando así una zona central para los elementos del diseño. Dicho margen puede trazarse con cualquier longitud y anchura, de esta manera proveer diferentes opciones de distribución de información con sólo emplear una columna.

Tamaños y formas de papel.

Antes de considerar la forma de retícula que se empleará en un proyecto editorial, es esencial considerar el papel en el que se va a imprimir. Algo básico es el uso económico del papel, sobre todo si es para tiradas largas.

En cuanto al tamaño, existen dos tipos:

- El métrico (europeo).
- Imperial (anglosajón).

Esto significa que el diseñador deberá averiguar las medidas que admite la máquina donde se imprimirá, así como sistemas de división de papel en medidas estándar y equivalencias de tamaños similares en ambos formatos.

Una vez elegido el tamaño y forma del papel, se procede al desarrollo de la composición de la retícula. Se pueden hacer varias pruebas de formas de retícula para decidir la idónea.

Colocación del título en retícula simple. Gracias a la indicación de un título encuadrado en la retícula y a la experimentación con sus posibles posiciones y proporciones, se puede establecer las formas de control de impacto que éste deba tener.

Títulos y texto.

El texto es el elemento de diseño que sigue al título, éste empleará la retícula para crear una uniformidad de composición mediante la forma en que se disponga.

Aquí la labor del diseñador es crear modelos interesantes con el texto, para realzar y dar significado al diseño. El tamaño de los caracteres lo determina el diseño.

Subtítulos.

El peso visual de los subtítulos está comprendido entre el título y el texto; pueden utilizarse para alegrar el diseño y dar más variedad al conjunto. Se recomienda analizar el peso de estos elementos y probarlos en diferentes posiciones dentro de la retícula.

Títulos, texto e imágenes.

La dinámica de manejar imágenes, abren campo para romper las restricciones forma-

les creadas por los elementos tipográficos. Las imágenes pueden atravesar columnas y saltarse los márgenes, sin tener en cuenta los confines de la composición de la página. Pueden utilizarse como tonos de blanco y negro o, si es posible emplear el color, para obtener interesantes variaciones visuales o creativas, pero sobre todo, se pretende que haya contraste entre las características de los elementos de diseño.

Opciones de retículas.

El diseñador puede percatarse de que el área de diseño puede dividirse en tantas columnas como quiera; sin embargo no se debe omitir que estas se usan sobre todo para el texto, por lo tanto, siempre debe tener en cuenta la funcionalidad de la anchura de las mismas.

Tradicionalmente se considera la retícula de tres columnas la opción más acertada; proporciona anchas y legibles columnas de texto y la flexibilidad adicional de poder subdividirlas y convertirlas en seis.

El número par de columnas permite al diseñador mantener una distribución pareja y equi-

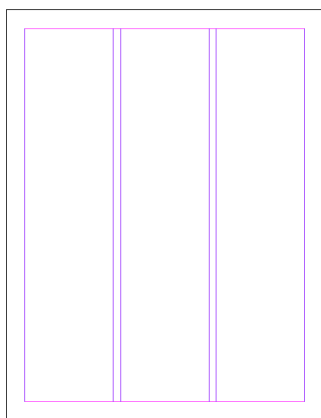
librada en la página, aunque esto suponga cierta restricción de libertad y pueda desembocar en composiciones poco imaginativas.

Por otro lado, las retículas de un número impar de columnas, darían un estilo diferente al concepto global.

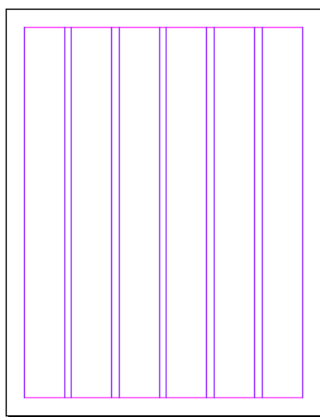
Retículas de tres y de seis columnas. Las retículas de tres columnas se encuentran generalmente en la composición de revistas, hojas informativas y cierto material publicitario. Puede producir composiciones formales sin ser tediosa si se da un giro sutil a la convención del diseño, usando imágenes.

La retícula de tres columnas puede subdividirse para crear seis, ésta disposición no suele ser la más idónea para el texto, sin embargo, puede ser muy útil cuando predomina el tema gráfico sobre el texto. También si se llega a alternar entre tres y seis columnas en páginas adyacentes, se puede crear un interesante equilibrio visual.

A todo esto, el hecho de tener cierto número de columnas, no significa que se deban rellenar con elementos gráficos, los espacios actúan como rasgos distintivos del diseño



Retícula a Tres Columnas.



Retícula a Seis Columnas

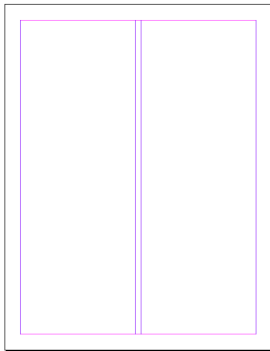
Retículas de dos y de cuatro columnas. Estas fórmulas tradicionales permiten una considerable flexibilidad, pues la retícula de dos columnas puede mantenerse por sí misma para cualquier tamaño del espacio de diseño o subdividirse para crear cuatro columnas.

No hay que olvidar que aunque la retícula esté subdividida en medidas iguales, no se precisa llenar por completo la página, siempre es deseable dejar un espacio alrededor del área compositiva.

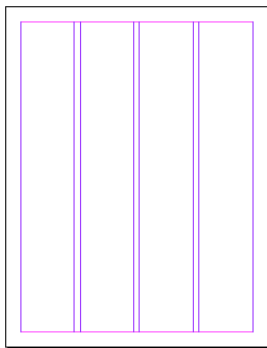
Combinación de formatos de retículas. Hay muchas maneras de crear tensión visual dentro del espacio de diseño. Un método de conseguir tensión en el diseño, creando equilibrios y énfasis inusuales, es provocar una situación en la que estos efectos se introduzcan dentro del área de diseño. Esto permitirá situar elementos de diseño dentro de la composición de columnas con mayor libertad.

Así se pueden crear sutilezas compositivas, y una oportunidad para introducir otro formato de retícula. La gran ventaja de las retículas aparte de la enorme gama de posibilidades de distribución, es la invisibilidad final, pues

no es obvia su presencia pero sí significativa.
(Ambrose y Harris, 2004)



Retícula a Dos Columnas



Retícula a Cuatro Columnas

La retícula en el proceso de diseño.

Comienzo del trabajo.

La primera decisión debe ser el formato de la retícula. Una vez disponiendo de una gama de retículas, puede empezar a recopilar la información gráfica que se va a incorporar al diseño y estudiar cómo encajar el texto; para ello, se puede dibujar la hoja a escala real para establecer el espacio para el texto.

Lo segundo es elegir una tipografía que se adecúe al boceto, colocar caracteres en una línea, contarlos y multiplicarlos por el número de líneas; dando como resultado el número de caracteres que cabe en el espacio asignado. Así podrá decidirse si se requiere un tipo mayor o menor.

Una vez completo esta parte del proceso, el diseñador puede apoyarse en el conocimiento del porcentaje del área de diseño que va a ocupar el texto. Así, el texto real ya puede desplazarse sobre la superficie de trabajo, jugando con los elementos para instaurar un énfasis en la composición general.

Desarrollo de composiciones esquemáticas.

Existen dos motivos para empezar el trabajo con las composiciones esquemáticas. En primer lugar, porque le darán la libertad de expresarse con rapidez, sin estorbos técnicos, para producir diseños rápidos y económicos. En segundo lugar, porque la libertad creativa proviene de la energía que un diseñador pueda generar si trabaja con velocidad.

Producción de bocetos.

Para la presentación al cliente, probablemente sólo necesite producir un boceto final que consolide el concepto de diseño, el cual, debe tener la mayor semejanza posible con la lámina impresa final. Es preciso entregar más de un boceto al cliente. (Ambrose y Harris, 2004)

Las retículas en el diseño y la impresión.

Hay muchos diseños que se han desarrollado adaptándose a una retícula preestablecida; las diferencias entre estos enfoques dependen de los campos concretos del grafismo en que se trabaje. Algunos ejemplos se mencionan a continuación:

- publicidad
- diseño de carteles

- prospectos y folletos
- envoltorios o envases
- hojas informativas y periódicos
- revistas
- libros

En este último punto se describe un poco mejor el uso de retículas para su desarrollo. La mayor parte de los libros publicados cae dentro de la categoría que puede definirse como formato de retícula de una sola columna. Pero esto no limita creación de un producto interesante, puesto que se puede explorar multitud de alternativas de diseño de página. (p. p. 58/86)

Ampliación proporcional de la retícula.

Es posible que al reproducir el boceto a una escala mayor sus cualidades gráficas se distorsionen, por lo que al cambiar la escala es importante retener todos los elementos de la idea original que parezcan correctos. Una vez reproducida la retícula a su escala real, pueden analizarse sus proporciones, si el trabajo se va a compaginar en forma de libro, se deberá poner atención a los márgenes, ver la proporción del margen interior (área donde se realizará la encuadernación) con el resto de los márgenes de la página (Ambrose y Harris, 2004).

Tipografías y retículas.

En Gran Bretaña y en Norteamérica y en su área de influencia, los tipos se miden con el sistema de puntos “pica”, mientras en el resto del mundo las mediciones se basan en el punto Didot. Ambos sistemas no son compatibles y no pueden mezclarse.

Un punto pica equivale a 0,352 mm, mientras que el punto Didot equivale a 0,376 mm. En este último sistema, 12 puntos forman un “cícero”, que constituye la medida básica del material tipográfico.

Se utiliza la palabra interlínea para designar el espacio entre líneas de caracteres. Para medir la anchura de las columnas, hoy en día se utiliza tanto el cícero como el milímetro.

Las cuatro formas más comunes de composición de texto son:

- En bandera derecha. Es decir, que se encuentra alineada por la izquierda.
- En bandera izquierda. La alineación es por la izquierda.
- Justificado o en bloque.
- Centrado.

Se puede sangrar el comienzo de los párrafos y utilizar letras mayúsculas grandes para caracterizar la tipografía (Ambrose y Harris, 2004).

Anatomía de la retícula.

La estructura básica del diseño de la retícula contiene puntos de referencia que reflejan características propias; tales como: anchura de columnas, márgenes, márgenes interiores, divisiones de columnas e indicadores de encabezamiento o de recursos gráficos, tamaño del exterior del área de diseño y medidas de corte de la página o diseño terminado.

Siempre se deja un margen adicional exterior, unos 3 mm de ancho, esto por dos motivos: por una parte, sirve para solapar áreas de color o de tema ilustrativo que se salgan de la página, y por otro lado, se emplea como margen de seguridad cuando se recorta la página después de la impresión.

La ilustración o color se imprime ocupando también el área que se va a recortar, para que, al hacerlo, no haya peligro de que aparezca un borde blanco en el papel. Las marcas que se usan como guía para cortar se denominan

marcas de corte y son las líneas interiores del margen adicional. (Ambrose y Harris, 2004)

Impresión de una retícula.

Por lo general, las retículas se imprimen en tinta de color azul claro como guía sobre un papel transparente, para poder calcar tipos o ilustraciones, pegar elementos gráficos y dibujar sobre él. El color azul claro usado para marcar las guías no aparece en los negativos de imprenta.

Formato

Se le denomina de un modo general al formato como el conjunto de las características técnicas y de presentación de un texto, objeto o documento en distintos ámbitos, tanto reales como virtuales. En el diseño editorial, un formato depende del tipo de composición que se planee para lograr establecer una publicación entendible para los usuarios; para ello, existe una pequeña división de composición:

Composición formal: Generalmente contiene una estructura matemática subyacente que gobierna con rigidez las posiciones y las direcciones de los elementos.

Una composición formal no siempre se convierte en una retícula, sin embargo, las plan-

tillas generales se basan invariablemente en composiciones formales, la aparición de un grupo de formas es predecible. Una leve desviación de las rígidas normas de una composición formal tiene por resultado una composición semiformal. (Wong, 1990)

Composición informal: Las composiciones informales no dependen de cálculos matemáticos, sino de un ojo sensible a la creación de un equilibrio asimétrico y una unidad general mediante elementos y formas libres.

No hay algún procedimiento fijo, pero se pueden aplicar algunos criterios para valorar las composiciones informales:

1. Gravedad: se refiere al peso y equilibrio de las formas.
2. Contraste: diferencias visuales (características de forma y color).
3. Ritmo: movimiento y velocidad sugeridos.
4. Centro de interés: punto focal que atrae la mirada. (Wong, 1990)

Para poder empezar a diseñar se requiere de un espacio, que al inicio son áreas vacías que luego son activadas, llenadas o transformadas por elementos diversos. El espacio ocupado

suele denominarse positivo, y por el contrario, el espacio no ocupado, es el negativo.

Legibilidad tipográfica

La legibilidad tipográfica es la relación que existe entre los signos, ya que el usuario no puede leer signos aislados. Una buena legibilidad significa promover una lectura ágil. Para que un texto resulte legible se ha de buscar tipos abiertos y bien proporcionados.

Color

Al hablar de diseño editorial no se puede dejar a un lado el color, pues es un factor imprescindible en una composición; todo color cromático puede describirse de tres modos:

1. Tono: atributo que permite clasificar los colores como rojo, azul, amarillo, etc.
2. Valor: se refiere al grado de claridad o de oscuridad de un color.
3. Intensidad: indica la pureza de un color.

“Armonía de color: Se refiere a la elección de colores que agrada a la vista mediante el empleo de colores análogos o la estimulan mediante contrastes, éstas son pues, las dos vías para lograr la armonía de color”. (Wong, 1990, p. 10)

Cómo se comporta el color: El tipógrafo Carter Rob señala que: “al ver el color y obtener una interpretación de sus propiedades inherentes ha de ser el punto de partida si se desea realizar un tratamiento eficaz de la tipografía y el color”. (1990, p. 17)

Según Albers señala que: “la única forma de ver y entender el color es observarlo en relación con su entorno”. (1990, p. 23)

Papel

Es el soporte de la obra. Por sus características, resalta antes que cualquier cosa, su elección merece consideración, la desventaja muchas veces es la parte económica.

Las propiedades del papel que deben tenerse en cuenta a la hora de planear la elección del material son:

Gramaje: suele darse en una medida de peso, gramos por metro cuadrado, y es una variable fundamental al escoger un papel.

Grosor: suele medirse en micras o milésimas de milímetro; constituye la distancia entre ambas caras del papel. El grosor del papel determinará la estabilidad y la cualidad táctil del producto impreso.

Volumen o volumen específico: define la relación entre el gramaje y el grosor de un papel. Un papel con un volumen bajo es menos compacto y contiene menos aire que un papel de volumen elevado.

Opacidad: propiedad importante del papel. Un papel con una opacidad del cien por cien, es completamente opaco, mientras que un papel de baja opacidad, como el papel calco, deja pasar mucha más proporción de luz.

Peso: los papeles se distinguen por su peso, generalmente el fabricante los clasifica de acuerdo a su peso en resma (500 pliegos). El diseñador debe adquirir muestras, conocer el espesor de cada hoja (calibre).

Textura: La calidad de la superficie debe tenerse en cuenta por razones estéticas y técnicas. Existen tres texturas básicas:

- **Alisado.** Material rugoso, áspero, difícil de usar en tipografía y otros procedimientos directos como el fotograbado.
- **Satinado.** Papel terso y refinado.
- **Estucado.** También conocido como cuché, al que se le aplica a la superficie una capa de sulfato de bario, talco, caolín o blanco satín, esto da lugar a una superficie casi desprovista

de irregularidades y poros. Ideal para imprimir detalles muy finos.

Hidratación: es la aptitud o avidez que tienen los papeles para retener la humedad.

Dirección de la fibra: es la manera en que están dispuestas las fibras del papel desde el momento de su fabricación; con el proceso mecánico, las fibras se orientan en la dirección de traslación. Es importante conocer la dirección de las fibras a la hora de la impresión en offset, pues funciona con agua la máquina y dilatan el papel en el sentido de las fibras, una pequeña variación en las dimensiones del papel puede perjudicar el registro de los colores.

Resistencia: esta propiedad depende de las materias primas que constituyen la mezcla del papel, el número de las fibras y su longitud, la química de las colas y los aprestos y la abundancia de estas sustancias.

Color: las diferencias en las materias primas, los procesos mecánicos y los agregados químicos, dan al papel un leve colorido.

Dimensiones: los papeles se fabrican en medidas muy diversas, que dependen de las con-

diciones técnicas, costumbres, acuerdos o herencias culturales. En México se han adoptado las dimensiones utilizadas en Estados Unidos, sólo con una leve alteración: el primero es 34"x22" y el segundo mide 37"x28". (wong, 1990)

A continuación se presenta una lista de papeles más usados en publicaciones editoriales:

Papel prensa: Hecho principalmente con pulpa de madera prensada mecánicamente, con una vida corta, de producción económica, para usos principales en periódicos y cómics.

Papel antiguo: Tiene el acabado menos elaborado que se le puede dar al papel para offset. Se emplea principalmente para dar textura a publicaciones con informes anuales.

Sin pulpa: Este papel se puede utilizar para aplicaciones tales como: imprimir y escribir, incluidas toda la papelería de oficina e impresión comercial en offset; y para usos comerciales y para oficina.

Mecánico: Es obtenido de la pulpa de la madera. Apto para aplicaciones de vida corta,

puesto que amarillea y se decolora. Este papel es generalmente usado en periódicos y guías.

Cartulina o Cartón mate: se emplea principalmente como soportes de cubiertas.

Artístico: Es un papel de alta calidad con una carga de yeso o caolín para obtener una buena superficie de impresión, donde es importante la definición y el detalle. Tiene gran brillo. Los usos principales de este papel son: impresión en color y revistas.

Satinado: Se trata de un papel barnizado, con un acabado muy brillante que se le aplica durante el prensado con un tambor de metal caliente y pulido. Sus usos principales son impresión en color de alta calidad.

Cromo: Es un papel con cobertura impermeable por un lado para obtener buenos resultados de estampado y de barnizado. Éste se emplea cuando se requiere la elaboración de etiquetas, envoltorios y cubiertas.

Cartridge: Es un papel blanco grueso usado sobre todo para dibujos con lápiz o con tinta. Utilizado para dar textura a publicaciones.

Cartón gris: Es un cartón, que puede estar forrado o no, hecho de papel reciclado. Se maneja como material de embalaje.

Aterciopelado: Papel con cobertura de borra, polvo de lana o de fibras vegetales usado para dar un aspecto aterciopelado o de la tela. Se usa como cubierta decorativa. (Ambrose y Harris, 2004)

Encuadernado

La encuadernación es uno de los elementos que forma parte del proceso de manipulación de cualquier libro o folleto impreso. Según la aplicación que se le destine a un material impreso y su número de hojas, se ofrecen diferentes opciones de encuadernado para proteger y preservar el material, además de dotarlo de una estética presentación. Los tipos de encuadernado se mencionan a continuación:

El grapado o cosido con grapas: es la técnica más común en encuadernación, además de ser una de las más baratas, los dos métodos más comunes son el grapado a caballete y el grapado lateral.

Cosido: esta técnica, como su nombre indica requiere el uso de una máquina de coser; al igual que en el grapado pueden coserse los

cuadernillos por el lomo. Este método admite un límite máximo de hojas para coser, por lo que un grueso excesivo de nuestro documento puede impedir su aplicación.

Cosido con bramante: es una de las formas de encuadernación más antiguas y resistentes. Suele emplearse principalmente en cartoné (tapa dura).

Encuadernación a la americana: también llamada “Encuadernación sin costura” o “termoplástica”, es un sistema habitual para encuadernar un gran número de páginas.

Encuadernación con alambre o “en espiral”: existen tres modalidades de este tipo de encuadernación:

- En espiral
- En alambre de doble anillo
- En canutillo

Las tres formas tienen en común el guillotinado previo de las hojas y las cubiertas antes de su encuadernación.

Encuadernación a caballete: Método usado para folletos, programas y pequeños catálogos. Los pliegos se igualan y se grapan por

todo el lomo. Al abrirlos, los libros encuadernados a caballete quedan planos.

Encuadernación wirol/con canutillo: Un lomo de metal (el wirol) o plástico (canutillo) une el documento y permite abrirlo completamente, se usa para informes, publicaciones, manuales y suele ser de tapa dura.

Encuadernación francesa o en cruz: Hoja de papel que tiene dos pliegues perpendiculares, formando un cuaderno único de cuatro páginas. Se cose por el pliegue, mientras que los bordes superiores quedan plegados y sin abrir o desbarbar.

Encuadernación canadiense / semicanadiense: Volumen encuadernado con espiral y una cubierta envolvente, que cuenta con las ventajas de la encuadernación con espiral (queda plano al abrirse, las páginas se pueden doblar hacia atrás) y, a la vez, el aspecto profesional de una encuadernación perfecta. La semicanadiense tiene la espiral a la vista a diferencia de la canadiense que la tiene cubierta.

Encuadernación japonesa: Método de encuadernación en el que las páginas se cosen con un hilo continuo. El volumen no queda plano al abrirlo. Es un método de encuadernación

muy decorativo. No muy habitual, pero muy lujoso. (Manson, 2008)

Procesos de Impresión

Flexografía: método de impresión que suele emplearse para imprimir en bases, bolsas de plástico y cajas de cartón ondulado. Resulta más eficaz en soportes absorbentes, no estudiados, como el cartón ondulado.

Uno de los inconvenientes del sistema es que las tintas que se emplean no son tan opacas como las de la serigrafía. Esto se debe a la manera en que la tinta se deposita sobre el soporte de la plancha de impresión de caucho.

La serigrafía: es posiblemente el proceso que mayor versatilidad ofrece al diseñador. Hasta tal medida es flexible que permite experimentar con numerosos materiales, soportes y tintas diferentes. La serigrafía puede realizarse de modo automatizado pero también manualmente. El proceso de serigrafiar tiene una carga de inmediatez que no puede compararse con otros procesos. (Manson, 2008)

Tintas

Más allá de los colores pantone o las tintas de cuatricromía convencionales, existe una sección limitada de sistemas de tintas destinadas

a ser impresas sobre un material. A continuación se presentan algunas de las tintas que merecen especial mención:

Tintas perfumadas: Se suministran en un extenso surtido de aromas y pueden también sintetizarse esencias por encargo.

Tintas termosensibles: Se sirven en una gama de colores muy limitada, aunque los clientes suelen preferir el negro porque produce unos resultados más dramáticos.

Tintas rascables: Se utilizan normalmente en cupones de sorteos y otros artículos promocionales, se suministran en color metálico, ya que su función es ocultar aquello sobre lo que se imprime.

Tintas perladas e iridiscentes: Estas tintas pueden imprimirse sobre cualquier soporte y crean distintas tonalidades metalizadas de colores que varían según la posición de quien contempla el artículo impreso. (Manson, 2008)

Materiales y Acabados

El acrílico: disponible en una extensa gama de colores, tamaños y grosores, este suele

presentar una superficie brillante y tiene tendencia a rayarse.

El acrílico por extrusión está fabricado a partir de gránulos de plástico, y por consiguiente es más adecuado para el termoformado, un proceso en el que la lámina es sometida a calor hasta hacerla moldeable.

El acrílico también puede ser encolado, aunque solo permite utilizar adhesivos específicos de consistencia muy acuosa.

Tela de encuadernación: tejido de algodón que ha sido empapado en almidón y pigmento, el cual es sometido a vapor caliente. Los gránulos de almidón se hinchan y se espesan, lo que hace que el material adquiera rigidez.

En el mercado es más corriente encontrar telas con dorso de papel o de papel de seda. Éstas se diferencian de la tela de algodón en el que el material de que están hechas, por lo general es de origen sintético. Corcho: la aplicación de corcho puede parecer limitada, pero su estructura celular y su superficie irregular, junto con los diversos colores de los que es posible teñir las planchas, podrían ha-

cer de este material una alternativa interesante para cualquier proyecto.

Cartón ondulado: consiste en un relleno con núcleo central de papel ondulado, resistente a la compresión, que se le intercala entre unas hojas lisas exteriores de un papel resistente a la punción.

Fieltro: paño hecho a partir de lana compactada mediante calor, presión, humedad y fricción. Los métodos de impresión suelen restringirse a la serigrafía, y aun con ésta, resulta difícil lograr una impresión fina debido al carácter fibroso del material.

El fieltro resulta un material de recubrimiento interesante y puede utilizarse en sobrecubiertas como alternativa a la tela de encuadernación. Sin embargo, no es fácil su uso como material de recubrimiento para estuchería, ya que no permite el encolado.

PVC flexible: polímero termoplástico, la selección de colores y gramajes es muy amplia y abarca desde colores luminiscentes hasta el negro, con el cual vale la pena experimentar.

PVC rígido: es uno de los soportes sintéticos de mayor disponibilidad y de uso más extendido, como material de impresión, el PVC suele suministrar en hojas blancas o transparentes y en un surtido de pesos limitada. Existe una versión translúcida, resistente al rayado, con una superficie de aspecto gofrado que le da la apariencia de papel vegetal.

Piel: el empleo del cuero en el diseño y la producción de un proyecto suelen denotar riqueza, tradición y lujo. La piel admite serigrafía, la estampación y la estampación metálica.

La gama de colores existentes acostumbra ser muy básica y rara vez se desvía de los marrones, negros y azules.

Metal: los más empleados por los diseñadores son el aluminio y el acero inoxidable que son fáciles de cortar, troquelar y serigrafiar.

Cartulina metalizada o mirriboard: se fabrica mediante laminado de finas películas de poliéster metalizado, sobre distintos papeles o cartones de base. Por superficie metálica y reflectante se destina principalmente al packaging especializado.

También existe una gama de cartulinas holográficas cubiertas por una película de poliéster metalizado que presenta un dibujo holográfico microincrustado.

Polipropileno: soporte de uso extremadamente común y muy extendido en todo tipo de sectores industriales, de productos y de diseños, debido a su versatilidad, dureza y resistencia. Al ser tan ampliamente utilizado existen muchas variedades disponibles, según el proceso para el que vaya a utilizarse. A pesar de que el polipropileno se comercializa ampliamente, la selección disponible de colores sólidos opacos es muy limitada.

Poliestireno o porexpan: tiene muchas aplicaciones, desde placas para falsos techos, hasta packaging para el transporte, además de utilizarse ampliamente en la construcción. El color se origina por la introducción de carbono en las perlas para incrementar sus propiedades térmicas. Esto supone una alternativa más atractiva al porexpan blanco común, pero tiene el inconveniente de contaminar la línea de productos y ocasionar que los moldeados siguientes adquieran un sucio color gris.

El caucho: tiene la particularidad de estimular varios de los sentidos, desde el tacto al olfato. Este no es un soporte que pueda usarse para un proyecto impreso en sustitución del papel. Es sumamente flexible, por lo que resulta difícil imprimir, ya que la tinta tiene que ser tan flexible como el propio soporte; el surtido disponible de tintas flexibles es muy limitado y la gama de colores está muy restringida.

Papel sintético: se caracteriza principalmente por su resistencia y calidad de impresión, se distribuye y se fabrican específicamente para ser resistentes al agua, a los productos químicos o al rasgado.

Velcro: se utiliza en un sinnúmero de aplicaciones en diversos campos de la industria. Para el diseñador supone un dispositivo de cierre alternativo que puede encontrarse en forma de cinta continua, de tiras o de círculos autoadhesivos. Esta también es disponible en diversos colores, desde pasteles hasta colores vivos.

Madera: ésta tendrá que ser delgada, con un veteado visible y susceptible de ser impreso. La serigrafía es un método muy empleado para aplicar en la superficie de madera.

Troquelado: es un proceso muy común para cortar diversos materiales como papel, cartón, caucho o plástico. El troquel es realizado por un troquelador a partir de un soporte plano que suele ser de madera contrachapada de alta densidad.

Estampación: es un método tradicional para elaborar papelería comercial o imitaciones en relieve, lo que se realiza mediante una plancha o un molde grabado. Las tintas empleadas en la estampación han sido tradicionalmente de tipo oleoso y de secado lento.

La **estampación**: ofrece una alternativa a otros procesos de impresión más convencionales y crea un acabado táctil y lujoso.

Estampación metálica: el proceso de estampación metálica deriva de la técnica de embellecimiento con pan de oro, mediante el cual se aplicaba una finísima hoja de oro sobre una superficie para después trabajarla, mediante presión, con diversas herramientas hasta lograr el diseño deseado.

Existe una variedad ingente de películas: metálicas de color y transparentes, además de unas láminas menos habituales como las logográficas o decorativas. (Manson, 2008)

Capítulo II Análisis iconográfico

2.1 Antologías

2.1.1 Antología Poética, Carlos Pellicer

PRIMERA ANTOLOGÍA POÉTICA, CARLOS PELLICER 1969, Poemas líricos heroicos en el paisaje religioso, dirigido a todo público que gusta de la poesía lírica rescatando la cultura de América, con el propósito de difundir la cultura en reacciones literarias de nuestro idioma rescatando los aspectos más importantes del pensamiento contemporáneo y la obras de interés fundamental.

Formato vertical, empastado sencillo, portada a color, cubierta plastificada, impresión offset.

ANÁLISIS SINTÁCTICO

1. CUALIDAD FORMAL

A) ESTRUCTURA

1. ESPACIO

11 x 17 cm, combinación de una y dos columnas, solo contiene apoyo visual en la portada.

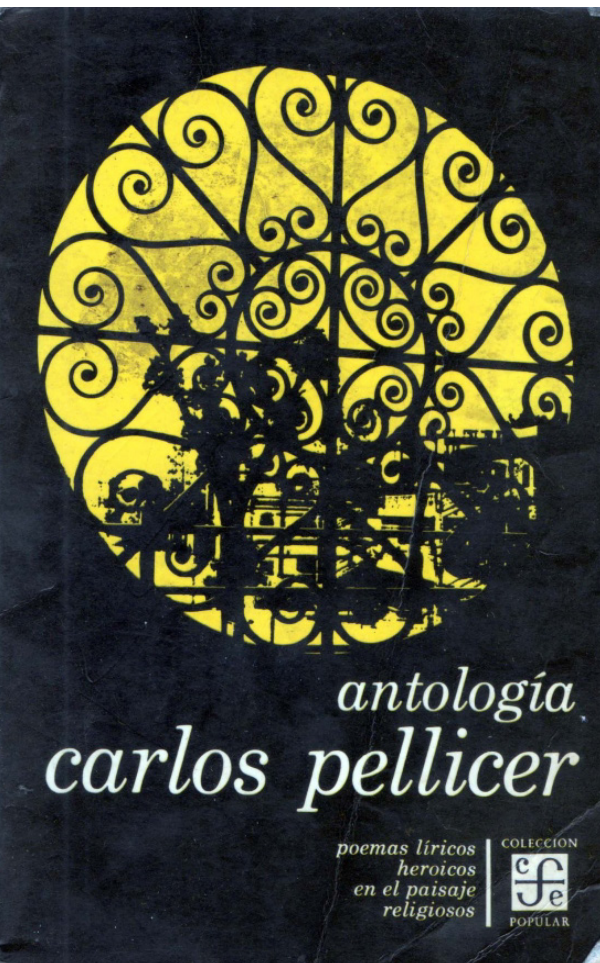
2. VALORES

a) morfológico

El texto se encuentra distribuido en de manera uniforme, ya que su composición es completamente tipográfica.

b) tipografía

Tipografía Fairfield, en un puntaje de 6 puntos, impresión a una sola tinta, justificado en el prólogo y las obras alineadas a la izquierda.



SEMANA HOLANDESA

A Octavio G. Barreda

(VIERNES)

En Holanda me lavo las manos
y digo a líderes y manifestantes
que no soy culpable. Pilatos.

Y bien, queridos colores, os saludo.
Y este paisaje en mangas de camisa
que no le importa a nadie más que a mí,
es sólo fe de vacas y pañuelos de brisa.

Los molinos piensan en la aviación
académicamente. Las bicicletas
tienen cabeza y corazón
en una sana y limpia ausencia de poetas.

Y es horizontal el arpa de la sensación.

(MARTES-REMBRANDT)

El capitán Frans Banning Cock
sale con su Cuerpo de Guardia.
El pintor, al encender su pipa,
alza los ojos y los ve y entra en batalla
y vence y suelta su risa magnífica.

68

Es la hora cero.
Circulan los idiomas
y se van por las bocas del museo.

(JUEVES)

Es una tarde en Leyden.
Una delicia pública y divina
roza ligeramente.
Es una tarde en orden, en higiene y en fina
e ilustre melancolía.
Es una tarde a limpias puertas
abiertas.
El canal se lleva
pedazos de biblioteca
para darle de comer al molino.
Es una tarde a *punta seca*
bella en su tren remoto que perderá el camino.

(VIERNES)

Querido Jan Vermeer:
los muebles están buenos y te saludan.
El piso brilla aún y las cortinas discretas
oyen y no entienden, pero dudan...
Ella está en la ventana a la hora de siempre.
Tu azul es un secreto que mis placeres juran.
Se conversa y trabaja en proporciones íntimas.
La porcelana, cuando vengas,
estará mejor cocida.
Los colores están buenos,
crecen y brillan.
Adiós. (Voy a abrir la ventana
para que tu recuerdo tenga brisas.)

69

c) cromático

Combinación de dos tintas en la portada y contenido una tinta.

d) imagen

Fotografía modificada en alto contraste.

3. COMPOSICIÓN

Maneja dos tipos de columnas y composición tipográfica, separa cada poema por el título en negritas.

4. PRINCIPIOS ESTÉTICOS

a) armonía

Lleva una continuidad en las obras para su fácil lectura.

b) verdad

Al tratarse de obras literarias el lenguaje que utiliza es metafórico

c) claridad

Distribución del texto es libre de imágenes lo que evita la distracción.

B) REALIZACIÓN

Formato vertical, empastado sencillo, impresión en offset, papel bond.

C) APARIENCIA

Al tratarse de una publicación sencilla contiene una composición básica, donde la portada maneja el punto principal de atención.

I CUALIDAD FUNCIONAL

A) TIEMPO

Se terminó de imprimir el 31 de julio de 1969, con un tiraje de 10 000 ejemplares, distribuido en México D.F.

B) MEDIO

La colección tiene un significado editorial en el que busca difundir la cultura literaria, de acuerdo con normas de calidad en libros de precios accesibles.

ANÁLISIS SEMÁNTICO

I CONSTANTES SEMÁNTICAS

A) SIGNIFICANTE

Texto en negro, sin contenido de imágenes, uso columnas mixtas, Donde solo el prólogo maneja justificación completa y para los poemas una justificación a la izquierda.

B) SIGNIFICADO

Su significado no es literal ya que para su entendimiento debe llevar previos conocimientos de poesía y literatura.

C) FUNCIÓN

Busca dar a conocer la cultura literaria del idioma rescatando los aspectos más importantes del pensamiento contemporáneo y la obras de interés fundamental para América por medio de las obras de Carlos Pellicer.

II VARIANTES SEMÁNTICAS

A) MOTIVACIÓN ANALÓGICA

Composición tipográfica

III TIPOS DE SIGNIFICANTES

A) ICÓNICO

La imagen de la portada muestra una vista al exterior desde una ventana, manejando poca abstracción con un estilo en saturación.

IV DISEÑO DE SIGNIFICANTES

A) NUEVAS PROPUESTAS DE DISEÑO

Crear una nueva retícula para el acomodo de las obras literarias, así como un indicador de separación entre poema.

B) INTEGRACIÓN ABSOLUTA CON LOS SISTEMAS VIGENTES

Es una publicación sencilla

V SIGNIFICADO SEMÁNTICO

A) ASPECTO SENSIBLE

La imagen se refuerza por el contraste que maneja de la imagen y el texto.

B) ASPECTO INTELIGIBLE

Su composición básica la hace una publicación de fácil lectura y de fácil portabilidad.

2.1.2 Antología Poética, Manuel Acuña

ANTOLOGÍA - POESIAS, MANUEL ACUÑA 1961, colección de 100 poesías selectas por Miguel Gussinye, dirigido a todo público que gusta de la poesía.

Formato vertical, publicación con empastado sencillo y solapa, portada a color, impresión en offset.

ANÁLISIS SINTÁCTICO

1. CUALIDAD FORMAL

A) ESTRUCTURA

1. ESPACIO

16.5 x 11.5 cm, solo contiene apoyo visual en la portada, en el contenido solo lleva composición tipográfica, cada poema lleva una composición diferente en el acomodo de texto.

2. VALORES

a) morfológico

Composición tipográfica, solo texto.

b) tipografía

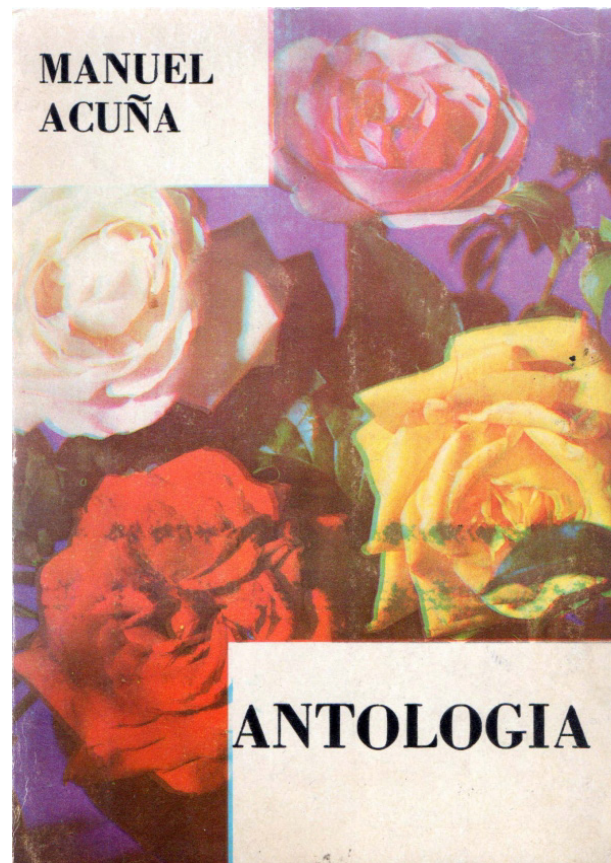
Tipografía serif en un puntaje de 6 puntos, impresión a una sola tinta, justificado en el prólogo y los poemas llevan una composición diferente (al centro e izquierda)

c) cromático

Selección de color para la portada y contenido una tinta.

d) imagen

Fotografía real, fondo trabajado en contraste.



AMOR

¡Amar a una mujer, sentir su aliento,
y escuchar a su lado
lo dulce y armonioso de su acento;
tener su boca a nuestra boca unida
y su cuello en el nuestro reclinado,
es el placer más grato de la vida,
el goce más profundo
que puede disfrutarse sobre el mundo!
Porque el amor al hombre es tan preciso,
como el agua a las flores,
como el querube ardiente el paraíso;
es el prisma de mágicos colores
que transforma y convierte
las espinas en rosas,
y que hace bella hasta la misma muerte
a pesar de sus formas espantosas.
Amando a una mujer, olvida el hombre
hasta su misma esencia,
sus deberes más santos y su nombre;
no cambia por el cielo su existencia;
y con su afán y su delirio, loco,
acaricia sonriendo su crenencia,
y el mundo entero le parece poco...
Y quitadle al zenzontli la armonía,
y al águila su vuelo,

y al iluminar espléndido del día
el azul pabellón del ancho cielo,
y el mundo seguirá...

Más la criatura,

del amor separada,
morirá como muere marchitada
la rosa blanca y pura
que el huracán feroz deja tronchada;
como muere la nube y se deshace
en perlas cristalinas
cuando le hace falta un sol que la sostenga
en la etérea región de las ondinas.
¡Amor es Dios!, a su divino *fiat*
brotó la tierra con sus gayas flores
y sus selvas pobladas
de abejas y de pájaros cantores,
y con sus blancas y espumosas fuentes
y sus limpias cascadas
cayendo entre las rocas a torrentes;
pero brotó sin canto ni armonía...
Hasta que el beso puro de Adán y Eva,
resonando en el viento,
enseñó a las criaturas ese idioma,
ese acento magnífico y sublime
con que suspira el cisne cuando canta
y la tórtola dulce cuando gime,
¡Amor es Dios!, y la mujer forma
en que encarna su espíritu fecundo;
él es el astro y ella su reflejo,
él es el paraíso y ella el mundo...
Y vivir es amar. Quien no ha sentido
latir el corazón dentro del pecho
del amor al impulso,
no comprende las quejas de la brisa

3. COMPOSICIÓN

Maneja diferentes tipos de composición en texto, separa cada poema por el título el cual lo coloca en mayúsculas.

4. PRINCIPIOS ESTÉTICOS

a) armonía

Lleva una continuidad en las obras, lo que provoca su fácil lectura y al tratarse de una composición de texto evita la distracción por otros elementos.

b) verdad

Al tratarse de obras literarias el lenguaje es metafórico, verso, rima, prosa.

c) claridad

Su composición es principalmente textual, no contiene imágenes.

B) REALIZACIÓN

Formato Vertical, empastado sencillo, impresión en offset, papel bond.

C) APARIENCIA

Siendo una publicación básica su composición la hace de fácil lectura.

I CUALIDAD FUNCIONAL

A) TIEMPO

Se imprimió 1961, sin número de tiraje, distribuido en México D.F.

B) MEDIO

Con el fin de dar a conocer las publicaciones de Manuel Acuña, Miguel Gussinye realiza una selección de obras que rescatan la personalidad de Acuña siendo una de las más representativas de la poesía mexicana.

ANÁLISIS SEMÁNTICO I CONSTANTES SEMÁNTICAS

A) SIGNIFICANTE

Texto sin contenido de imágenes, acomodo de texto en tres formatos Justificado completo, Centrado y a la izquierda.

B) SIGNIFICADO

La estructura y la información que se maneja hace fácil entender el contexto de la poesía que refleja el autor.

C) FUNCIÓN

Dar a conocer por medio de esta recopilación de poesías a uno de los personajes más destacados de la literatura mexicana.

II VARIANTES SEMÁNTICAS

A) MOTIVACIÓN ANALÓGICA

Su estructura es completamente tipográfica.

III TIPOS DE SIGNIFICANTES

A) ICÓNICO

La imagen muestra una composición fotográfica real de rosas, solo el fondo fue trabajado para dar mayor contraste.

IV DISEÑO DE SIGNIFICANTES

A) NUEVAS PROPUESTAS DE DISEÑO

Rediseño de portada para hacerla más representativa al sentido de la publicación.

B) INTEGRACIÓN ABSOLUTA CON LOS SISTEMAS VIGENTES

Publicación básica y de bajo costo.

V SIGNIFICADO SEMÁNTICO

A) ASPECTO SENSIBLE

La imagen de la portada no denota al contenido del texto, no existe relación aparente.

B) ASPECTO INTELIGIBLE

La portada pierde relación con el contenido, aunque el texto por su composición es de fácil lectura, pierde el orden al manejar diferentes formatos de acomodo en el texto.

2.1.3 Antología Poética, Amado Nervo

ANTOLOGÍA POEMAS "SEPAN CUANTOS..."; AMADO NERVO, 2010. Los poemas que se reúnen en estas páginas son muestra de los dos extremos de su alma mística.

Este libro tiene un formato vertical de 13,8 x 21,8 cm, y su impresión es offset, papel bond, pasta blanda sulfatada con plastificado al frente.

ANÁLISIS SINTÁCTICO 1. CUALIDAD FORMAL

A) ESTRUCTURA 1. ESPACIO

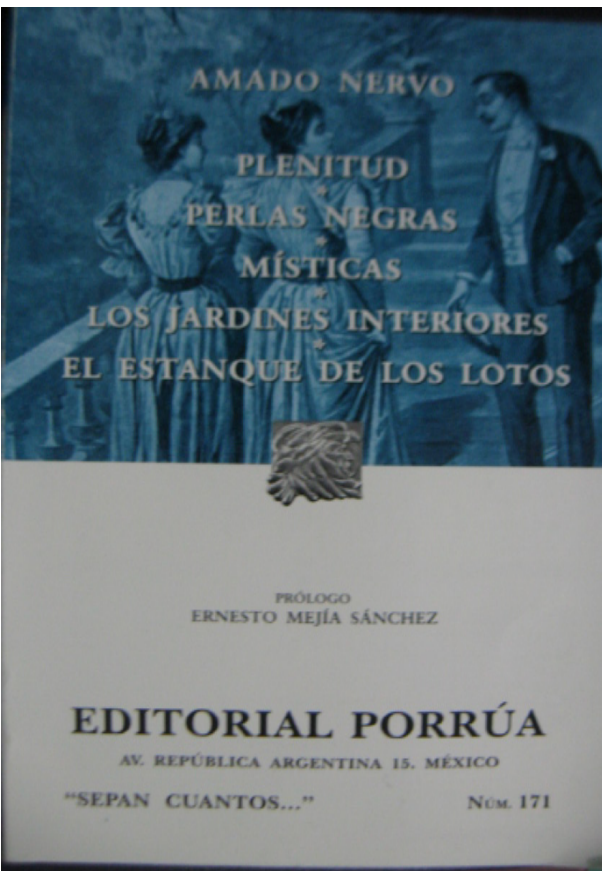
13,8 x 21,8 cm uso de dos formatos de retícula uno justificado a toda la hoja y la segunda justificada al centro para los poemas. Sin aplicación de imágenes para su interior.

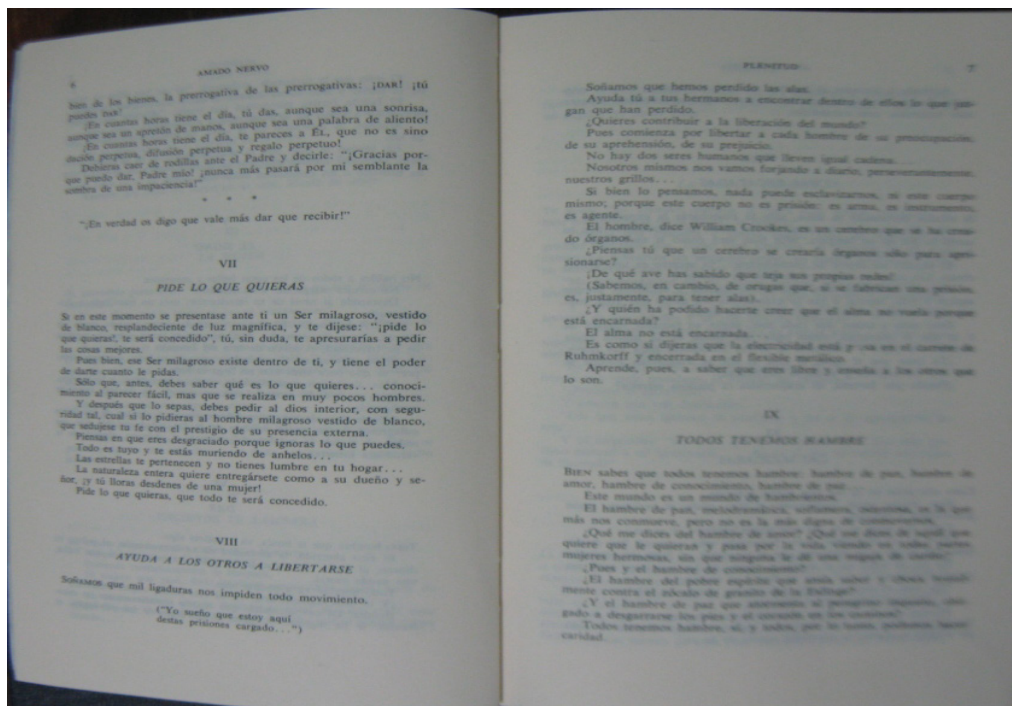
2 .VALORES a) morfológico

La información se encuentra distribuida de manera uniforme en toda la pagina.

b) tipografía

Tipografía palo seco diferentes puntajes para protocolo y texto de interior 8,10 pts. Así como sus variantes de la familia tipográfica lo que la hacen dinámica.





c) cromático

Uso de imagen ilustración con una gama cromática en azul, blanco y negro para el texto a una tinta.

d) imagen

Ilustración realista en tonos azules y gris.

3. COMPOSICIÓN

Su composición, maneja espacios tipográficos libres de imagen para evitar la distracción

4. PRINCIPIOS ESTÉTICOS

a) armonía

Lleva un orden y continuidad en cada parte, lo que la hace fácil de entender y comprender.

b) verdad

Su redacción la hace una publicación de fácil entendimiento para el público.

c) claridad

Distribución y separación de texto-imagen evita la distracción hacia otros elementos.

B) REALIZACIÓN

Formato vertical, pasta blanda, sulfatada y plastificada uso de dos tintas, impresión en offset, papel bond.

C) APARIENCIA

Al tratarse de una publicación de edición especial su composición la hace única, de composición básica y agradable.

I CUALIDAD FUNCIONAL

A) TIEMPO

Se terminó de imprimir en 2010, con un tiraje de 1 000 ejemplares, distribuido en México.

B) MEDIO

Los poemas que se reúnen en estas páginas son muestra de dos extremos del alma del autor, en las que se busca difundir la riqueza de artística literaria hispanoamericana.

La información se encuentra distribuida solo en conjunto de texto

ANÁLISIS SEMÁNTICO

I CONSTANTES SEMÁNTICAS

A) SIGNIFICANTE

Texto en negro, uso de dos formatos justificado y centrado

B) SIGNIFICADO

Su contenido por tratarse de obras literarias es general, ante lo que el autor quiere o busca expresar a su público.

C) FUNCIÓN

Difundir la riqueza cultural hispanoamericana así como la difusión de la cultura literaria y la implementación del gusto por la lectura.

II VARIANTES SEMÁNTICAS

A) MOTIVACIÓN ANALÓGICA

Composición tipográfica

III TIPOS DE SIGNIFICANTES

A) ICÓNICO

La imagen de la portada muestra una ilustración de tres personajes expresando elegancia, porte, conquista, misma que se enuncia en el contenido de la publicación.

IV DISEÑO DE SIGNIFICANTES

A) NUEVAS PROPUESTAS DE DISEÑO

Nueva propuesta de la portada

B) INTEGRACIÓN ABSOLUTA CON LOS SISTEMAS VIGENTES

V SIGNIFICADO SEMÁNTICO

A) ASPECTO SENSIBLE

La imagen se refuerza por el contraste que maneja de la imagen.

B) ASPECTO INTELIGIBLE

Su composición básica la hace una publicación de fácil de lectura y entendimiento, cuenta con dinamismo en la integración de sus elementos, todas las páginas tienen el mismo margen.

2.1.4 Antología Poética P. Miguel Obligado

Antología Poética de Pedro Miguel Obligado, es una recopilación de poemas en la que se busca rescatar una de las expresiones personales de la actual literatura de Argentina, por medio de la poesía de Pedro Miguel Obligado.

Este libro tiene un formato vertical de 18.5x11.5 cm. y su impresión es en offset, papel bond para interiores y para la pasta opalina delgada, con cubierta de couche delgado.

ANÁLISIS SINTÁCTICO

1. CUALIDAD FORMAL

A) ESTRUCTURA

1. ESPACIO

18.5x11.5 cm columna centrada para los poemas, Impresión de interior a una tinta, portada a dos tintas.

2 .VALORES

a) morfológico

Composición tipográfica, solo texto dependiendo de la poesía.

b) tipografía

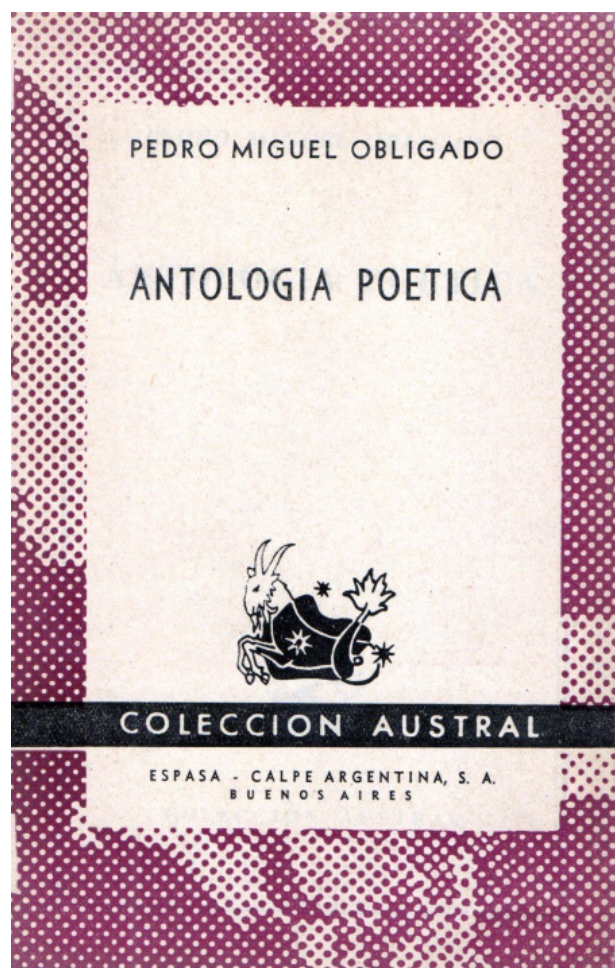
Se emplea una tipografía serif con un puntaje de 10 pts. para el texto y de 11pts. para los títulos en altas.

c) cromático

La portada maneja una gama en morado, negro para la imagen, en el contenido sólo se maneja una tinta

d) imagen

Abstracta con técnica y textura.



de almorzar y recapituló, cerrados los ojos, el plan que había tramado. Pensó que la etapa final sería menos horrible que la primera y que le depararía, sin duda, el sabor de la victoria y de la justicia. De pronto, alarmada, se levantó y corrió al cajón de la cómoda. Lo abrió; debajo del retrato de Milton Sills, donde la había dejado la antenoche, estaba la carta de Fain. Nadie podía haberla visto; la empezó a leer y la rompió.

Referir con alguna realidad los hechos de esa tarde sería difícil y quizá improcedente. Un atributo de lo infernal es la irrealidad, un atributo que parece mitigar sus errores y que los agrava tal vez. ¿Cómo hacer verosímil una acción en la que casi no creyó quien la ejecutaba, cómo recuperar ese breve caos que hoy la memoria de Emma Zunz repudia y confunde? Emma vivía por Almagro, en la calle Liniers; nos consta que esa tarde fue al puerto. Acaso en el infame Paseo de Julio se vio multiplicada en espejos, publicada por luces y desnudada por los ojos hambrientos, pero más razonable es conjeturar que al principio erró, inadvertida, por la indiferente recova... Entró en dos o tres bares, vio la rutina o los manejos de otras mujeres. Dio al fin con hombres del *Nordstjärnan*. De uno, muy joven, temió que le inspirara alguna ternura y optó por otro, quizá más bajo que ella y grosero, para que la pureza del horror no fuera mitigada. El hombre la condujo a una puerta y después a un turbio zaguán y después a una escalera tortuosa y después a un vestíbulo (en el que había una vidriera con losanges idénticos a los de la casa en Lanús) y después a un pasillo y después a una puerta que se cerró. Los hechos graves están fuera del tiempo, ya porque en ellos el pasado inmediato queda como tronchado del porvenir, ya porque no parecen consecutivas las partes que los forman.

¿En aquel tiempo fuera del tiempo, en aquel desorden perplejo de sensaciones inconexas y atroces, pensó Emma Zunz una sola vez en el muerto que motivaba el sacrificio? Yo tengo para mí que pensó una vez y que en ese momento peligrosó su desesperado propósito.

96

Pensó (no pudo no pensar) que su padre le había hecho a su madre la cosa horrible que a ella ahora le hacían. Lo pensó con débil asombro y se refugió, en seguida, en el vértigo. El hombre, sueco o finlandés, no hablaba español; fue una herramienta para Emma como ésta lo fue para él, pero ella sirvió para el goce y él para la justicia.

Cuando se quedó sola, Emma no abrió en seguida los ojos. En la mesa de luz estaba el dinero que había dejado el hombre; Emma se incorporó y lo rompió como antes había roto la carta. Romper dinero es una impiedad, como tirar el pan; Emma se arrepiñó, apenas lo hizo. Un acto de soberbia y en aquel día... El temor se perdió en la tristeza de su cuerpo, en el asco. El asco y la tristeza la encadenaban, pero Emma lentamente se levantó y procedió a vestirse. En el cuarto no quedaban colores vivos; el último crepúsculo se agravaba. Emma pudo salir sin que la advirtieran; en la esquina subió a un Lacroze, que iba al oeste. Eligió, conforme a su plan, el asiento más delantero, para que no le vieran la cara. Quizá le confortó verificar, en el insipido trajín de las calles, que lo acaecido no había contaminado las cosas. Viajó por barrios decrecientes y opacos, viéndolos y olvidándolos en el acto, y se apeó en una de las ~~casas~~ calles de Warnes. Paradójicamente su fatiga venía a ser una fuerza, pues la obligaba a concentrarse en los po-

menores de la aventura y le ocultaba el fondo y el fin. Aarón Loewenthal era, para todos, un hombre serio; para sus pocos íntimos, un avaro. Vivía en los altos de la fábrica, solo. Establecido en el desmantelado arrabal, tenía a los ladrones; en el patio de la fábrica había un gran perro y en el cajón de su escritorio, nadie lo ignoraba, un revólver. Había llorado con decoro, el año anterior, la inesperada muerte de su mujer —; una Gauss, que le trajo una buena dote!—, pero el dinero era su verdadera pasión. Con íntimo bochorno se sabía menos apto para ganarlo que para conservarlo. Era muy religioso; creía tener con el Señor un pacto secreto, que lo eximía de obrar bien, a trueque de oraciones y

97

3. COMPOSICIÓN

El texto se encuentra justificado en el prólogo, utiliza una columna, por lo que la mancha tipográfica es uniforme.

4. PRINCIPIOS ESTÉTICOS

a) armonía

La distribución de texto esta ciertamente dividido para mantiene continuidad.

b) verdad

No tiene nivel de abstracción, ya que emplea como apoyo referencias del autor.

c) claridad

No hay confusión en la lectura, pues está bien distribuida la caja de texto y el puntaje permite su fácil lectura.

B) REALIZACIÓN

El libro mide 18.5x11.5cm, con empastado americano, impresión en offset, con sustratos de opalina 90 gr para la portada más la cubierta en couche 120 gr, con acabado sencillo.

C) APARIENCIA

Contenido en un diseño formal y sencillo.

I CUALIDAD FUNCIONAL

A) TIEMPO

Se terminó de imprimir el 22 de Octubre de 1953, con un tiraje de 2053 piezas en Buenos Aires, Argentina.

B) MEDIO

El impreso va dirigido al público interesado en la poesía literaria.

ANÁLISIS SEMÁNTICO I CONSTANTES SEMÁNTICAS

A) SIGNIFICANTE

Texto justificado en protocolo y al centro en los poemas, con buen puntaje para su lectura, texto a una tinta y solo usa una línea de división en encabezado.

B) SIGNIFICADO

El texto que utiliza es de fácil comprensión para el lector, ya que el autor deja claro el contexto al que hace referencia.

C) FUNCIÓN

Aporta conocimientos sobre la poesía de Pedro Miguel Obligado, como rescate de la literatura Argentina.

II VARIANTES SEMÁNTICAS

A) MOTIVACIÓN ANALÓGICA

Su estructura es completamente textual

III TIPOS DE SIGNIFICANTES

A) ICÓNICO

La imagen de la portada maneja textura y una imagen abstracta, que si bien es difícil de interpretar por a composición de los elementos.

IV DISEÑO DE SIGNIFICANTES

A) NUEVAS PROPUESTAS DE DISEÑO

Crear una nueva retícula para el acomodo de las obras literarias, así como un indicador de separación entre poema.

B) INTEGRACIÓN ABSOLUTA CON LOS SISTEMAS VIGENTES

Es una publicación sencilla pero cumple con los elementos que un lector solicita.

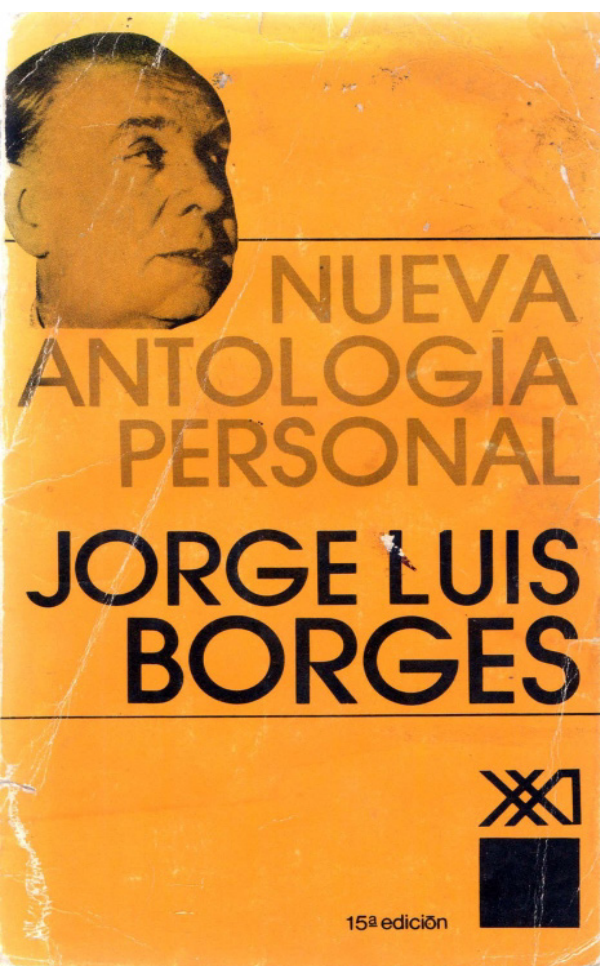
V SIGNIFICADO SEMÁNTICO

A) ASPECTO SENSIBLE

No cuenta con variedad en la gama cromática, en la cubierta emplean dos tintas para el texto (morado y negro) y en el interior maneja una portada a una tinta.

B) ASPECTO INTELIGIBLE

Su composición básica la hace una publicación de fácil lectura y de fácil portabilidad.



2.1.5 Nueva antología personal,

J. Luis Borges

NUEVA ANTOLOGÍA PERSONAL, JORGE LUIS BORGES 1986, Borges compila en esta nueva antología, la segunda edición de sus obras. Formato vertical, empastado sencillo, portada a dos tintas y plastificada, e impresión offset.

ANÁLISIS SINTÁCTICO

1. CUALIDAD FORMAL

A) ESTRUCTURA

1. ESPACIO

18 x 10.5 cm, combinación de una columna utiliza todo el espacio posible solo contiene apoyo visual en la portada, en el contenido solo lleva composición tipográfica.

2 .VALORES

a) morfológico

Composición tipográfica

b) tipografía

Tipografía serif en un puntaje de 6 pts, 7pts en caja alta para título impresión a una sola tinta, justificado completamente, aprovecha todo el espacio posible.

c) cromático

Combinación de dos tintas en la portada (amarillo, negro) y contenido una tinta.

*Le da su aroma la flor
y lo saluda el pinar:
El viento es como el amor
que vive para volar.*

O el mismo metro, pero más atenuado por la vaguedad asonante, conforme lo requiere la media tinta crepuscular:

*¡Cómo reposa la tarde
en la llanura de alfalfa!
Se acuesta plácidamente,
suspira de amor, y calla...
Con el crepúsculo, se hace
la verde huerta, más blanda:
y una casita que espera
como una novia, más pálida.*

*Parece que el campo sube...
la tarde no es más que un ala,
casi la sombra de un vuelo
que no se ve, casi nada...*

Por último, en «El Hilo de Oro», dirá la hermosura de la nocturna serenísima inmensidad, la amplitud regular del alejandrino («Inquietud»):

*Cantan con su fragancia, las rosas que han abierto;
murmura, como un río silencioso, la paz.
La Vía Láctea es lo mismo que las luces de un puer-
de donde parte, a veces, una barca fugaz... [to,*

Obsérvese una vez más, en los citados versos, la riqueza musical que proviene de la aproximación de las palabras, consideradas únicamente por su valor prosódico, al propio tiempo que la sencillez de la expresión.

¡Qué noche tan linda, qué noche tan clara! — es una expresión corriente de complacencia, una

frase vulgar todavía. La gracia está en descubrir que aun sin el apropiado engarce de la estrofa, dicha frase es un verso de clara sonoridad, y puesto tal cual en aquella, acierto que el poeta alcanza por la naturalidad con que dice lo que siente.

La estrofa relativa al mar que alza su himno en la noche, obtiene profundidad de las «enes»; pues las palabras que no contienen esta consonante, son todas de opaca suavidad. Sólo difiere el áspero monosílabo «mar»; pero es porque así se destaca como debe, al ser el sujeto de la prolongada cláusula constituida por los dos primeros versos: una sílaba tónica diferente en las veintidós válidas de ambos endecasílabos.

Mencionaré aún las terminaciones asonantes del trozo octosilábico puesto más arriba: todas son suaves, tal cual corresponde al tema: «a, lla, da, la».

Pero eso no es habilidad retórica. Es el lenguaje musical, que se forma así en la mente del poeta, por índole, no por artificio; y de tal modo, que el mismo poeta no lo aprecia analíticamente, sino cuando la crítica se lo revela. Expresar la emoción con lenguaje musical es un don nativo: un caso de instinto, no de conciencia. El poeta no es poeta porque canta, sino que canta porque es poeta...

He aquí un concepto en «El Hilo de Oro», que sin el lenguaje musical resultaría insignificante. Dicho poéticamente, es una joya, y de las mejores entre las muchas que contiene este libro. ¿Por qué? Porque la expresión lírica transforma en sugestión melancólica la noción puramente verbal, dando a ésta el tono apasionado que pone al unísono la cuerda simpática, latente en lo profundo de nuestro ser:

*Esta pena mía
no tiene importancia.*

d) imagen

Fotografía en una tinta.

3. COMPOSICIÓN

Uso de una columna justificada completamente, composición tipográfica, separa cada poema por el título en negritas.

4. PRINCIPIOS ESTÉTICOS

a) armonía

Continuidad en las obras lo que provoca su fácil lectura. En cuanto a su composición de texto evita la distracción por otros elementos.

b) verdad

El lenguaje que utilizan estas obras literarias es metafórico

c) claridad

Distribución del texto es libre de imágenes lo que evita la distracción.

B) REALIZACIÓN

Formato vertical, empastado sencillo, impresión en offset, papel bond.

C) APARIENCIA

Publicación sencilla contiene una composición básica, donde la portada maneja el punto principal de atención.

I CUALIDAD FUNCIONAL

A) TIEMPO

15° edición, 1986 Buenos Aires con un tiraje de 10 000 ejemplares, impreso en México.

B) MEDIO

La recopilación l autor tiene el objetivo de que sus obras perduren al paso del tiempo

ANÁLISIS SEMÁNTICO I CONSTANTES SEMÁNTICAS

A) SIGNIFICANTE

Texto en negro, a una sola columna y sin contenido de imágenes

B) SIGNIFICADO

Su significado no es literal ya que para su entendimiento debe llevar previos conocimientos de poesía y literatura.

C) FUNCIÓN

Busca trascender en el tiempo formulando la autocrítica, publicación que se hace presente en la líneas y versos de Borges, en la que afirma que solo el tiempo puede editar antologías admirables.

II VARIANTES SEMÁNTICAS

A) MOTIVACIÓN ANALÓGICA

Composición tipográfica

III TIPOS DE SIGNIFICANTES

A) ICÓNICO

La imagen de la portada es una fotografía del autor, en contraste con el fondo de la portada.

IV DISEÑO DE SIGNIFICANTES

A) NUEVAS PROPUESTAS DE DISEÑO

Crear una nueva retícula para el acomodo de las obras literarias, así como un indicador de separación entre poema.

B) INTEGRACIÓN ABSOLUTA CON LOS SISTEMAS VIGENTES

Publicación de fácil transporte

V SIGNIFICADO SEMÁNTICO

A) ASPECTO SENSIBLE

La imagen se refuerza por el contraste que maneja de la imagen y el texto.

B) ASPECTO INTELIGIBLE

Su composición lla hace una publicación fácil de lectura, así como de fácil gtransporte.

2.2 Libros de Investigación Folklórica Mexicana

2.2.1 Huicholes a través de sus danzas

Huicholes a través de sus danzas de Palafox Vargas Miguel (1974) es un análisis sobre las danzas propias de los huicholes de la sierra de Nayarita, la descripción del escenario, utilidad y vestuario. Este documento se encuentra disponible para quienes muestran una preocupación sobre la conservación de nuestras raíces. Este trabajo está enfocado en el estado de Nayarit, cuya finalidad es rescatar la historia y mantener vivas las tradiciones del lugar.

Este libro tiene un formato vertical de 23x16.5 cm. Y su impresión es en offset, papel de bajo gramaje para interiores y para la pasta una opalina mediana.

ANÁLISIS SINTÁCTICO

1. CUALIDAD FORMAL

A) ESTRUCTURA

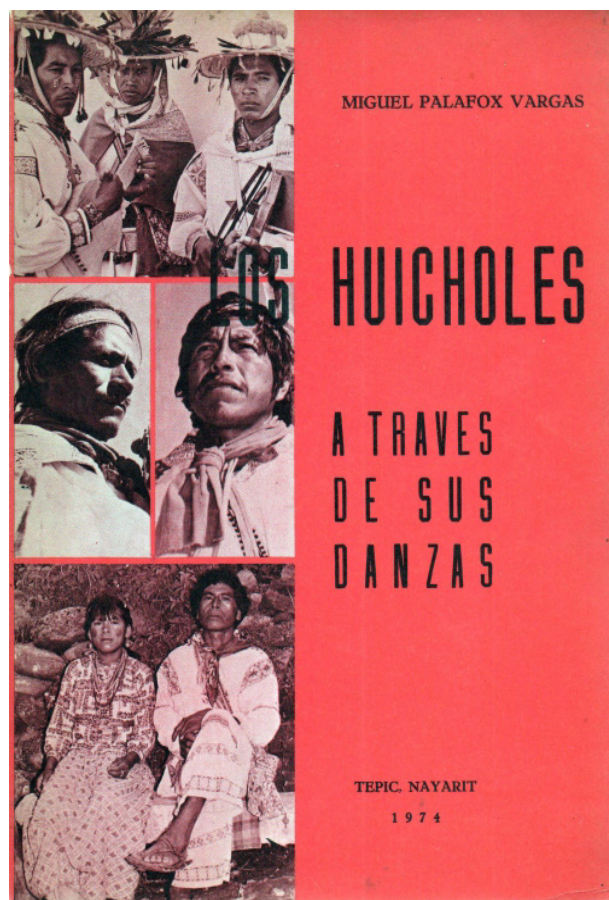
1. ESPACIO

23x16.5 cm, texto justificado y alineado a la izquierda en una sola columna, contiene imágenes en blanco y negro, abstracciones y pictogramas.

2 .VALORES

a) morfológico

La información se encuentra distribuida según la temática, haciendo espacio para las fotografías, pictogramas, cuadros descriptivos, etc.





Llevando las ofrendas.

144

b) tipografía

Se emplea una tipografía serif con un puntaje de 10pts. para el texto y de 8pts, para pie de foto. las cuales se encuentran en altas y bajas.

c) cromático

La portada maneja una gama en rojo, negro y para la imagen en blanco y negro; en el contenido sólo se maneja blanco y negro.

d) imagen

Fotografía real, a un tono.

3. COMPOSICIÓN

La composición tipográficamente es uniforme, el texto se encuentra justificado a la izquierda, se intercalan textos y fotografías, así como pictogramas y cuadros descriptivos.

se fue, empezó a salir un cascabel que tenía unos seis cascabelitos. Entonces empezó a subir por mi pie; de ahí llegó a la cintura, se me enrolló en el brazo y me siguió subiendo hasta el pescuezo y entonces de allí empezó a salir pa'riba y de ahí se fue bajando.

—¿Hasta dónde te llegó?

—Me dio vuelta hasta acá en el buche, hasta acá en la panza, hasta que se bajó a los pies y allá se quedó amontonadita, allí en el petate; entonces, ya cuando bajó ese cascabel, soltó una azul, y una amarilla dejó allí; cuando cayó allí; cuando se safó el cascabelito; entonces hasta me empezó a pintar por aquí en la cara, entonces me dijo: —Ya con eso nomás vas a ser cantador. Ya te completamos lo que te faltaba, de aquí pa'delante no pienses que te va a morder un animal, no te hace nada, puedes agarrarlo ahora nomás falta una. Llegó un león, empezó a salir y allí me encontré y se paró frente a mí y me empezó a decir, esto, esto, y esto ese maye (león) que era tatutzi. Tatutzi era se maye. Ese teacata. Entonces el tibe, era tacauma, era donde fuimos al Real Catorce; son los que están cuidando el peyote y ese tatuzima entonces Tatewari era maye. Entonces ya me dijo esto; ésto nomás vas a hacer. Esto nomás. Entonces cuando ésto que me decía; que recurri iba hacer uno, y una ürü para que Tatewari ürüya, rucurüya y luego como esa flecha colorada que fuera mía la flecha roja y luego que yo tuviera un espejo; él me decía. Entonces yo le creí y dije: —Yo creo que es cierto. Entonces, cuando ya vamos a rezar allá en su casa, allá donde él vive vamos a ir entonces. Cuando ya allá decimos: —Le va a decir y tú lo vas a esperar allá en su casa. entonces ya me dijo y yo nomás me quedé viendo allí; casi ya estaba amaneciendo. Bueno, entonces ya me dijo al último: —Vas a hacer esa flecha. Vas a hacer esa jicarita, vas a hacer ese principal; vas a hacer ese banquito y un ubene y a la pasada allí me lo dejas; entonces ya te vas derecho hasta donde hay peyote y allí estaba yo esperando, esperando entonces ya dentro de quince días, porque me pusieron plazo dentro de quince días, yo ya estaba asustado. Yo sólo dormía en la casa de ratito, ya como antes las ocho, entonces ya empezó a sonar la puerta. La puerta era de otate.

—¿Bueno, a qué hora te veniste de Teacata?

—Me vine el día después que me vio el león.

—Después ¿cómo supiste que tenías que venirte?

—No, pues ya me vine ese día. Me vine por ahí y me vine a quedar en Kierimanave. Entonces ya otro día llegué allí, pues ya

145

4. PRINCIPIOS ESTÉTICOS

a) armonía

La distribución de texto y demás elementos gráficos interactúan de una manera más dinámica sin perder el significado y continuidad en la lectura.

b) verdad

Muestra la parte real mediante fotografías y procura representar de la mejor manera otros rasgos como la vocalización, notación coreográfica, etc.

c) claridad

Explica mediante el uso de abstracciones de talles propios de la danza de los huicholes.

B) REALIZACIÓN

El libro mide por página 23x16.5 cm., con empastado sencillo, impresión en offset, con

opalina mediana y papel de bajo gramaje, las imágenes tienen calidad media.

C) APARIENCIA

Composición tipográfica apoyada por elementos gráficos de diferente grado de abstracción que logra mayor impacto visual.

I CUALIDAD FUNCIONAL

A) TIEMPO

Se imprimió en 1974. La vigencia del libro es atemporal, pues es una recopilación de las características de la danza mencionada.

B) MEDIO

La publicación va enfocada a estudiantes, profesores y demás personas que muestren interés en la riqueza cultural de México

ANÁLISIS SEMÁNTICO

I CONSTANTES SEMÁNTICAS

A) SIGNIFICANTE

Imágenes en blanco y negro, abstracciones a línea texto justificado y alineado a la izquierda con buen puntaje para su lectura, cuenta con una variedad de representaciones gráficas.

B) SIGNIFICADO

El texto se refuerza con el uso de apoyos visuales que plasman de manera concreta a lo que el texto hace referencia.

C) FUNCIÓN

Aporta conocimientos sobre un grupo étnico, los huicholes en el tema de la danza y rituales que la acompañan, esto con el objetivo de contar con información completa y dar testimonio de esta parte de nuestra cultura.

II VARIANTES SEMÁNTICAS

A) MOTIVACIÓN ANALÓGICA

Los elementos relacionados directamente con el texto han sido mencionados anteriormente, juegan un papel importante pues si no estuvieran plasmados no sería posible la comprensión total de la lectura.

III TIPOS DE SIGNIFICANTES

A) ICÓNICO

Mediante los apoyos visuales que se han descrito, la denotación es clara y apoya la información escrita para lograr entender todos los aspectos tratados a lo largo del libro.

IV DISEÑO DE SIGNIFICANTES

A) NUEVAS PROPUESTAS DE DISEÑO

El libro contiene una variedad de elementos que aun siendo a una sola tinta no dejan de ser atractivos al lector; al estar integrados texto, imágenes y abstracciones, interactúan de forma en que la lectura no resulta cansada a la vista.

B) INTEGRACIÓN ABSOLUTA CON LOS SISTEMAS VIGENTES

El libro cuenta con cierto dinamismo con la integración equilibrada de sus elementos, además cuenta con un solo tipo de caja de texto para las páginas.

V SIGNIFICADO SEMÁNTICO

A) ASPECTO SENSIBLE

No hay variedad en la gama cromática, pues en la portada sólo se emplea dos tintas para el fondo (rojo) y una para el título (negro) y la fotografía se encuentra en escala de grises y las figuras lineales a una sola tinta (negra), lo que hace a la impresión más económica.

B) ASPECTO INTELIGIBLE

El libro cuenta con un buen impacto visual, ya que la mayor parte está compuesta por texto, junto con apoyos visuales de gran utilidad.

2.2.2 Mojigangas y Pachecos

Mojigangas y Pachecos de Villavicencio Rojas Josué Mario (1998) es un estudio donde el testimonio de una comunidad de Oaxaca es vital para el sostenimiento del carnaval de Tecomaxtlahuaca. Dicho libro va dirigido a todo aquel que se interese por el rescate de nuestras tradiciones. Este trabajo está enfocado en la Mixteca Baja oaxaqueña, cuyo propósito recuperar la historia y mantener vivas las tradiciones del lugar.

Este libro tiene un formato vertical de 20.9x14 cm. y su impresión es en offset, papel bond color hueso para interiores y para la pasta un couché mediano

ANÁLISIS SINTÁCTICO

1. CUALIDAD FORMAL

A) ESTRUCTURA

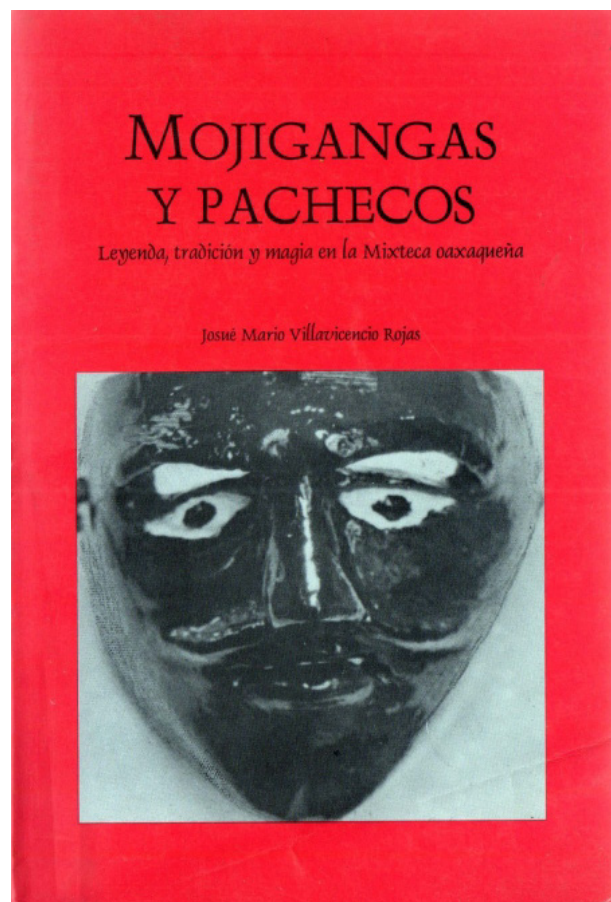
1. ESPACIO

20.9x14cm, texto justificado en una sola columna, contiene imágenes en blanco y negro.

2 .VALORES

a) morfológico

El texto se encuentra distribuido de manera uniforme en toda la página, dejando un espacio en la parte inferior para las referencias, en la sección de fotos, las imágenes abarcan toda la página con una breve descripción de la misma.





Fotografía 30
Mojiganga



Fotografía 31
Mojiganga y apache

b) tipografía

Se emplea una tipografía serif con un puntaje de 10 para el texto y de 8pts. para las referencias en color negro.

c) cromático

La portada maneja una gama en rojo, negro y para la imagen en blanco y negro; en el contenido sólo se usa una tinta.

d) imagen

Fotografía real, blanco y negro.

3. COMPOSICIÓN

La mancha tipográfica es uniforme, el texto se encuentra justificado a una sola columna, la primera parte del libro es sólo texto y al final se encuentran las imágenes en otro apartado, no contiene ornamentos.

4. PRINCIPIOS ESTÉTICOS

a) armonía

La distribución de texto e imágenes es muy lineal, no sale del parámetro establecido, por lo que mantiene continuidad.

b) verdad

Prácticamente no tiene nivel de abstracción, ya que se emplea como apoyo visual, material fotográfico que mantiene los elementos semejantes a la realidad.

c) claridad

No hay confusión en la lectura, pues está bien distribuida la caja de texto y fotografías.

B) REALIZACIÓN

El libro mide por página 20.9x14 cm., con empastado americano, impresión en offset, con

couché mediano y bond como sustratos y las imágenes tienen calidad media

C) APARIENCIA

Contenido equilibrado con un diseño formal y sencillo.

I CUALIDAD FUNCIONAL

A) TIEMPO

Se imprimió en septiembre de 1998 y consta de mil ejemplares. La vigencia del libro es atemporal, pues es una investigación para preservar la tradición mencionada.

B) MEDIO

El impreso va dirigido al público interesado en temas de rescate de la cultura mexicana.

ANÁLISIS SEMÁNTICO

I CONSTANTES SEMÁNTICAS

A) SIGNIFICANTE

Imágenes en blanco y negro, texto justificado con buen puntaje para su lectura y desprovisto de viñetas u ornamentos.

B) SIGNIFICADO

El texto se refuerza con el uso de las imágenes que plasman de manera objetiva la realidad del evento.

C) FUNCIÓN

Aporta conocimientos sobre una parte del legado en la cultura mexicana con información

fidedigna demostrada mediante imágenes del lugar.

II VARIANTES SEMÁNTICAS

A) MOTIVACIÓN ANALÓGICA

Los elementos relacionados directamente con el texto son las ya mencionadas fotografías, que aportan información extra de la historia de la región. La tipografía, sobria y en color negro facilita el seguimiento de la lectura.

III TIPOS DE SIGNIFICANTES

A) ICÓNICO

Mediante los apoyos visuales que se han descrito, la denotación es clara y apoya la información escrita.

IV DISEÑO DE SIGNIFICANTES

A) NUEVAS PROPUESTAS DE DISEÑO

Como se ha comentado anteriormente, el diseño del libro es sencillo pues busca el transmitir información más que darle una apariencia innovadora, la distribución del contenido es uniforme a lo largo de todo el impreso.

B) INTEGRACIÓN ABSOLUTA CON LOS SISTEMAS VIGENTES

El libro se basa en un principio muy básico de diseño, se presenta de manera convencional y ordenada por lo que permite una fácil lectura y fácil comprensión.

V SIGNIFICADO SEMÁNTICO

A) ASPECTO SENSIBLE

No hay variedad en la gama cromática, pues en la portada sólo se emplea dos tintas para el fondo (rojo) y una para el título (negro) y la fotografía se encuentra en escala de grises.

B) ASPECTO INTELIGIBLE

El libro no cuenta con un gran impacto visual, ya que la mayor parte está compuesta por texto y al final se encuentran las imágenes que no resultan tan atractivas a la vista pues carecen de color.

2.2.3 Folklore en la región central de Puebla

Folklore en la región central de Puebla de Mendoza Vicente T. y de Mendoza Virginia R. R. México (1991) es una investigación del folklore en el estado de Puebla realizado desde 1952. En este documento pretende mostrar la variedad étnica de este estado, cuya finalidad es rescatar la historia y el arduo trabajo de Vicente T. Mendoza.

Tiene un formato vertical de 27.2x20.4 cm. y su impresión es en offset, papel cultural de 90 gr para interiores y para la pasta un couché con acabado plastificado.

ANÁLISIS SINTÁCTICO

1. CUALIDAD FORMAL

A) ESTRUCTURA

1. ESPACIO

27.2x20.4 cm, texto justificado y centrado en una y dos columnas, contiene imágenes en blanco y negro, notas musicales e ilustraciones a línea.

2 .VALORES

a) morfológico

La información se encuentra distribuida en una y dos columnas, dependiendo si hace referencia a canciones escritas a manera de prosa, trabajando en conjunto con ilustraciones y fotografías que expliquen de manera más amplia el contenido de la investigación.



IX COMIDAS Y BEBIDAS



Damos principio con una lista de fondas y figones y una relación de panaderías de Puebla, tomadas a la *Guía del Forastero*, para el año de 1852. Viene después una enumeración de panes con sus nombres y aspectos característicos. Se mencionan las horas en que tienen lugar las comidas de la clase acomodada y platillos de que se componen, así como la manera de condimentarse. Este capítulo es uno de los más ricos, pues siendo famosa la cocina pobлана, nuestros informantes proporcionaron abundantes datos; en esta relación aparecen entremezados los platillos de origen europeo con los netamente indígenas usados por la gente del campo. Aparecen asimismo típicos como las *albóndigas*, la *linga*, el *huanac mole con espino de chivo*; el indispensable *mole pobлano*, con sus diversas fórmulas; los chiles en nogada para el 28 de agosto, día de San Agustín, etc. Se incluye una riquísima variedad de verduras entre las que están los *huazontes*, *huitlacoche*, nopalitos navegantes, así como las *enlatadas* condimentadas con *sazoncillos*, y los antojitos locales como las *chilaques*, *molotes*, *tlilacayotes*, y *tepalcates*, como supervivencias prehispánicas.

En la sección de bebidas atraen la atención en primer



Puquería de barrio en Puebla, Pue.



Puquería pobлана.

lugar, las elaboradas con maíz: el *atole* y el *chile-atole*, como las más típicas de la región. Respecto al *atole* que se prepara, muy bueno, deben mencionarse como variedades: el blanco, el de leche, el *atole parado*, que lleva *caahuate*; el *champurrado* que se mezcla con chocolate, y otros elaborados con fresa y diversas frutas; todos ellos para tomarse por la mañana, en tanto que durante las tardes lluviosas del verano el pueblo toma con sumo placer el *chile-atole*, del cual ofrecemos tres versiones.

Se agrega una breve enumeración de pulques y de nieves, para los cuales era famosa Puebla.

Viene después, una lista de dulces y unas fórmulas para hacer pasteles. Respecto a los primeros hay que hacer notar que casi todos han salido del interior de los conventos al comercio de la ciudad.

•48•

X CREENCIAS



Este capítulo es muy rico y variado y ofrece para su estudio un interés especial por lo que respecta a la zona que estudiamos, pues la creencia en las brujas se encuentra muy extendida, principalmente entre la gente indígena; nos lo prueba tres relatos que hemos recogido, en ellos puede apreciarse cómo se transforman en animales, cambian de tamaño y de naturaleza, pueden penetrar por las rendijas o cerraduras; qué actos realizan para lograr su transformación, qué fórmulas orales repiten; qué lugares son aquellos en que abundan y que corresponden a Cholula, San Matías Cocoyotla, Cuapaxtla y Acatlán; y del mismo modo se mencionan las formas de prever contra ellas o de destruirlas.

Respecto al brujo, llamado *nahuatl* existen creencias semejantes y pueden comprobarse en los doce relatos al respecto, incluidos en el capítulo de narración tradicional.

Este ser tiene numerosos puntos de contacto con las brujas por lo que respecta a su transformación en animales; por los actos que realiza; por los poderes mágicos que desarrolla, así como por los medios empleados para nulificar su poder.

Respecto al mal de ojo o alojamiento aparece también entremezado con la existencia de brujas y nahuatl o individuos de estirpe muy fuerte capaces de enfermar a las personas, a los animales y aun secar las plantas; en el relato que se ofrece se dice la manera de evitar estos daños, de acuerdo con las creencias del pueblo.

El mal de espanto dio por resultado una abundante colección; doce ejemplos procedentes de poblaciones indígenas, demuestran cómo puede aparecer con los nombres de *trición*, *alfereza*, levantamiento del espíritu o pérdida de los pulos. Es posible que haya venido del sur, ya sea de Oaxaca o de Guerrero; aunque no es negativa tampoco de nuestro país, presenta caracteres locales. Para la curación de este mal, véase el capítulo de remedios.

Aparece un grupo de creencias muy destacado que puede dividirse en dos partes: los arrecadores de la

lluvia y los conjuradores de tormentas, unos destinados a arrojarse de sus terrenos a otros rumbos y, los segundos, a impedir que se descarguen sobre sus sembradíos. Reciben diversos nombres: *quiallaqueres*, *teitlaqueres* o *cuipales*, derivando todos de *tecihlihuac*; nombres y conceptos netamente indígenas. Estos individuos pertenecen a verdaderas sociedades secretas, cuyos miembros requieren una iniciación formal y adquieren compromiso ineludible con la tribu; son considerados como protectores de las siembras y por eso reciben regalos y distinciones.

De carácter cristiano y europeo existen por otro lado, oraciones contra los rayos y tempestades, dirigidas a Santa Bárbara, culto muy difundido que permitió reunir ocho versiones correspondientes a lugares en donde predomina la cultura hispánica.

Para prever de paquetes de sabandijas aparecen cinco versiones de la oración a San Jorge, y otras tantas a San Isidro Labrador, para que llueva dos a San Cristóbal para obtener marido; dos a San Antonio con el mismo fin; a San Gonzalo de Amarante; una práctica muy difundida entre las mujeres para lograr descendencia, dirigida a Señora Santa Ana; una versión más consistente en una oración mágica para obtener buena pesca, y otra a San Silvestre para cuidar las cosechas.

Presentamos a continuación una serie de creencias que pueden enumerarse así: colocar detrás de la puerta de la cocina la imagen de Santiago para tener siempre que comer. Bendecir el nido en que se ponen huevos a empollar, para que haya muchas gallinas. Entrar en cucullas a los sembrados de jicamas y melones para que no nazcan alargados. Y una serie de preocupaciones muy difundidas aun entre personas que no son del pueblo.

Sobre procesiones de muertos y llegada de los mismos los días 1 y 2 de noviembre, se ofrecen tres versiones, siendo la última muy interesante.

Debido a la presencia de españoles en esta región, aparecen creencias sobre los *Encantos de la noche de San Juan*, ya se trate de jagüeyes, cuevas o lugares pro-

•49•

b) tipografía

Se emplea una tipografía serif Times en diferentes puntajes: 12, 10, 8 y 6 pts. dando una buena jerarquía en el texto.

c) cromático

La portada maneja una gama en azul, negro y para la imagen en blanco y negro; en el contenido sólo se maneja blanco y negro.

d) imagen

Fotografía real, blanco y negro.

3. COMPOSICIÓN

La composición tipográfica es variable, podemos encontrarlo justificado y centrado, se emplean una o dos columnas cuando hace referencia a poesías y canciones.

4. PRINCIPIOS ESTÉTICOS

a) armonía

La manera como está acomodado el texto va acorde a las imágenes y demás elementos gráficos, éstos son buenos complementos que apoyan la comprensión y aprendizaje.

b) verdad

Se expresa parte de la historia mediante fotografías en blanco y negro, además emplea partituras de las canciones a las que hace referencia y se ilustra de manera clara los juegos que describe.

c) claridad

Mediante el uso de pruebas como fotografías, ilustraciones detalladas y partituras se cumple la función del libro de contener información completa acerca del folklore pobлano para conocer y preservar parte de nuestras raíces.

B) REALIZACIÓN

El libro mide por página 27.2x20.4 cm., con empastado japones, impresión en offset, con papel bond de 72g y pasta couché 150 gr con plastificado, las imágenes tienen buena calidad en blanco y negro.

C) APARIENCIA

Las diferentes formas de distribuir el texto junto con los demás elementos gráficos hacen amena y atractiva la lectura.

I CUALIDAD FUNCIONAL

A) TIEMPO

Se imprimió en 1991. La vigencia del libro es atemporal, debido a que forma parte de la historia escrita de Puebla, México.

B) MEDIO

El libro va dirigido al público que guste conocer sobre una parte de la historia de Puebla.

ANÁLISIS SEMÁNTICO

I CONSTANTES SEMÁNTICAS

A) SIGNIFICANTE

Imágenes en blanco y negro, abstracciones a línea texto en una o dos columnas, con distintos puntajes propios para la lectura, contiene una variedad de elementos gráficos.

B) SIGNIFICADO

El texto es reforzado con el empleo de apoyos visuales que describen de manera concreta lo que el autor trata en el texto.

C) FUNCIÓN

Aporta conocimientos sobre la parte central de Puebla, música, actividades lúdicas de diferentes épocas, con el objetivo de dar testimonio de esta parte de nuestra cultura.

II VARIANTES SEMÁNTICAS

A) MOTIVACIÓN ANALÓGICA

Los elementos gráficos y el texto van de la mano, pues tanto el uno como el otro se complementan para que el lector conozca sin problema cada detalle de la investigación de Vicente Mendoza.

La tipografía Times, en color negro y con espaciado adecuado, facilita la lectura y el cambio de alineación rompe con la monotonía.

III TIPOS DE SIGNIFICANTES

A) ICÓNICO

Mediante los apoyos visuales, la denotación es objetiva y el propio contenido del libro es diverso y hasta cierto punto entretenido.

IV DISEÑO DE SIGNIFICANTES

A) NUEVAS PROPUESTAS DE DISEÑO

La composición formal del libro no impide que se disfrute su lectura, pues el contenido es variable, junto con las imágenes y distribuciones de la caja de texto propicia la fluidez de la lectura.

B) INTEGRACIÓN ABSOLUTA CON LOS SISTEMAS VIGENTES

El libro cuenta con dinamismo en la integración equilibrada de sus elementos, todas las páginas tienen el mismo margen sin embargo, la repartición del texto y apoyos visuales requieren retículas diferentes.

V SIGNIFICADO SEMÁNTICO

A) ASPECTO SENSIBLE

No cuenta con variedad en la gama cromática, pues en la pasta se emplean dos tintas para el texto (azul y negro) y la fotografía se encuentra en escala de grises, y en cuanto al contenido, sólo se usa tinta negra.

B) ASPECTO INTELIGIBLE

El libro cuenta con un buen impacto visual, por la variedad de combinaciones, exhortan al lector a explorar las páginas por su rico acervo fotográfico e ilustraciones.

2.2.4 Máscaras tradicionales de México

MÁSCARAS TRADICIONALES DE MÉXICO, Dra. Ruth D. Lechuga, 1991, Rescate de la cultura Mexicana, en particular de 56 grupos étnicos que enriquecen el mosaico pluricultural de nuestro país, por medio de Máscaras Tradicionales de México,

Formato vertical, 24 x 34 cm publicación con empastado grueso forro de tela con bajo relieve, portada de protección a color plastificada, e impresión por offset.

ANÁLISIS SINTÁCTICO

1. CUALIDAD FORMAL

A) ESTRUCTURA

1. ESPACIO

24 x 34 cm, combinación de columnas, una columna para presentación, dos columnas intercaladas con fotografías para el contenido de investigación.

2 .VALORES

a) morfológico

Composición de texto - imagen.

b) tipografía

Tipografía serif, en un puntaje de 6 puntos, impresión a una sola tinta.

c) cromático

Impresión a dos tintas en la portada y contenido a una tinta.



Máscaras tradicionales de México



En idioma náhuatl la palabra viejo se traduce *huelue*. Hay una danza de *huelue* en Mochitlán y otros pueblos de Guerrero. En ella intervienen ancianos, tanto hombres como mujeres que bailan apoyados sobre bastones en forma de serpiente. Al igual que en la mayor parte de las danzas de México, el papel de las mujeres es desempeñado por hombres; el vestido y la máscara procuran la transformación.

Denominaciones relacionadas con viejos, como son *huelue*, *huelueche*, *huelueches*, *hueluetones* son tan comunes que en realidad casi todas las danzas son llamadas así, independientemente del nombre específico de cada grupo. En el medio mestizo, *huelueche* se usa a veces para señalar despectivamente a los danzantes indígenas. En cambio entre los indígenas mismos, *viejo* siempre se equipara con un personaje importante que ha hecho méritos dentro de la comunidad. El consejo de viejos-personas ancianas, experimentados, sabios, que han desempeñado muchos puestos civiles y/o religiosos, rigen en gran medida los destinos de los pueblos, su opinión es buscada y su juicio es acatado. Los viejos significan también los antepasados, a veces antepasados muy lejanos, incluso de la época prehispánica, cuya existencia y costumbres son transmitidas oralmente de generación en generación. En este contexto, las danzas señaladas con el apoyo común de viejos representan lo heredado de tiempos pasados, lo establecido, lo tradicional.

En muchas ocasiones el nombre de *huelue* es dado a todo el grupo de danzantes, pero otras veces se refiere solamente a uno o dos personajes que desempeñan un papel especial. En efecto, en todas las danzas, independientemente de su contenido, hay unos individuos que visten diferentes del resto de los bailarines y actúan de manera autónoma: ellos evitan que los espectadores invadan el terreno de los danzantes, al mismo tiempo que bromean con el público, dicen piropos a las muchachas o asustan a los niños; sus chistes incluyen alusiones a un comportamiento sexual agresivo o a individuos borrachos; en muchas ocasiones hacen una imitación burlesca de la actuación de los demás danzantes; hay veces que son agregados a cada danza, otros actúan independientemente, como un elemento más de la fiesta. A estos actores se les llama de muchas maneras: su denominación general es *huelue*, pero son *hueluetones* en Guerrero, *huelueche* o *huelueches* en la Sierra de Juárez de Oaxaca, *compso* o *negritos* cuando acompañan a la danza de la pluma en el valle de Oaxaca, *chereques* o *cherejes* en Michoacán, *micuati* entre huicholes de Jalisco y Nayarit, *huicso* y *apollineros* en el rambo de Atlixco, Puebla, *hueluetones* en la Sierra de Puebla, *pilatos*, en Papantla, Veracruz, *separados* o *agregados* en Xico, Veracruz, *cheros* en Oaxaca y *obrescompso* en Acapulco, Chiapas, y así al infinito; cada región los designa con su nombre particular.

Una costumbre tan extendida debe tener raíces antiguas y, aunque hubo algunos sacerdotes que actuaban separados del conjunto de danzantes en la Europa del siglo XVI, es probable que deban buscarse los antecedentes más arraigados en la época prehispánica. Quizás un indicio importante puede hallarse en los relatos de algunos cronistas. Motolinía refiere: "La



27

24. Dos viejitos de la Moesta Tarasca representan a personas jóvenes. (Puepecha). San Lorenzo, Michoacán, 1971.

25. La danza de los viejitos se volvió casi un distintivo en el estado de Michoacán. La versión de Uruapan se distingue por sus máscaras labradas muy expresivas, hechas por Victoriano Salgado, y porque participan *viejitos* (hombres ataviados con vestidos de mujer). (Puepecha) Uruapan, Michoacán, 1980.

26. El *abuelo* de la danza de los viejitos de la Moesta Tarasca se distingue por una barba, pero no tiene facciones de anciano. (Puepecha) San Juan Parangaricutiro, Michoacán, 1982.

27. El *corcové* es un personaje extraño que acompaña la danza de los viejitos en Charapan, Michoacán. La máscara data posiblemente del siglo XIX.

35

d) imagen

Fotografía real en alto contraste, a color.

3. COMPOSICIÓN

Maneja dos tipos de columna para texto y texto - imagen.

4. PRINCIPIOS ESTÉTICOS

a) armonía

Por medio del apoyo visual hace que la publicación sea fácil de entender.

b) verdad

Al tratarse de una publicación etnográfica el lenguaje que utiliza es de fácil comprensión.

c) claridad

Distribución del texto – imagen hace que la información se refuerce con el uso de imágenes.

B) REALIZACIÓN

Formato vertical, empastado americano, impresión en offset, papel couche 90gr.

C) APARIENCIA

Al tratarse de una publicación con información de rescate cultural, hace que tenga materiales que buscan durabilidad y calidad.

I CUALIDAD FUNCIONAL

A) TIEMPO

Se terminó de imprimir en 1980, con un tiraje de 10 000 ejemplares, distribuido en México D.F.

B) MEDIO

La colección tiene un significado editorial en el que busca difundir la cultura, de conforme con normas de calidad.

ANÁLISIS SEMÁNTICO

I CONSTANTES SEMÁNTICAS

A) SIGNIFICANTE

Texto en negro, uso de imágenes a color hace de esta una publicación agradable.

B) SIGNIFICADO

Por tratarse de una publicación con información rescatada, puede contener palabras desconocidas, pero su estructura y apoyo visual la hacen un libro fácil de entender.

C) FUNCIÓN

Busca dar a conocer la cultura mexicana rescatando los aspectos más importantes de la historia y el folklor.

II VARIANTES SEMÁNTICAS

A) MOTIVACIÓN ANALÓGICA

Composición texto – imagen.

III TIPOS DE SIGNIFICANTES

A) ICÓNICO

La portada contiene una imagen fotográfica, la cual muestra una Imagen real de lo que trata la antología.

IV DISEÑO DE SIGNIFICANTES

A) NUEVAS PROPUESTAS DE DISEÑO

Crear una nueva versión.

B) INTEGRACIÓN ABSOLUTA CON LOS SISTEMAS VIGENTES

Es una publicación con trabajo de investigación, lo que hace que eleve su precio.

V SIGNIFICADO SEMÁNTICO

A) ASPECTO SENSIBLE

La imagen se refuerza la información, así como la misma investigación hace de esta una publicación interesante.

B) ASPECTO INTELIGIBLE

Su composición básica la hace una publicación fácil de lectura y entendimiento.

2.2.5 Trajes de danza mexicana

TRAJES DE DANZA MEXICANA RAFAEL ZAMARRIPA CASTAÑEDA, 2001 Este libro es una fuente de consulta valiosa, ya que presenta una importante colección de bocetos que rescata parte de la cultura mexicana, ya que es expresada en obras de arte del diseño, realizadas por este artista mexicano.

Este libro tiene un formato vertical de 22x28 cm, su impresión es offset, couche mate, pasta dura con forro acabado metálico en stamping y una cubierta plastificada.

ANÁLISIS SINTÁCTICO

1. CUALIDAD FORMAL

A) ESTRUCTURA

1. ESPACIO

22x28 cm, uso de dos hojas de trabajo, para la retícula de texto se encuentra centrada y la de ilustración ocupa toda la página ya que se refuerza texto imagen.

2. VALORES

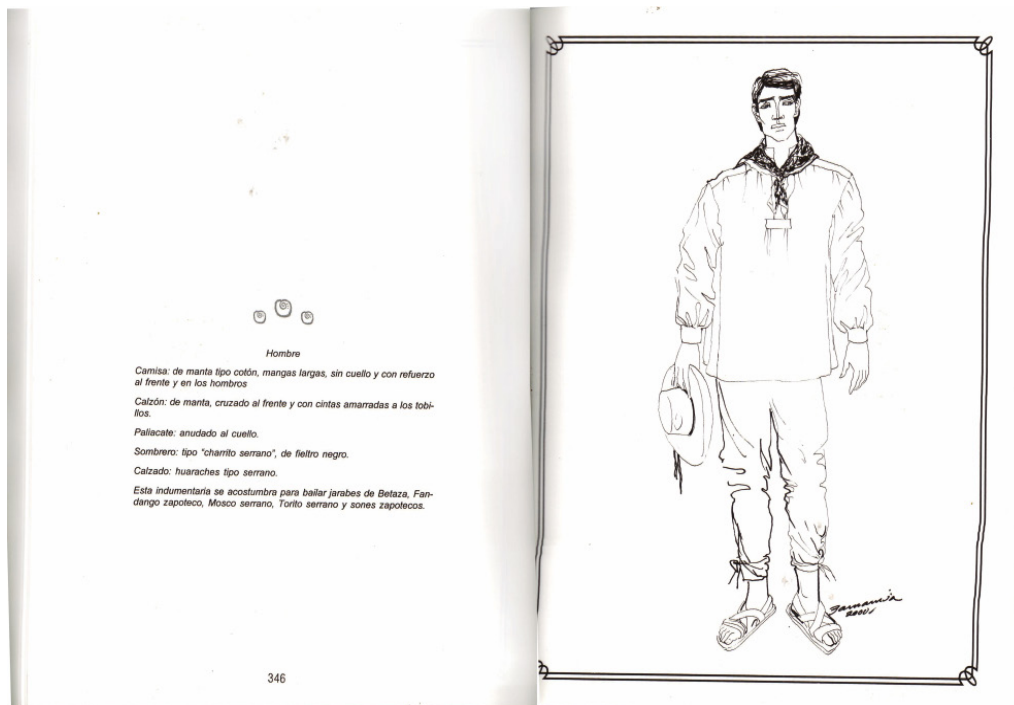
a) morfológico

La información se encuentra distribuida en texto- imagen, con ilustración de estilo descriptivo.

b) tipografía

Tipografía palo seco diferentes puntajes para protocolo y texto de interior 8,10 y 11 pts. Así como sus variantes de la familia tipográfica lo que la hacen conjuntarse con la ilustración.





c) cromático

Combinación ilustración detallada a color en la portada y una tinta para interior.

d) imagen

Ilustración detallada

3. COMPOSICIÓN

Maneja dos hojas de trabajo una para texto y la segunda para ilustración lo que la hace fácil de entender y agradable.

4. PRINCIPIOS ESTÉTICOS

a) armonía

Lleva un orden y continuidad en cada parte, lo que la hace fácil de entender y comprender.

b) verdad

Su redacción la hace una publicación de fácil entendimiento para el público.

c) claridad

Distribución y separación de texto-imagen evita la distracción hacia otros elementos.

B) REALIZACIÓN

El formato que emplea es vertical, pasta dura con acabado metálico, impresión en offset, papel cultural 90 gr.

C) APARIENCIA

Al tratarse de una publicación de edición especial su composición la hace única, de composición básica y agradable.

I CUALIDAD FUNCIONAL

A) TIEMPO

Se terminó de imprimir en Diciembre 2001, con un tiraje de 1 000 ejemplares, distribuido en México

B) MEDIO

La colección tiene un significado editorial en el que busca difundir la danza y el rescate de la cultura, edición especial.

La información se encuentra distribuida texto- imagen, reforzada con cuadros envolventes e ilustración de estilo descriptivo.

ANÁLISIS SEMÁNTICO I CONSTANTES SEMÁNTICAS

A) SIGNIFICANTE

Texto en negro, contenido de ilustración, uso de columna centrada,

En dos tipos de hoja de trabajo.

B) SIGNIFICADO

Su significado no es literal ya que para su entendimiento debe llevar previos conocimientos de Danza y la cultura mexicana.

C) FUNCIÓN

Difundir la riqueza cultural así como la dar un importante material al campo de la danza folklórica mexicana.

II VARIANTES SEMÁNTICAS

A) MOTIVACIÓN ANALÓGICA

Composición tipográfica e ilustrativa

III TIPOS DE SIGNIFICANTES

A) ICÓNICO

La imagen de la portada muestra una ilustración de Rafael Zamarripa la cual es una pareja de bailarines.

IV DISEÑO DE SIGNIFICANTES

A) NUEVAS PROPUESTAS DE DISEÑO

Nueva propuesta de la familia tipográfica.

B) INTEGRACIÓN ABSOLUTA CON LOS SISTEMAS VIGENTES

El libro cuenta con dinamismo en la integración equilibrada de sus elementos, todas las páginas tienen el mismo margen.

V SIGNIFICADO SEMÁNTICO

A) ASPECTO SENSIBLE

La imagen se refuerza por el contraste que maneja de la imagen y el texto ya que no existe competencia entre imagen-texto.

B) ASPECTO INTELIGIBLE

Su composición básica la hace una publicación fácil de lectura y entendimiento. El libro cuenta con dinamismo en la integración equilibrada de sus elementos, todas las páginas tienen el mismo margen.

Capítulo III Propuesta gráfica

3.1 Justificación

NOMBRE DE LA PUBLICACIÓN

*“Danzas con menor difusión
en el Estado de Puebla”*

Se elige este título para exhortar al lector a conocer parte del acervo cultural que posee el Estado de Puebla; haciendo evidente el contenido de la antología.

PERFIL DEL LECTOR

El target se dirige principalmente a instructores de la danza, ya que en la antología se manejan términos y esquemas propios de la disciplina. Por lo que el target se caracteriza por mostrar interés en conocer la información genuina sobre las danzas, así como su contexto; difundiendo la autenticidad de las mismas.

SEGMENTACIÓN DEL MERCADO (NICHOS)

Geográfica:

Zonas Urbanas de la república mexicana de habla hispana, con todo tipo de clima.

NSE (Nivel socioeconómico):

En México el Nivel Socioeconómico se mide a través de la regla AMAI 10X6.

Esta regla es un índice clasifica a los hogares, según las características o posesiones del hogar, así como la escolaridad del jefe

de familia o persona que más aporta al gasto. Por lo que la antología se dirige principalmente a los siguientes sectores:

A/B: Es el segmento con el más alto nivel de vida e ingresos del país; representan el 7.2% de la población. El perfil del jefe de familia de estos hogares tiene un nivel educativo universitario o de posgrado. En su mayoría poseen casas o departamentos de lujo disfrutando de todos los servicios y comodidades.

C+: Segundo sector con el más alto nivel de vida e ingresos del país; representan el 14% de la población. El perfil del jefe de familia de estos hogares está formado por individuos con un nivel educativo universitario. Dos terceras partes de este sector cuentan con viviendas propias; en su mayoría cuentan con todas las comodidades.

C: A este sector se le denomina de clase media; representa el 17.9% de la población y se caracteriza por haber alcanzado un nivel de practicidad adecuado

El perfil del jefe de familia de estos hogares es de individuos con un nivel educativo en promedio de preparatoria y en ocasiones de secundaria; de los cuales dos terceras partes del sector tienen vivienda propia.

D+: Este es el sector más representativo de la sociedad mexicana; representa el 35.8% de la población. El perfil del jefe de familia de estos hogares está formado por individuos con un nivel educativo en promedio secundaria o primaria incompleta. Los hogares pertenecientes a este segmento son casas pequeñas, en su mayoría de su propiedad.

FUENTE: Niveles Socioeconómicos AMAI, actualización
Noviembre 2009

Religión: Cualquier tipo.

CARACTERÍSTICAS DEL TARGET

Actividades:

Desempeñarse en áreas artísticas (artes audiovisuales, escénicas y visuales; danza, literatura, música, etc.)

Psicográficas:

Activos, indagadores, difusores, optimistas, respetuosos, sociales y generosos, por el contrario también pueden ser introvertidos e individualistas.

Beneficios del producto (Antología):

Servirá como apoyo en los montajes de los instructores de la danza, evitando interpretaciones erróneas, conservando así la autenticidad de las danzas.

Uso del producto:

Funcionará como material didáctico dentro de su institución escolar, uso recreativo en un entorno no estrictamente educativo, almacenamiento u objeto coleccionable.

FORMATO Y SUSTRATO

Formato: Vertical.

Alto: 23.4 cm.

Ancho: 23.6 cm.

Formato extendido: 47.2 cm x 23.4 cm.

Número de páginas: Existe un aproximado de 120 páginas para el contenido de la antología, por lo cual se ha decidido dividir pliegos para obtener las páginas; cada pliego contiene 8 páginas, con la finalidad de evitar desperdicio de papel y con esto no elevar el costo de producción.

PAPELES Y ACABADOS:

Portada:

Papel hecho a mano Fabriano 90 g. se utiliza colografía para que, en el momento de la impresión quede en relieve sobre el papel.

Interiores:

Papel cultural couché de 90 g.

Encuadernación:

Empastado a la americana.

CONTENIDO

1. Danza de Tocatines. Atempan, Pue.
2. Danza de Negritos. Hueytlalpan, Pue.
3. Danza de Acatlaxquis. Pahuatlán Pue.

Cada una de estas danzas se desglosa en los siguientes puntos:

a) Marco Contextual

Se sitúa a la comunidad en que se desarrolla la danza, dividiendo la información en tres puntos:

-Toponimia: consiste en el estudio etimológico de los nombres propios de un lugar.

- Ubicación: se explica detalladamente la ubicación de la comunidad, dentro del Estado de Puebla.

- Historia del Lugar: se da a conocer una breve reseña acerca del lugar.

b) Significado de la danza

Se explican los símbolos de la danza, es decir el por qué se lleva a cabo, que elementos contiene, a que deidad o santo va dirigida; así como la narrativa que se lleva a cabo durante su ejecución o proceso ritual.

c) Días de Fiesta

Se muestran las fechas en las que se ejecuta la danza y el lugar en el que se realiza.

d) Proceso Ritual

Narración de los sucesos que acontecen durante los preparativos de las festividades religiosas de la comunidad, el día de feria, preparativos de la mayordomía, etc.

e) Secuencia de la danza

Se mencionan los sones que se ejecutan el día de fiesta, los más importantes o los que aún se conservan.

f) Vestuario

Se describe a detalle los elementos que contiene cada pieza del vestuario, así como su significado si aún es conocido.

g) Notación Coreográfica

Simbología que se utiliza para describir los movimientos que se desarrollan a lo largo de la ejecución de la danza, conservando así de forma gráfica la coreografía de la misma.

PORTADA

Siendo este material editorial, una antología para instructores de danza principalmente y para público interesado en el tema de las danzas de conquista, se ha decidido crearlo con un formato casi cuadrado de 48.4 x 23.8 cm (extendido), el cual resulta muy práctico pues no ocupa mucho espacio y tampoco es tan pequeño para impedir una lectura fluida y apreciar las imágenes que describen los capítulos.

Se ha tomado en consideración un rebase de 1 cm por lado, ya que se ha de empastar, cuidando que no se pierdan los detalles importantes.

La imagen principal, es una niña vestida de Maringuilla (personaje propio de las tres danzas), por ello, se ha elegido esa fotografía, que represente las danzas que contiene la antología.

El fondo tiene una textura que alude al papel amate, pues en la zona de la Sierra Norte del Estado de Puebla existen lugares que fabrican este material artesanal.

Junto con el fondo se aprecia un detalle de Zacatlán, municipio perteneciente a la Sierra Norte del Estado mencionado. En ambas se ha aplicado una transparencia para que no afecte el resto de los elementos gráficos.

Se ha ocupado la tipografía Parma Petit en el título de la obra, que por sus rasgos imitan un poco la tipografía que se elaboraba durante el siglo XVI en los códices que daban testimonio de

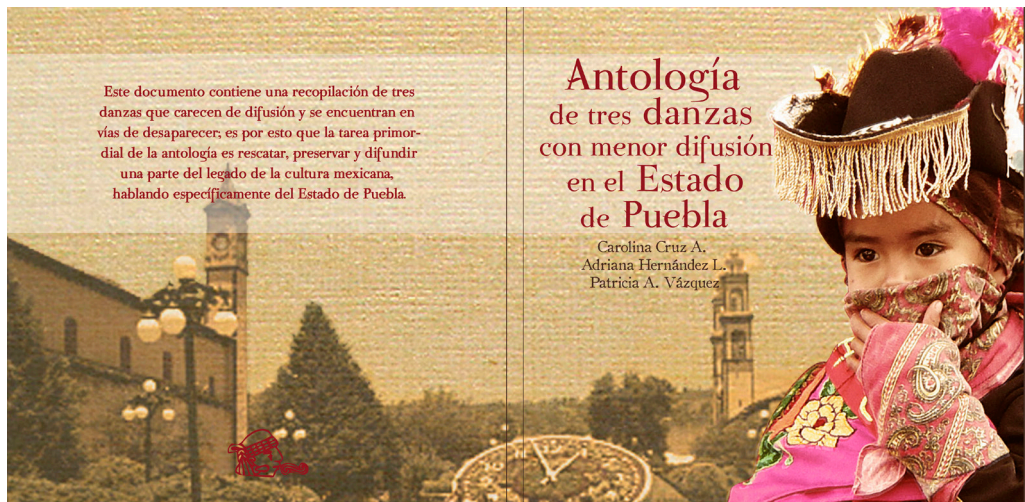
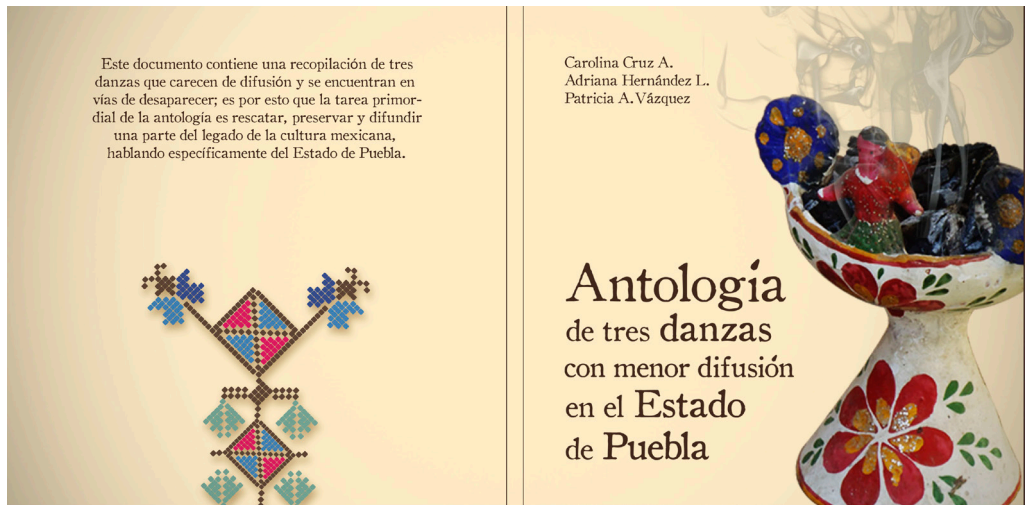
los hechos de ese tiempo. Sus puntajes varían para dar jerarquía y equilibrio al título.

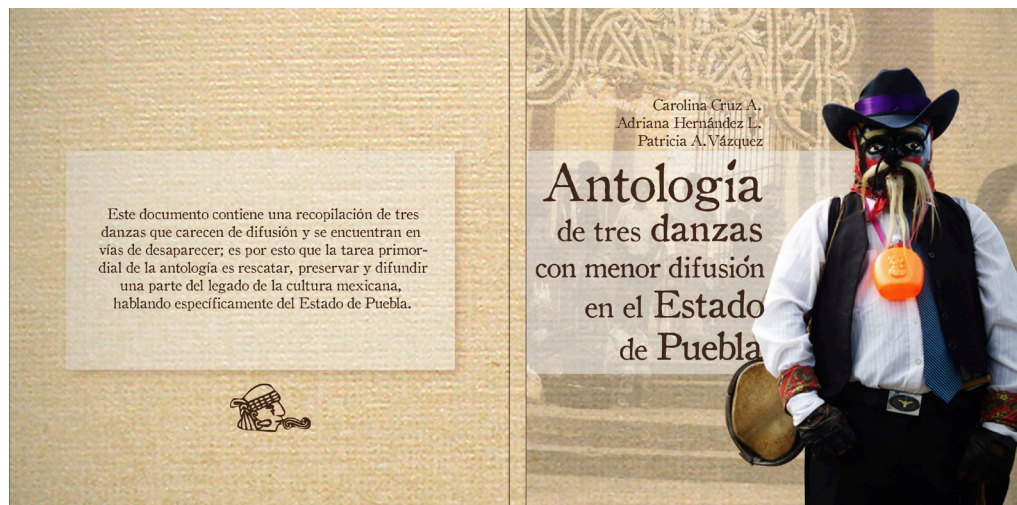
Para nombrar a los investigadores en la portada y en el lomo, se ha aplicado la tipografía Calibri regular y en 18 pts. el cual le da limpieza al diseño.

En la contraportada se ocupa la misma tipografía y puntaje para dar una breve reseña del contenido de la antología. Para resaltar este texto se ha colocado un cuadro en tono marrón oscuro, por ello se emplea la tipografía mencionada que es una sans serif, que no tenga contraste en sus rasgos y así poder calar dicho cuadro para evitar que la tinta oscura “coma” las letras en las futuras impresiones.

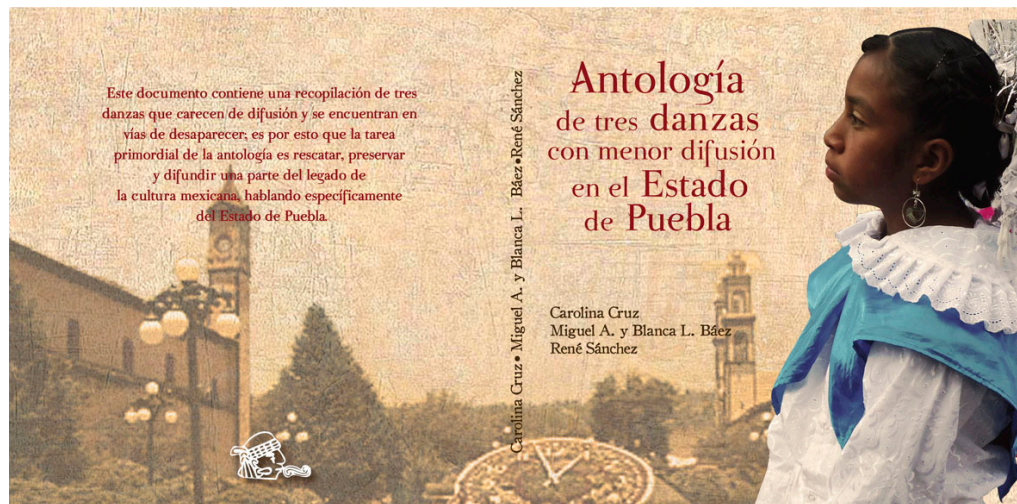
Por último, se empleó una pleca color café con una transparencia de 70% para dar un equilibrio con respecto a los tonos café del resto de la imagen.

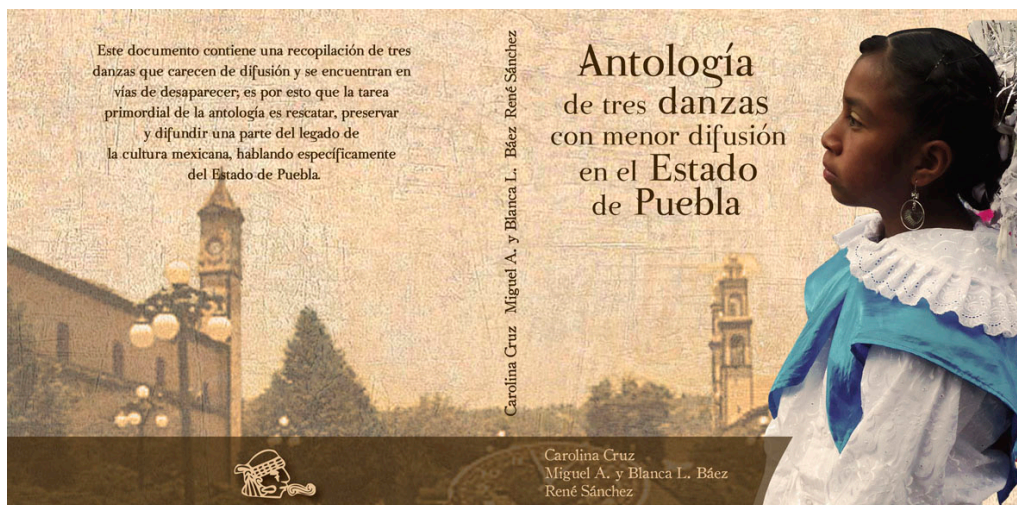
Primera Etapa de Bocetaje





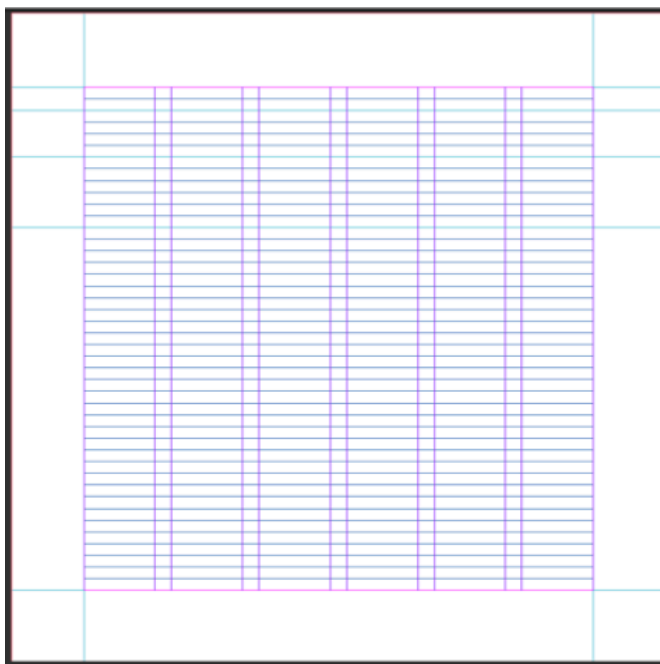
Segunda Etapa de Bocetaje





Selección Final





RETICULACIÓN Y DIAGRAMACIÓN DE PÁGINA

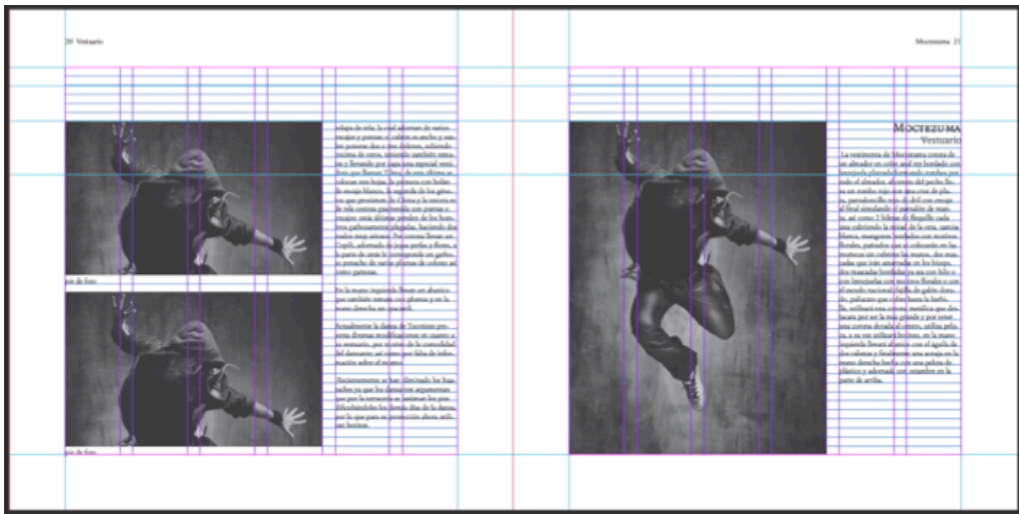
Márgenes:
Superior: 2.6 cm
Inferior: 2.6 cm
Interior: 2.6 cm
Exterior: 2.6 cm

Columnas:
Número: 6 columnas
Óptimo: 6.1 cm
Máximo: 9.1 cm
Mínimo: 4.5 cm
Medianil: 6.0 mm

Entrada de Capítulo:

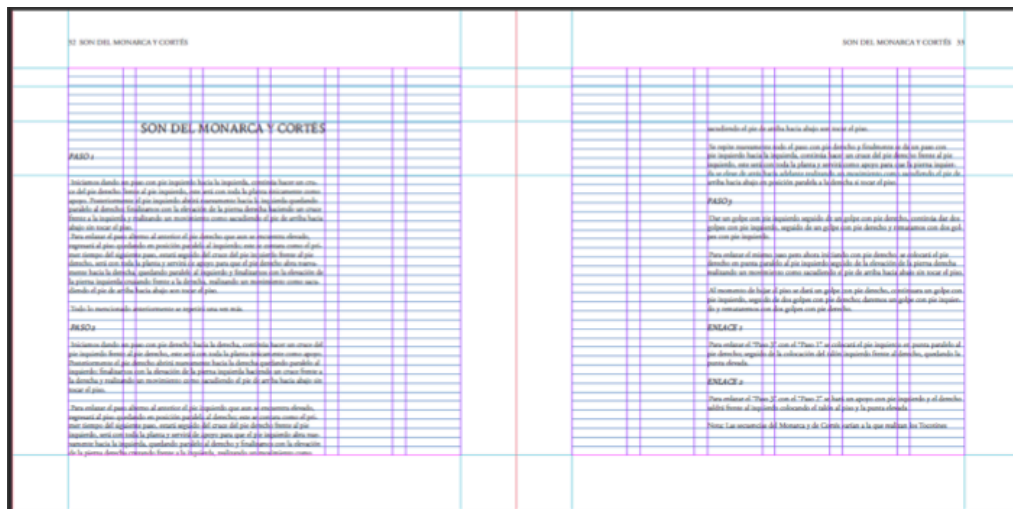


Texto e Imagen:

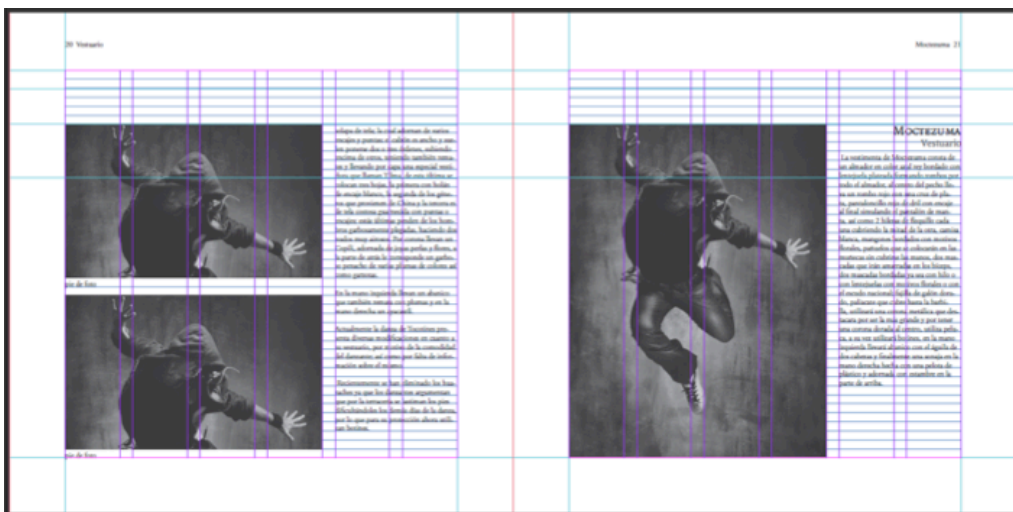


Texto:

Una columna



Dos columnas



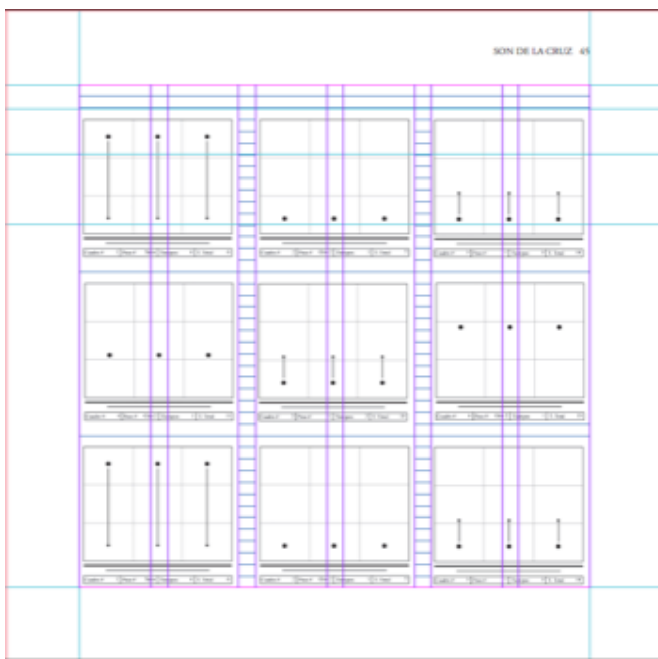
[illegible]

Tres columnas

Texto:

[illegible]

Imagen



Tipografía:

Andralis 18 pt

TÍTULO 1
SUBTEXTO

Subtítulo 1

Andralis 14 pt

Subtítulo 2
subtexto

Andralis 12 pt

SUBTÍTULO 3

Andralis 10 pt

Adobe Caslon Pro 10 pt

Cuerpo de texto

Onsequas dolorumquas exerupti ipicabo
ruptas voluptat.

Experibere quam et renet as sedicia que
doloria ndellentur? *Fuga*. Ehendios **dolup-**
tatemo ipidesti tempore rfernam, *quidelit*
expla des que vit, vendemodi to inimoluptur,
que molupta *dictur ariorume* pores niscia
doluptia nonsequi con cuptam ra deliqui aut
eaquundis sandit ulliquis anda non conse-
quam evelesto conseeque nos doluptatur?

Adobe Caslon Pro 9 pt

Pie de Foto / *Pie de foto*

Para los títulos que encabezan el inicio de un tema se selecciona la tipografía Andralis con un puntaje a 18 pts., empleando la variable de versalitas se marca la jerarquía de las frases; ésta tipografía es de tipo serif, ideal para dar formalidad y una buena legibilidad, ya que no presenta mucho contraste entre sus rasgos permitiendo una continuidad en la lectura.

Para los primeros subtítulos continúa la misma tipografía pero con la variable regular, empleando altas y bajas para distinguir nombres propios; dichos subtítulos se colocarán con un puntaje de 14 pts.

Para los segundos subtítulos, se emplea la misma fuente tipográfica con la variable itálica y un puntaje de 12 pts. para no confundirlos con los primeros subtítulos.

Para los terceros subtítulos, sigue la misma fuente pero esta vez se aplica la variable de versalitas con un puntaje de 10 pts.

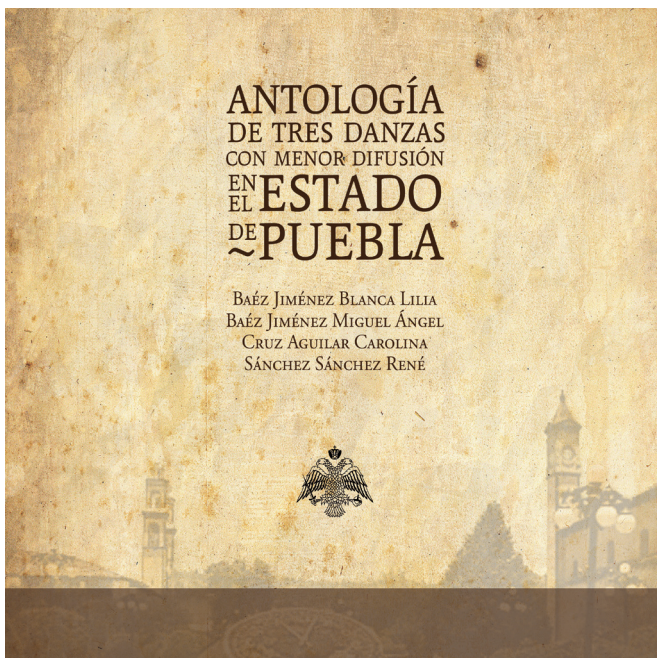
Para el cuerpo del texto, se aprovechará la fuente tipográfica Adobe Caslon Pro, que al igual que la anterior es de tipo serif o romana, cuyas terminaciones en ángulo recto y una modulación moderada facilita una lectura continua y sin distractores. Otra ventaja es la gama de variables que incluye para poder marcar diferencias en el texto, además que es una fuente diseñada especialmente para la composición de textos largos. En este caso, se empleará la variable regular con un puntaje de 10 pts.

Para la descripción de las fotografías o pie de foto, se ocupará la misma fuente tipográfica con las variables regular e itálica con puntaje de 9 pts. Éste es el puntaje más pequeño que se aplicará, sin embargo, no merma la capacidad de su lectura.

Capítulo IV Solución Final

A continuación se presenta el resultado final de la “Antología de tres danzas con menor difusión en el Estado de Puebla”.

Portada



Antología de tres danzas con menor difusión en el Estado de Puebla
ISBN 987-541-087-XXXX

Investigadores y difusores de la danza Mexicana

Danza de Teocuites
Atlixpan, Puebla
Carolina Cruz
ISBN 987-541-087-XXXX

Danza de Negritos
Atlixpan, Puebla
Miguel A. Bala
Blanca L. Bala
ISBN 987-541-087-XXXX

Danza Axtlanquís
Pahuatlán, Puebla
Blanca Sánchez
ISBN 987-541-087-XXXX

Diseño editorial
Carolina Cruz
Adriana Hernández
Patricia A. Villegas

Primera edición, 2013
Los contenidos de los artículos son responsabilidad de los autores.
Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por
cualquier medio, sin previa autorización de los editores.
Se autoriza la reproducción del contenido de esta obra, siempre y
cuando se cite la fuente.
Impreso en México / Printed in Mexico

PRÓLOGO

A continuación se presenta la primera edición de esta Antología, invitan-
do tanto a los profesores como los discípulos, saquen el mejor prove-
cho del libro. Magnífico y variado material es el que proporcionan todos
los autores seleccionados para que el maestro, en forma amena, extra-
ga las enseñanzas necesarias, de acuerdo con el programa, y a la vez, lleve
las finalidades del curso en cuanto a que el alumno aumente su aprecia-
ción por los valores culturales y llegar a interesarse en el rescate de este
acervo. El incentivo está en despertar el interés del alumno, lo que se logra
cuando el guía es hábil, entusiasta y sabe sacar del fondo de las danzas, la
música, el contenido y contenido, la imagen y la belleza de estas tradicio-
nes y costumbres.

Ofrecemos una serie de sugerencias, no de normas, que pueden convertir
una sesión de danza, de monótona o tediosa, en la "alegre fiesta del fol-
clor". Claro está que la iniciativa del educador queda libre y fresca para
sacar de cada una de ellas el mayor partido posible, desde el punto de
vista cultural y educativo, ajustándose naturalmente a las posibilidades
de la escuela, al medio y los estudiantes.

Antes de cerrar este prólogo, queremos destacar la magnífica labor lleva-
da a cabo por el editor en el diseño de esta primera edición, tanto en el
aspecto tipográfico como en el artístico. El formato, acertada selección
de los tipos, así como la inclusión de la imagen alivia a los temas, com-
pitenos elementos de gran valor que habrán de contribuir a la finalidad
que nos propusimos al recopilar la información para escribir la "Antolo-
gía de tres danzas con menor difusión en el estado de Puebla". Es evi-
dente que esta presentación estimula al estudiante a realizar ese maravilloso
recorrido por los caminos del folclor al que, ya inicialmente, preendi-
mos invitarle.

Carolina Cruz / Miguel A. Bala / Blanca L. Bala / Rosal Sánchez

ÍNDICE

Danza de Teocuites
Atlixpan, Puebla
CRUZ CAROLINA Y RODRÍGUEZ DE LA DANZA
PRÓLOGO RITUAL
VITELLARIO
NOTACIÓN COREOGRAFICA

Danza de Negritos
SAN ANTONIO HUETTLA, PUEBLA
CRUZ CAROLINA Y RODRÍGUEZ DE LA DANZA
PRÓLOGO RITUAL
VITELLARIO
NOTACIÓN COREOGRAFICA

Danza de Axtlanquís
Pahuatlán, Puebla
CRUZ CAROLINA Y RODRÍGUEZ DE LA DANZA
PRÓLOGO RITUAL
VITELLARIO
NOTACIÓN COREOGRAFICA

Glosario

Referencias Bibliográficas



Danza de Tocotines

Atempan, Puebla.



Danza de Tocotines 9

DANZA DE TOCOTINES Atempan Puebla

La danza de Tocotines pertenece a la clasificación de las Danzas de Conquista, la danza habla sobre el complejo episodio histórico en que los pueblos del territorio mexicano ceden derrotados ante los avanzados militares españoles.

La danza de conquista ha sufrido sucesivas reelaboraciones que han desembocado en las diferentes versiones contemporáneas y por supuesto en algunas otras se han perdido los motivos y los símbolos de la danza, ya que ha llegado información distorsionada a sus portadores actuales por lo que la danza de Tocotines forma parte de estas últimas.

ATEMPAN, PUEBLA

TOPONIMIA



Proviene del Nahuatl cuya raíces son: *Atē-aqan, Tēniti-ocilla* y *Pan-sobor*, en lo que forman el significado de "en la orilla del río".

HISTORIA

Llamado antiguamente Atempampán. Asentamiento humano ocupado por gentes del centro de Veracruz, durante el clásico formó parte del Tlaxi y en 800 fue invadido por otomecas. En los primeros años del siglo XIII, fue colonizado por los guerreros chichimecos y se introdujo en el área el idioma náhuatl.

Formó parte de la Alcaldía Mayor de San Juan de los Ríos, años más tarde pasó a formar parte de la alcaldía de Puebla en 1792. Insólamente perteneció al antiguo Distrito de Teziútlán (1831) y de Tlaxlaquique (1869).

En el año de 1895 se erige como Municipio Libre por decreto del supremo gobierno.

El 25 de marzo de 1869, reubren límites jurisdiccionales con Chignahuatl.

UBICACIÓN



El Municipio de Atempán se localiza en la parte Noroeste del Estado de Puebla, sus coordenadas geográficas son los parados 19° 46' 48" y 19° 50' 48" de latitud Norte y los meridianos 97° 23' 18" y 97° 26' 42" de longitud Occidental. Sus colindancias son

al Norte: con Tetzles de Aréla Castillo, al Este: con Chignahuatl, al Sur: con Tlaxlaquique y al Oeste con Tlaxlaquique.

SIGNIFICADO DEL NOMBRE

Tociotín, cuya época dorada se sitúa entre 1620 y 1700, incluída a varios danzantes ataviados con sumarios trajes prehispánicos, plumas y pieles preciosas.

La palabra "Tociotín" carece de un significado ya establecido, por lo que a continuación se presentan distintos escritos, los cuales nos ayudarán a determinar su significado.

Francisco Bramón (Auto del Triunfo de la Virgen y gozo mexicano, 1620) en su investigación sobre el tociotín, nos refiere que antiguamente la danza de Tociotín era llamada Nenecitliti, llamada así por los mexicanos; esta era una vistosa danza, y en nuestro vulgar era llamada milote o tociotín quienes dieron suficientes muestras que sólo los movía y animaba el celo de su gozo y triunfo sacrosano de la sin culpa Concebida.

Al paso que danzaban, los músicos cantaban al son de los instrumentos los siguientes versos:

*Bailad mexicanos; mone el Tociotí
para Triunfo María con dicha felle.
Cagad fresas fresas del rostro de abril;*

*hacelle gozualdas de blanco xanetis.
Mirad que es la madre del fuerte David.
hermosa y más linda que fue Abigail.*

*hermosa y más linda que fue Abigail.
En dicha gozualda podéis verlos el triunfo divino que venis aquí.
Cagad abejas a Dios, que son fies, para triunfo María con dicha felle.*

Se trata de un baile dramatizado cuyo ritmo podía ser en español o náhuatl, o bien en una mezcla de ambas lenguas. Los tociotines eran usados en muchos eventos de la sociedad novohispánica, como panderas o representaciones teatrales.

Bramón (Auto del Triunfo de la Virgen y gozo mexicano, 1620) apunta que este baile de raíces prehispánicas se acompañaba de varios instrumentos musicales, entre ellos tambores de madera.

Igualmente se le confiere un sentido onomatopéyico, supuestamente relacionado con el ritmo de la danza: "toco, toco, toco".

Varios estudiosos, entre ellos Miguel León-Portilla, Pablo Castellano y Vicente E. Méndez, coinciden con la conclusión de fray Bernardino de Sahagún (Cantos Principales Indígenas Coloniales) quien establece que los dhalas Ti-Qui-To-Co-Ton representan una escala preafónica de tipo Do-La-Sol-Mi-Re; "iendo de lógica elemental el percibir que la resulta más aguda que la o".

Méndez incluye prepuso la siguiente interrelación, aunque no existe un consenso al respecto: To = Sol natural.

Co = Mi natural.
Ti = Do octava alta.
Qui = La natural.

Sor Juana Inés de la Cruz (Obras Completas III, Autos y Jue, 1688) fue la autora que llevó a su máximo esplendor el tociotín, pues dos de sus autos sacramentales más conocidos y logrados —"El divino Narciso" y "El error de Josué"— presentaba sendos pasajes con este recurso.

Por su parte, Octavio Paz (Prefacio, 1991) señala que se llamaba tociotín a la letra escrita en náhuatl o que incluída muchos atepanques.

Ignacio Osoño Romero (Un Tociotín inédito del siglo XVII, 1975) habla sobre el Tociotí como baile con el que los antiguos naturales celebraban a su protector Mocetzuma y en la que también cantaban a los más grandes caciques su historia, para que de esta forma pasaran de padres a hijos los sucesos más notables de sus antiguas tradiciones.

A su vez se toma en cuenta el desprecio con que tanto españoles como criollos solían ver a los indios durante la Colonia, se puede inferir una posible comunicación de los colonos; en la que el término tociotín adquirió un cierto sobrenombre despectivo y que equivaldría a decir: "ya calla tu tociotín" como cuando hoy decimos: "ya calla tu cantata". Un sentido similar lo encontramos en la palabra somosote (sotido repetitivo que resulta aburrido y desagradable) que se deriva de la palabra "son".

Es probable que esta danza deba su nombre al hecho de que originalmente, se intercataba en ella un parlamento en náhuatl y en español. A su vez, se le atribuye,

ye, el ser una danza prehispánica para celebrar la primavera.

Sin duda, este tipo de tociotines, forman parte de los primeros cantos indígenas coloniales que no formaban parte de la música sacra, sino que eran de carácter pagano festivo.

Por lo tanto, el término tociotín se refiere también a una expresión cultural novohispánica, evocativa de la cultura prehispánica de los pueblos nativos.

SIGNIFICADO DE LA DANZA

La danza de Tociotines de la región de Atempán Puebla representa la visita de Cortés a Mocetzuma, la cual durante su ejecución se narra el destino de los antepasados que sufrió Mocetzuma por Cortés. A su vez representa cómo se lleva a cabo la unión de ambos bandos. Esta danza busca justificar la conquista de México a través de la cristianidad.

Temoen dos bandos y una confrontación armada por lo que se refiere a la disputa territorial por el predominio por el mismo, esta es una confrontación de carácter étnico y religioso ya que se trata de un bando de cristianos que se enfrenta a un bando indígena, con el propósito de evangelizar a estos.

Banda Mocetzuma	Banda Cortés
<i>Mocetzuma</i>	<i>Hernán Cortés</i>
<i>Cacique</i>	<i>Malinche</i>
<i>Capitán del Monarca</i>	<i>Axtlanado</i>
1° Vauillo	<i>Capitán de Cortés</i>
2° Vauillo	1° Vauillo
3° Vauillo	2° Vauillo
4° Vauillo	3° Vauillo
<i>Niño Monarca "Chiquito"</i>	4° Vauillo
	<i>Niño Cortés "Chiquito"</i>

Briseo en su tesis "Representaciones Rituales Hispano-indígenas se muestra una liturgia con los tociotines como el bando enemigo y a las ripuladas como líderes invasores, lo que para nosotros serían enemigos invasores.

Actualmente quien se encarga de la danza es Don Faustino Romero Nicolás originario de Tacapan ubicado en el municipio de Atempán, en el estado de Puebla, quien inicia danzando con Don Carlos Ramo Rosas a la edad de 23 años; Don Faustino comenta que Don Carlos heredó la danza por parte de su padre, quien dejó algunos escritos sobre la danza los cuales quedan en manos de su hijo a su vez, explica que Don Carlos regaló a los ensayos y nunca les

dijo el significado de la danza, el paso del tiempo Don Carlos desechó el idioma y el pueblo de Don Faustino por conservar la danza, por lo que le heredó únicamente algunos diálogos necesarios para realizar la danza. Don Carlos falleció en el año de 1997, perdiéndose así la danza de tociotines.

En 1999 Don Faustino solicita el apoyo por parte del Instituto Nacional Indígenista haciendo el compromiso de danzar año con año en todas las fiestas de los barrios.

La danza se transmite con motivo de conservar las fiestas, junto con las tradiciones que se heredan de generación en generación la invitación se hace únicamente a los que tienen fe.

Actualmente la danza se está perdiendo principalmente por falta de interés de la nueva generación, así como por falta de información sobre la danza.

Días de Fiesta

La danza se presenta en distintas zonas de Atempán a continuación se muestra una liturgia con las fiestas más importantes del año, en la que se ejecuta la danza:

12 de Julio	Divino Redentor - Atempán, Pue.
13 y 14 de Sep.	Axtalan, Atempán
15 de Sep.	Fiestas Patrias - Atempán, Pue.

Antiguamente los sones que se representaban eran los siguientes:

Son del Pisen o de Entrada
Son del Coyotam
Son del Monarca y Cortés
Son del Monarca y la Regatilla
Son de los cuatro Capitanes
Son de la Cadena
Son del Cruzado
El Avance de la Revolución

Son de la Peña
Son de la Humillación
Son del Perdon
Son de Cortés, el Monarca y la Melinche
Parlamento
La Unión de los Partidos
Son de la Cruz

PARLAMENTOS

Anteriormente se decían durante la danza algunos parlamentos los cuales ponían en manifiesto la fidelidad de los dioses indígenas y la verdad de la religión de los conquistadores, todo lo cual llega a su climax cuando Cortés hace la ofrenda de la danza a San Francisco de Asís. Estos parlamentos eran hablados en idioma náhuatl, los que al ser traducidos al español carecen de sentido.

Estos diálogos fueron transcritos tal cual fueron propiciados por los danzantes.

RELACIÓN DE LA DANZA DE TOCOTINES QUE HACEN MENCION DE LA CONQUISTA DE HERNÁN CORTÉS.

CORTÉS

CORTÉS

ALVARADO

Hagan alto mis señores, suspendan sus escudrones, hagan maniones en el puerto, unos a otros atárguen, toda compuesta en fila, en sus tiendas en lo que se alojén y los grandes simientes el orden no lo despojen y todos los demás principales, mi mandado es cuando ch de observar pero cuando sea del alto empecemos a marchar en tanto tengo dispuesto, pues que haya en mi embajada el año segundo Alvarado, como observen muestra ley en nombre de parte mía a toda esta Iudana Grey.

Vos Alvarado les propuse se me dejan entrar los empocho mi palabra que los he de extimar pues si acaso rebeldes no me admiten en este parrido. Todo ese reino ninguno ha de quedar.

Tan breve voy a partir de mi vuelta has de dudar de la respuesta que traiga de lo que ha de conserar.

Invenible Moctezuma, monarca el más opuesto, invicoz rey y señor de este Americano Imperio, por parte del gran Cortés, nuestro ilustre general te munda que es de su parte que te declare la embajada, pero como ha llegado de pus para ver su entrada, necesito tu licencia, bajo de tu real palabra que le permitas la venia de que al conestar ciertas cosas secretas que a los dos ha de importar y alirio que raigo coniego para su real asisencia, trescientos hombres guerenos.

Para entrar con más decencia, entre tanta gente os digo como su proaño es fin traer interprete, que aclare aquella hermosa Marina ella dirá los internos, el motivo que tenemos de haber llegado en esta tierra para volvernos en guerra ahora espero tu respuesta, pues ya acabé mi embajada, que dentro de esa rivera tengo mi gente enojada.

MOCTEZUMA

CACAMA/
CACIQUE

MÚSICA

CAPTAN I

CAPTAN II

Esquato hijo del sol que me has dejado abismado de ver tu fina presencia y lo hermoso de tu agudo, pues hoy mismo llevaré la respuesta que me has dejado encantado responde tu sobrina a enté allí los soldados.

En nombre del gran señor, dueño de esta monarquía que es la América más grande que has dado rayos al día, dice que responde por el que te entinas su atención que venga en hora buena él y todo su escualido empuña su real palabra en todo lo consultado, el mismo saldrá al encuentro y recibirá tu ofertado, pues dice que tiene contento de verte en su reino entrar, pues dice que viene de pus que no quiere pelear, yo de mi parte digo no es miedo ni temor en consentirle la entrada porque nos sobre vale, el menos desistir que mira con esfuerzo din segundo, soy competente, capaz y oponente que todo el mundo con este que él ha respondido, élle que venga mañana antes de que el sol extienda los pabelones de grana.

Atempan llenos de gusto con la fiesta titular al Señor San Francisco le vamos a honrar por ser nuestro patrón amamos
Pero que dulce canción la baja región penetra
Que armonía y que cadencia que a todos los sentidos embescenta

Esta dubitTáble el gusto que a toda canción esperra

Es tanta la atención que demuestra que a todos los sentidos embelesa

ALVARADO Y CACIQUE

CAPTANES

MÚSICA

CACAMA/
CACIQUE

CAPTAN I

Atención a lo que dice

Escuchemos a lo que intenta

Porque ha llegado el día para celebrar a nuestro patrón, comienza nuestra función con gusto y con alegría. Sea San Francisco el escogido de Cristo sus señalado entre pajar rescatado fue un pavoroso nacido por ser humilde su vida oh patrón Santo y dichoso que avas el todo poderoso sobre nuestra derrocción pues que se eflorescen esta función.

Desde que el mundo ha llegado oh señor San Francisco recién nacido el mundo tengo a sido de que te fuisse señalado y con una cruz a tu lado inspiendo particular.

De favor tan singular recibe amado patrón con todo nuestro corazón.

En pies marcos y coronas Cristo imprimió sus llagas para que ellas vayas a ser coronado por siempre seas venerado, ¡oh! Quién pudiera explicar las grandezas encontrando elogio merecido con que Atempan agradecido.

CAPTAN II En fin fue tan señalado oh Señor San Francisco tan escogido que a Cristo fue aparcado, oh de Cristo fue trasladado esto es el mundo a publicado de ti señor San Francisco glorioso vuelve a tus ojos piadosos, mira todo el afán que a todos juntos se dan.

ALVARADO Tanta ventura este día como en nuestra dicha alcanza

CACAMA/ CACIQUE Ofrecíamola al señor San Francisco en obsequio esta danza.

CAPTAN I Con fe viva y esperanza

CAPTAN II Con el afecto esencial

MÚSICA *Gitanos humildes señor San Francisco, giza por eternidades, giza y vive para siempre librar a tus hijos de males*

ALVARADO Señor San Franciscoes nuestra esperanza.

Fui como me mandaste hasta el Palacio Real, señor el monarca Moctezuma, me relato mi embajada unos y otros miraban como lo repugnaba, a mí qué valor me sobra contra esa gente malvada más indagamos, vi mucho más ira lo que me daba pero fui en paz mi nobleza, el mostraba hasta mirar el fin de lo que yo concertaba vi al rey muy contento y a su sobrino cacama y la dice que me responda según era mi embajada más fue lo que me respondió.

Puede que vayas mañana antes de que se extienda el sol en los pabellones de grana.

MALINTZIN Dios te guarde Moctezuma ilustre monarca invico dueño y señor de este reino a tu mundo y tu dominio como emperador sustino, escucha atiende un rato este corto rascón para que repasé aquel gran Cortés que ha venido: cuáles son secretos que tiene que hablar contigo pero primero sabés que yo soy aquella suculi que aquí moras, me llaman que de mis ilustres troncos, otra ley tenía enredada pero ya por ese cielo y por la fe del bustino he conocido del horror y densa fuma barbarismo, dice ya el general que quiere ser tu fiel amigo pues que ha pasado esos mares para hermanarse contigo si dejas tus falsos dioses y sigues el camino, él y todos los cristianos comenpan por el bustino el único medio está en la fe en dios divino deja ya Huixtlopotli a ti se tiene encantado si no quieres ir a ser para siempre condenado a ese Quetzalcóatl que llama, es tu mayor perdición el que también te desmpeita la eterna condenación, habré monarca los ojos sigue el verdadero dios que por salvar a todos se hizo nuestro redentor, mira que lastima tan grande que un monarca sin segundo que rige y manda gobierna la mayor parte del mundo padezca en terrible tierra sepultado en lo profundo como a toda mi propuesta, lo que te eh explicado veloz espero de tu voz lo que dieres por respuesta.

MOCTEZUMA Supliré la más hermosa ya embajada ya escuchada me miro muy aborrito entro confuso y tardado no encuentro que responderle pero despacio es muestra dejame pensar lo que hay en esto debo hacer hoy en mi reino veras lo que estimá tu amistad pues el gran Cortés le tengo una gran solemnidad.

CORTÉS Oh diere Mexicanos que llegan a las tierras Castelli comenpan porción de mi amor sustino en nombre del gran Cortés y decir que Viva España.

MOCTEZUMA Oyes el tiempo ufano del político imperio mexicano como modos divinos a nuestra piedad pruebas y peregrino escribiendo en estos hombres

alojados en nuestra tierra pues con benevolencia se escribió mi nombre grande y también decir que Viva México.

CACAMA/ CACIQUE Detente que ocar en su cuerpo no es decente que en su majestad tan soberana munda le toco persona humana.

MOCTEZUMA Hacer posible yo quedar ufano más sufra los brazos esta mano amigos te la doy

CORTÉS Seré lo firme

CACAMA/ CACIQUE Ah señor San Francisco es nuestro consuelo

CAPTAN I El nos recibe en el cielo

CAPTAN II Con el afán de esta danza

CACAMA/ CACIQUE Oh terribles castellanos cobardes sin lealtad como usas atrevéis usado contra la real majestad, pues queréis destruir la ley que nos dio la antigua edad no llegan a conocer que es suplico en su enojo este monarca de usades necios y lo despojo pues si lo hacéis enojas temblan todas las esferas, se estremee en ambos polos al abismo trisbea pues solo mover sus plantas por el astro que merece hasta la tierra en su centro de miras, estremee como amonaca naciones a su mundo le obedece no muertas sin acciones, sino como lo merece y como general de esta amerie famosa que a todos juntos los reto por su proaslo engañosa los ajenos y los desafíos que en defensa de mí ley así verán sus encantamientos con que comenzo son pocos para aplicár a mi asfamiento pues creen ese brazo solo levantando esta macana siempre saldré victorioso de esta campaña

tirana y porque tiembale la sed de mi cólera gloriosa solo la respuesta espero de esa gente mala.

ALVARADO Dime americano infiel que me has hablado y han usado a que no extra mi general yo se hubiera acabado ahora quiero que sepas como yo soy Alvarado soy el asombro del mundo horror terrible y espanto y cuantas naciones, le pido yo un queretano pero como cayo disparado y como cenella que arranco y penetre en lo escondido y nuequillo lo más alto sales con quien se has puesto pues es mi enojo el más santo que al no tener caridad no tendrá tanto queretano ni pienso que me sobrasa pero si me enojas tanto a hoy veras lo que es valor por este desuado brazo ni la espada recorro por ser mi pujanza tanto que crey respeto de mí como muy pequeña planta, brazo a brazo cuerpo que de ver esa arrogancia como yo soy un conquistador de mi religión la más santa no permito a ser sangre si no encuentro repugnancia pero si me enojas precia que te llenas de jactancia no pienso que me eh de vencer ni que me rinda yo a tus plantas pues en tus brazos te oyo con furia desuadate que eres principio muy poco para el desalogo de mí ansia que al impulso de mí ira rompe eno venas cuantas y circunda en esa osadía y veras bajo de mis plantas sin acordarme o jamás de tan muy poca importancia ni tenerlos por modo ni menos por arrogancia pero tan corto rasto no puedo hacer alabanzas pero sío probar quierres.

Me dejaron caurito

CORTÉS No es mi intento dispensar a vuestra corona reciba muestra persona cuanto a podido munda solo yo quiero conquistar y sacarlo del error porque no hay más un solo Dios y vencer su furor

MOCTEZUMA Señor San Francisco moriste por mí es decir vendadero toda la eternidad encuentro quien te ame así modo que te ame también como única bien que del mundo dependido así dejando sólo a ti San Francisco te ofrezco amén al valor de mis soldados poco acuesta que hayan visto sus esfuerzos y armados así soldados formados es esta línea de batalla aquí valeroso a todo es el canana aunque bronco clarita despierta más crecido el furor y también al tambor a las elecciones de la muerte.

CACAMA/CACIQUE He a ti que eres americano no naces los andantes rayos no mueren en la batalla de vencidos los destíes.

ALVARADO Ya es tiempo soldados más pues en la furia provoca quien yo diciendo Santiago toca el arma, el arma tía.

CACAMA/CACIQUE Prevéngase a la frontera nuestra armada vigilante que adoran las usadas veras con el furor arrogante.

ALVARADO Hay leones enfurecidos ya es tiempo de devorar. No perdonéis esta gente por respeto y dignidad.

CACAMA/CACIQUE Pues que se sellen ya las razones y que comiencen la batalla.

ALVARADO Al mismo punto mando la escuadra fusilera que al fin de estas palabras fusileras dirán toda guerra ¿guerra?

MOCTEZUMA Ha llegado el triste día de despedirme oh! Cielos y por mis nobles caballeros y caciques principales me lo rodean de males y porque me compran metieron y porque nunca quisieron dejarlos dioses ya por eso lleno a veces y porque prometí la entrada a toda esta gente noble armada con tan político estilo ya por arropamiento que me han quitado la corona y me dejan cautivo.



describe el atuendo antiguo de los Tzotziles de la Región de Acapulco el cual lo percibe como un traje bellísimo los danzantes se ponen petos que les sirven de armadura y la cintura queda ceñida por una sola de tela la cual adornan de varios encajes y puntas el collar es ancho y suelen ponerse dos o tres órdenes, subiendo encima de estos, teniendo también remates y llevando por capa una especial vendadora que llaman Tilma, de esta última se colocan tres hojas, la primera con holán de color blanco, la segunda de los colores que provienen de China y la tercera es de tela con una guarnición de punta o encaje; esta última pendón de los hombros garbosamente plegadas, haciendo dos nudos muy sencillos. Por consiguiente llevan un Capili, adornada de joyas perlas y flores, a la parte de atrás le corresponde un garboso penacho de varias plumas de colores así como garzones.

En la mano izquierda llevan un abanico que remata con plumas y en la mano derecha un *aguanilí*. Actualmente la danza de Tzotziles presenta diversas modificaciones en cuanto a su vestuario, por motivo de la comodidad del danzante; así como por falta de información sobre el mismo.

VESTUARIO

Antiguamente existían diversas formas en la indumentaria de los indígenas por lo que se mencionarán algunas, para resaltar ciertos elementos que actualmente utilizan los Tzotziles.

Francisco Brannón (Auto del Triunfo de la Virgen y el gato mexicano, 1620), describe la indumentaria del Reino Mexicano los cuales se encuentran vestidos con una clima de plumería y oro, un escudo con un viscoso plumero de muchas y diversas plumas, que más realzaban el atuendo de la persona; el danzante lleva en el escudo sus propias armas grabadas.

El Señor Marqués de Villena "Virrey de Nueva España" (1640), habla sobre la indumentaria del tzotzite dentro de "La Conquista de San Francisco de Borja" el cual resulta ser ricamente adornado con preciosas telas y trajes de lana de oro, cactus o cortos no bordados de pedrería, coples o diademas sembradas de perlas y diamantes, finalmente querrelas de plumería vende sobre los hombros.

Ignacio Ochoa Romero (Un Tzotzitin indiano del Siglo XVII, 1975).



MOCTEZUMA
VESTUARIO

La vestimenta de Moctezuma consta de un almadar en color azul y rojo bordado con lentejuelas plateadas formando rombos por todo el almadar, al centro del pecho lleva un nudo rojo con una cruz de plata, pantalón de color azul con encaje al final simulando el pantalón de manta, así como 2 hilos de flequillo cada uno cubriendo la mitad de la otra, camisa blanca, mangos bordados con motivos florales, patines que se colocan en las muñecas sin cubrir las manos; dos mascarales que irán amarrados en los brazos, dos mascarales bordados ya sea con hilo o con lentejuelas con motivos florales o con el escudo nacional; falda de algodón dorado, peluche que cubre hasta la barbilla, utilizará una corona mexicana que destacara por ser la más grande y por tener una corona dentro del centro, utiliza peluca, a su vez utilizará botines, en la mano izquierda llevará abanico con el aguilón de dos cabezas y finalmente una serpiente en la mano derecha hecha con una pelota de plástico y adornada con estambre en la parte de arriba.





HERNÁN CORTÉS Vestuario

Utilizará un saco tipo militar francés, pantalón en color blanco, máscara bordada con motivos florales, una banda con la frase ¡Viva España! Que va del lado izquierdo hacia el derecho, dos palacates rojos que irán colocados en las muñecas sin cubrir las manos, palacate doblado a la mitad colocado como fajilla y quedando en punta al frente, botines, en la mano izquierda lleva una espada y en la mano derecha un bastón de mando, utiliza sombrero forrado de terciopelo recogido por sus dos alas hacia arriba, lo rodea un listón rojo en la copa, está adornado con flequillo el cual cubrirá los ojos del danzante lleva colocado del lado izquierdo un plumero en color rojo mexicano, y del lado derecho está adornado por garzas y azarés, peluca trenzada con listones verde blanco y rojo, palacate cubriendo su barbilla y finalmente botines negros.



MALINTZIN Vestuario

La Malinche es un niño que interpreta el papel de la Malinche, antiguamente se elegía por cumplir alguna manda o promesa, al niño se le dejaba crecer el cabello para poder pagar su deuda al santo, así por cumplir con todas las fechas del año en que se realizaba la danza, el tiempo de la manda dependía del ofrecimiento que hacían los padres, actualmente por comodidad ya no les dejan el cabello largo como motivo es por la escasa ya que no les permiten el cabello largo por lo que actualmente se elaboran las pelucas con el crin del caballo, la tradición pasa de que las mujeres donarían su cabello para elaborar las pelucas y se les daba como agradecimiento tres listones de colores, actualmente no existe insecto alguno por parte de las señoras para regular su cabello.

El vestuario consta de pantalón blanco, botines negros, blusa blanca, palacate rojo amarrado al cuello y cae en punta en la espalda; cuello de encaje, moño elaborado con azarés, dos plumeros doblados amarrados en las muñecas; en las fiestas del barrio utiliza falda roja sobre el pantalón blanco y el 12 de Octubre con motivo de su



TOCOTINES Vestuario

boda utiliza falda blanca; así como una muñeca la cual lleva cargado con un rebeco en la espalda.

El Tzotzite utiliza pantalón de rojo de dril con encaje al final simulando el pantalón de muata, así como dos hilera de flequillo dorado cerrada otra en dirección vertical, quedando así un rectángulo, a su vez llevará peto en la misma tela el cual lleva al centro una estrella bordada con cuentas de papellito en color plata y al centro ira colocado un espejo o una imagen de algún santo, la estrella simboliza el cielo y el espejo el reflejo de los malos espíritus, por la parte del frente, lleva dos hilera de galón dorado en la orella, por la parte de atrás empezando de la orella inferior hacia arriba se colocan cinco hilera de galón dorado una seguida de la otra sin cubrir; camisa blanca, mangos bordados con motivos florales, plumeros que se colocan en las muñecas sin cubrir las manos, dos mascaradas que irán amarradas en los brazos, dos mascaradas bordadas ya sea con hilo o con lentejuelas con motivos florales o con el escudo nacional.



palacate que cubre hasta la barbilla, utilizará una corona sencilla adornada con cuatro garzas, diez plumas de pavoreal, cuentas de papellito, escaracha y azarés; utiliza peluca, a su vez utilizará botines, en la mano izquierda llevará palmeta con el aguja de dos cabezas y finalmente una sonata en la mano derecha hecha con una pelota de plástico y adornada con vistabore en la parte de arriba.

Recientemente se han eliminado los huachos ya que los danzantes argumentan que en la tercera se lastiman los pies, por lo que se les dificultan los demás días de la danza, por lo que para su protección ahora utilizan botines.



CAMPOS O GRACEJOS
Vestuario

Utiliza pantalón negro, camisa blanca, chaleco negro, corbata en color azul, pollacate rojo amarrado al cuello y terminando en punta sobre la espalda, dos pollacates rojos desdoblados en las muñecas, mascarada azul y roja amarradas en la muñeca izquierda, lingo que le lleva en la mano izquierda, pollacate rojo que cubre todo el cabello y pollacate rojo que le cubre hasta la barbilla, encima utiliza una mudeca o bocha de madera y con pelo de chivo, sombrero forrado con terciopelo negro, tambores de madera con parches de piel y baquetas.

SIMBOLOGÍA

- 1 Monarca y Monarca Chiquito
 - 2 Cacique
 - 3 Capitán de Monarca
 - 4 Corré y Corré Chiquito
 - 5 Malizán
 - 6 Alvarado
 - 7 Capitán de Corré
 - 8 Vasillos
 - 9 Gracejos
- ↻ Giro del cuerpo al avanzar en línea recta
- Posición del cuerpo hacia la flecha
- ↔ Peine o cruce de forma intercalada
- ↑ ↻ ↻ ↻ Ruta a seguir del danzante

DESGLOCE DE LOS PASOS

GIROS

GIRO 1

Empezamos dando un golpe con la punta del pie izquierdo, seguido de la elevación de la pierna izquierda, finalizando el movimiento con la caída del pie con toda la planta; al tiempo en que el pie izquierdo hace la elevación, el pie derecho le corresponderá hacer un deslíz para facilitar el movimiento.

Una vez terminado este movimiento, prosigue hacer un deslíz con pie derecho avanzando hacia el pie izquierdo y finalmente se da un paso con pie izquierdo avanzando hacia el frente y dejando el pie como apoyo para elevar la pierna derecha haciendo un movimiento como sacudiendo el pie hacia abajo y finaliza con caída en planta. Todo este movimiento se realiza mientras se va girando hacia la izquierda.

Finalmente la pierna izquierda se eleva hacia el frente del pie derecho y realiza un movimiento como sacudiendo el pie de arriba hacia abajo pero sin tocar el piso; girando con la pierna derecha hacia la izquierda y finaliza con la caída del pie con planta.

Posteriormente el pie derecho cruza por el frente del pie izquierdo con planta y finaliza pie izquierdo cruzando de atrás hacia adelante quedando paralelo al pie derecho.

Todo este movimiento se realiza hacia el frente.

Posteriormente se alterna el paso, ahora se iniciando con pie derecho y girando hacia la derecha.

GIRO 2

Empezamos dando un golpe con la punta del pie izquierdo, seguido de la elevación de la pierna izquierda, finalizando con la caída del pie con toda la planta; al tiempo en que el pie izquierdo hace la elevación, el pie derecho le corresponderá hacer un deslíz para facilitar el movimiento.

Una vez terminado este movimiento, prosigue hacer un deslíz con pie derecho avanzando hacia el pie izquierdo y finalmente se da un paso con pie izquierdo avanzando hacia el frente y dejando el pie como apoyo para elevar la pierna derecha haciendo un movimiento como sacudiendo el pie hacia abajo y finaliza con caída en planta. Todo este movimiento se realiza mientras se va girando hacia la izquierda.

Enlazaremos con un apoyo del pie izquierdo seguido de un golpe con la punta del pie derecho, seguido de la elevación de la pierna derecha, finalizando el movimiento con la caída del pie con toda la planta; al tiempo en que el pie derecho hace la elevación, el pie izquierdo le corresponderá hacer un deslíz para facilitar el movimiento.

Una vez terminado este movimiento, prosigue hacer un deslíz con pie izquierdo avanzando hacia el pie derecho y finalmente se da un paso con pie derecho avanzando hacia el frente y dejando el pie como apoyo para elevar la pierna izquierda haciendo un movimiento como sacudiendo el pie hacia abajo y finaliza con caída en planta.

Todo este movimiento se realiza mientras se va girando a la derecha.

Una vez finalizado todo el movimiento el pie derecho cruza al frente del pie izquierdo, colocando el talón en el piso y la punta elevada; luego el pie izquierdo impulsando la salida del pie izquierdo hacia el frente del pie derecho y colocando el talón en el piso y la punta elevada. Posteriormente regresa al lado del derecho.

Este movimiento se realiza una vez más alternando derecho, izquierdo; se agrega un solo movimiento con derecho y se eleva pie derecho para indicar la caída con ambos pies hacia el frente.

SON DE LOS GRACEJOS

SALTO

Elevación del pie derecho, al mismo tiempo se realiza un desliza con pie izquierdo para impulsar el movimiento hacia el frente; finaliza la caída del pie derecho con planta; desplazando el pie más al frente que el izquierdo en posición paralela.

Se alterna ahora iniciando con pie izquierdo.

PASO 1

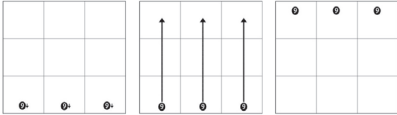
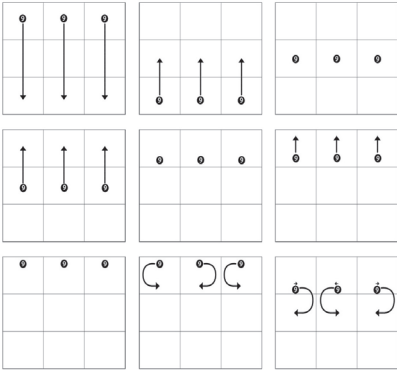
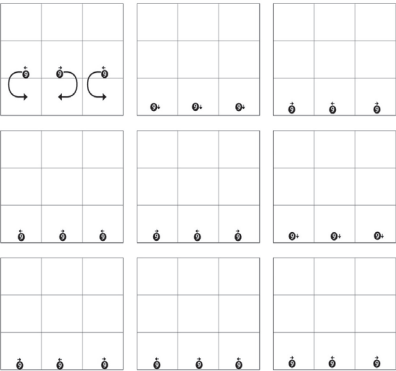
Inicia elevación del pie izquierdo haciendo un desplazamiento hacia la izquierda, al mismo tiempo el pie derecho realiza un desliza desplazándose hacia la izquierda y finaliza la caída del pie izquierdo con planta quedando paralelo al pie derecho.

Posteriormente el pie derecho abría hacia la derecha quedando la pierna estirada y el pie colocado en punta. Después el pie derecho se colocara en punta frente al pie izquierdo regresando en punta hacia la derecha del pie izquierdo y finaliza con un brinco hacia el frente cayendo con ambos pies al mismo tiempo.

PASO 2

Inicia dar un golpe con pie derecho, seguido de dos golpes con pie izquierdo, continúa dar dos golpes con pie derecho, posteriormente daremos dos golpes con pie izquierdo y dos golpes con pie derecho y finalizaremos con un golpe con pie izquierdo.

Con el pie izquierdo como apoyo se eleva la pierna derecha, realizando un movimiento en diagonal hacia el frente del pie derecho y regresa de igual forma quedando paralelo al pie izquierdo; todo este movimiento se realiza siempre con el pie elevado; esto mismo se repetirá 3 veces más. Se alterna el paso, ahora iniciando con pie izquierdo.



(Cruz: 2011)

SON DE ENTRADA

REVERENCIA

Cruzar pie derecho detrás del pie izquierdo, pegando con punta, regresa con planta al lado derecho del pie izquierdo en posición paralela; posteriormente cruzar pie izquierdo detrás del pie derecho, pegando con punta, regresa con planta al lado izquierdo del pie derecho en posición paralela. Se repite todo el movimiento pero ahora dando la espalda al frente.

PASO 1

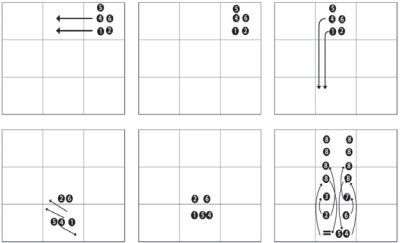
Inicia la elevación del pie derecho, con movimientos como sacudiendo el pie de arriba hacia abajo abriendo hacia la derecha, aun con la pierna elevada, continúa hacer un movimiento con punta viendo hacia el frente realizando el mismo movimiento como sacudiendo el pie de arriba hacia abajo sin tocar el piso.

Continúa dar un paso al frente con pie derecho, seguido de un apoyo con el pie izquierdo quedando este detrás del derecho en posición paralela, finalizamos con un paso con pie derecho quedando frente al izquierdo en posición paralela.

Todo esto se hará únicamente para abrir el son.

PASO 2

Perseguir la elevación del pie izquierdo, con movimiento como sacudiendo el pie de arriba hacia abajo abriendo hacia la izquierda, con la pierna aún elevada continúa hacer el mismo movimiento de arriba hacia abajo como sacudiendo el pie pero ahora hacia el frente; seguido de realizar una punta viendo hacia el frente realizando el mismo movimiento como sacudiendo el pie de arriba hacia abajo sin tocar el piso, continúa dar un paso al frente con pie izquierdo, seguido de un apoyo con el pie derecho quedando este detrás del izquierdo en posición paralela y finalizamos con un apoyo del pie izquierdo quedando frente al derecho en posición paralela. Se alterna ahora iniciando con pie derecho.



(Cruz: 2011)

SON DEL MONARCA Y CORTÉS

PASO 1

Se inicia dando un paso con pie izquierdo hacia la izquierda, continúa hacer un cruce del pie derecho frente al pie izquierdo, este así con toda la planta únicamente como apoyo. Posteriormente el pie izquierdo abrirá nuevamente hacia la izquierda quedando paralelo al derecho; finalizamos con la elevación de la pierna derecha haciendo un cruce frente a la izquierda y realizando un movimiento como sacudiendo el pie de arriba hacia abajo sin tocar el piso.

Para enlazar el paso alterno al anterior el pie derecho que aun se encuentra elevado, regresará al piso quedando en posición paralela al izquierdo; este se contará como el primer tiempo del siguiente paso, estará seguido del cruce del pie izquierdo frente al pie derecho, será con toda la planta y servirá de apoyo para que el pie derecho abra nuevamente hacia la derecha, quedando paralelo al izquierdo y finalizamos con la elevación de la pierna izquierda cruzando frente a la derecha, realizando un movimiento como sacudiendo el pie de arriba hacia abajo sin tocar el piso. Todo lo mencionado anteriormente se repetirá una vez más.

PASO 2

Se inicia dando un paso con pie derecho hacia la derecha, continúa hacer un cruce del pie izquierdo frente al pie derecho, este será con toda la planta únicamente como apoyo. Posteriormente el pie derecho abrirá nuevamente hacia la derecha quedando paralelo al izquierdo; finalizamos con la elevación de la pierna izquierda haciendo un cruce frente a la derecha y realizando un movimiento como sacudiendo el pie de arriba hacia abajo sin tocar el piso.

Para enlazar el paso alterno al anterior el pie izquierdo que aun se encuentra elevado, regresará al piso quedando en posición paralela al derecho; este se contará como el primer tiempo del siguiente paso, estará seguido del cruce del pie derecho frente al pie izquierdo, será con toda la planta y servirá de apoyo para que el pie izquierdo abra nuevamente hacia la

izquierda, quedando paralelo al derecho y finalizamos con la elevación de la pierna derecha cruzando frente a la izquierda, realizando un movimiento como sacudiendo el pie de arriba hacia abajo sin tocar el piso.

Se repite nuevamente todo el paso con pie derecho y finalmente se da un paso con pie izquierdo hacia la izquierda, continúa hacer un cruce del pie derecho frente al pie izquierdo, este será con toda la planta y servirá como apoyo para que la pierna izquierda se eleve de atrás hacia adelante realizando un movimiento como sacudiendo el pie de arriba hacia abajo en posición paralela a la derecha al tocar el piso.

PASO 3

Dar un golpe con pie izquierdo seguido de un golpe con pie derecho, continúa dar dos golpes con pie izquierdo, seguido de un golpe con pie derecho y rematamos con dos golpes con pie izquierdo.

Para enlazar el mismo paso pero ahora iniciando con pie derecho, se colocará el pie derecho en punta paralelo al pie izquierdo seguido de la elevación de la pierna derecha realizando un movimiento como sacudiendo el pie de arriba hacia abajo sin tocar el piso.

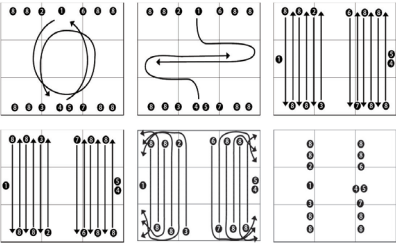
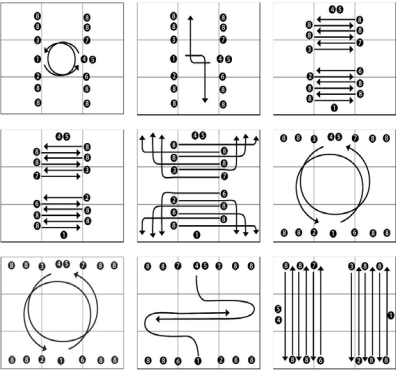
Al momento de bajar al piso se dará un golpe con pie derecho, continuará un golpe con pie izquierdo, seguido de dos golpes con pie derecho; daremos un golpe con pie izquierdo y finalizan dos golpes con pie derecho.

ENLACE 1

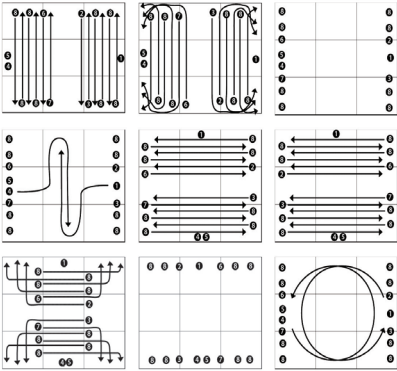
Para enlazar el "Paso 3" con el "Paso 1" se colocará el pie izquierdo en punta paralelo al pie derecho; seguido de la colocación del talón izquierdo frente al derecho, quedando la punta elevada.

ENLACE 2

Para enlazar el "Paso 3" con el "Paso 2" se hará un apoyo con pie izquierdo y el derecho saltará frente al izquierdo colocando el talón al piso y la punta elevada.



Nota: Las secuencias del Monarca y de Cortés varían a lo que realizan las Tecolotes.
(Cruz: 2011)



SON DEL CRUZADO

PASO 1
Iniciamos dando un paso con pie izquierdo hacia la izquierda, continúa hacer un cruce del pie derecho frente al pie izquierdo, este será con toda la planta inicialmente como apoyo. Posteriormente el pie izquierdo abrirá nuevamente hacia la izquierda quedando paralelo al derecho; finalizamos con la elevación de la pierna derecha haciendo un cruce frente a la izquierda y realizando un movimiento como sacudiendo el pie de arriba hacia abajo sin tocar el piso.

Para volver el paso al otro al anterior el pie derecho que aún se encuentra elevado, regresará al piso quedando en posición paralela al izquierdo; este se contará como el primer tiempo del siguiente paso, este segundo del cruce del pie izquierdo frente al pie derecho, será con toda la planta y servirá de apoyo para que el pie derecho abra nuevamente hacia la derecha, quedando paralelo al izquierdo y finalizamos con la elevación de la pierna izquierda cruzando frente a la derecha, realizando un movimiento como sacudiendo el pie de arriba hacia abajo sin tocar el piso.

Todo lo mencionado anteriormente se repetirá una vez más.
Finalmente se colocará el pie izquierdo en punta paralelo al pie derecho; seguido de la colocación del talón izquierdo frente al derecho, quedando la punta elevada.

PASO 2

Da un golpe con pie izquierdo, seguido de un golpe con pie derecho, continúa dar dos golpes con pie izquierdo, seguido de un golpe con pie derecho y rematamos con dos golpes con pie izquierdo.

Para enlazar el mismo paso pero ahora iniciando con pie derecho, se coloca el pie derecho en punta paralelo al pie izquierdo seguido de la elevación de la pierna derecha realizando un movimiento como sacudiendo el pie de arriba hacia abajo sin tocar el piso.

Al tiempo de bajar el pie al piso se dará un golpe con pie derecho, continuará un golpe con pie izquierdo, seguido de dos golpes con pie derecho; daremos un golpe con pie izquierdo y rematamos con dos golpes con pie derecho.

Para enlazar con el siguiente paso, se colocará el pie izquierdo en punta paralelo al pie derecho seguido de la elevación de la pierna izquierda realizando un movimiento como sacudiendo el pie de arriba hacia abajo sin tocar el piso.

PASO 3

Inicia elevación del pie izquierdo haciendo un desplazamiento hacia la izquierda, al mismo tiempo el pie derecho realizará un desliz desplazándose hacia la izquierda y finaliza la caída del pie izquierdo con planta quedando paralelo al pie derecho.

Posteriormente con el pie izquierdo levantaremos el talón dejando el metatarsos como apoyo, al mismo tiempo elevaremos la pierna derecha realizando un movimiento como sacudiendo el pie de arriba hacia abajo; al momento de que baje la pierna derecha sin tocar el piso se bajará el talón izquierdo.

Con la pierna derecha aún elevada realizamos un desplazamiento hacia la derecha, al mismo tiempo el pie izquierdo realizará un desliz desplazándose hacia la derecha y finaliza la caída del pie derecho con planta quedando paralelo al pie izquierdo.

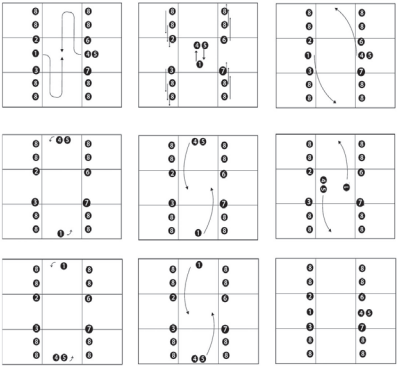
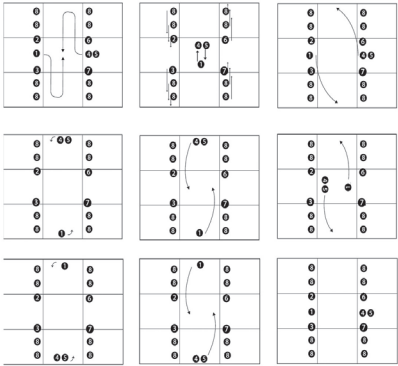
Posteriormente con el pie derecho levantaremos el talón dejando el metatarsos como apoyo, al mismo tiempo elevaremos la pierna derecha realizando un movimiento como sacudiendo el pie de arriba hacia abajo; al tiempo en que baje la pierna derecha, se realizará un movimiento sin tocar el piso en el que se bajará el talón izquierdo.

Continúa hacer una caída con los ambos pies al mismo tiempo en forma paralela, quedando abiertos al nivel de la cadera

Todo esto seguido de un salto con pie izquierdo hacia atrás, al mismo tiempo la pierna derecha se eleva realizando un movimiento como sacudiendo el pie de arriba hacia abajo pero ahora hasta tocar el piso con toda la planta. Este movimiento se realizará una vez más.

Finalizamos la acción dejando el pie izquierdo como eje y proseguiremos a girar sobre este hacia la izquierda, al tiempo que elevamos la pierna derecha realizando un movimiento como sacudiendo la pierna de arriba hacia abajo, este movimiento con la pierna derecha lo haremos dos veces más para facilitar el giro sobre la pierna izquierda. Todo el paso se alterna pero ahora iniciamos con la elevación del pie derecho.

Para enlazar este último con el "Paso 1" se agregará un movimiento como sacudiendo el pie de arriba hacia abajo con el pie izquierdo cruzando por el frente del pie derecho sin tocar el piso.



(Cruz: 2011)

SON DEL ANUNCIO DE LA REVOLUCIÓN

PASO 1
Iniciamos con el pie derecho levantando el talón dejando el metatarso como apoyo, al mismo tiempo elevaremos la pierna derecha realizando un movimiento como sacudiendo el pie de arriba hacia abajo; al momento de que baje la pierna derecha sin tocar el piso se bajará el talón izquierdo. Esto se realiza una vez más sin tocar el piso.

PASO 2
Iniciamos con el pie derecho levantando el talón dejando el metatarso como apoyo, al mismo tiempo elevaremos la pierna derecha realizando un movimiento como sacudiendo el pie de arriba hacia abajo; al momento de que baje la pierna derecha sin tocar el piso se bajará el talón izquierdo. Esto se realiza tres veces más sin tocar el piso en ningún momento; con la pierna aún elevada finaliza hacer una parada al frente y bajar como sacudiendo el pie hacia abajo y continua la acción hasta bajar con toda la planta al piso.

PASO 3
Dar un paso con pie izquierdo hacia la izquierda, seguido de un cruce del pie derecho frente al pie izquierdo, este será con toda la planta únicamente como apoyo. Repetiremos la acción dos veces más quedando el pie izquierdo siempre paralelo al derecho para poder cruzar nuevamente.

Finalizamos dando un paso con pie izquierdo hacia la izquierda, seguido de la colocación de la pierna derecha sobre el pie en posición paralela al pie izquierdo y armamos colocando el talón derecho sobre el piso elevando la punta del pie frente al pie izquierdo.

El pie derecho se encuentra con el talón en el piso y la punta aún elevada por lo que regresará realizando un salto hacia atrás del pie izquierdo, esto será para impulsar la elevación del pie izquierdo y facilitar su caída, este quedará con el talón en el piso y la punta elevada frente al pie derecho.

ENLACE 1
Este se realizará únicamente para realizar la unión entre el "Paso 4" y la versión alterna iniciando con pie izquierdo del "Paso 4".

Iniciamos colocando el pie derecho en punta abriendo hacia la derecha quedando paralelo al pie izquierdo; posteriormente corresponde a la elevación de la pierna izquierda, al mismo tiempo con el pie derecho levantaremos el talón dejando el metatarso como apoyo, el pie derecho realizará un movimiento como sacudiendo el pie de arriba hacia abajo. Al momento de que baje la pierna derecha sin tocar el piso se bajará el talón izquierdo.

Continúa colocar el pie derecho en punta quedando detrás del pie izquierdo en posición paralela; posteriormente corresponde a la elevación de la pierna izquierda, al mismo tiempo con el pie derecho levantaremos el talón dejando el metatarso como apoyo, el pie derecho realizará un movimiento como sacudiendo el pie de arriba hacia abajo. Al momento de que baje la pierna derecha sin tocar el piso se bajará el talón izquierdo; el pie derecho en esta ocasión bajará con toda la planta sobre el suelo.

cho, este movimiento se realizará nuevamente iniciando con pie izquierdo y finaliza una movimiento más iniciando con pie derecho.

Una vez finalizado todo esto, la punta del pie izquierdo se encuentra elevada y con talón al piso por lo que corresponde dar un paso hacia el frente con el pie izquierdo y colocar el talón derecho en el piso con la punta elevada frente al pie izquierdo.

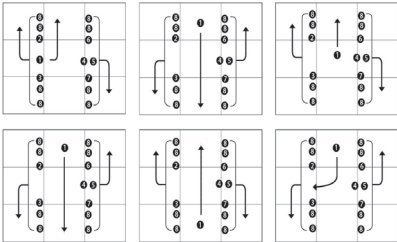
Finalizamos repitiendo la segunda parte del paso en forma alterna; que se realizará de la siguiente forma:

Dar un paso con pie derecho hacia la derecha, seguido de un cruce del pie izquierdo frente al pie derecho, este será con toda la planta únicamente como apoyo. Repetiremos la acción dos veces más quedando el pie derecho siempre paralelo al izquierdo para poder cruzar nuevamente.

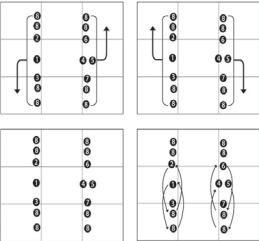
Finalizamos dando un paso con pie derecho hacia la derecha, seguido de la colocación de la pierna izquierda sobre el pie en posición paralela al pie derecho y repetamos haciendo la elevación de la pierna izquierda, al mismo tiempo el pie derecho realiza un deslíz hacia el frente, remata la caída del pie izquierdo colocando el talón izquierdo sobre el piso elevando la punta del pie frente al pie derecho y por último corresponde bajar la punta quedando el pie con toda la planta.

PASO 4
Los pies se encuentran paralelos, por lo que inicia colocar el pie derecho detrás del pie izquierdo en posición paralela colocando la punta en el piso y dejando el talón elevado. Continúa dar un golpe con pie derecho quedando frente al pie izquierdo en posición paralela y finaliza dar dos golpes con pie izquierdo quedando en su misma posición.

Posteriormente colocamos el pie derecho detrás del pie izquierdo en posición paralela colocando la punta en el piso y dejando el talón elevado y continúa la acción dando un golpe con pie derecho quedando frente al pie izquierdo en posición paralela y finalizamos dando un golpe con pie izquierdo quedando en su misma posición.



(Cruz: 2011)



(Cruz, 2011)

SON DE LA CRUZ

GIRO DE LA CRUZ 1

Empezamos dando un golpe con la punta del pie izquierdo, seguido de la elevación de la pierna izquierda, finalizando el movimiento con la caída del pie con toda la planta; al tiempo en que el pie izquierdo hace la elevación, con el pie derecho hacer un desfilé para facilitar el movimiento.

Una vez terminado este movimiento, prosigue hacer un desfilé con pie derecho avanzando hacia el pie izquierdo y finalmente se da un paso con pie izquierdo avanzando hacia el frente y dejando el pie como apoyo para elevar la pierna derecha haciendo un movimiento como sacudiendo el pie hacia abajo y finaliza con caída en planta. Todo este movimiento se realizará mientras se va girando hacia la izquierda.

Finalmente la pierna izquierda se eleva hacia al frente del pie derecho y realiza un movimiento como sacudiendo el pie de arriba hacia abajo pero sin tocar el piso; siguiendo con la pierna elevada abre hacia la izquierda y finaliza con la caída del pie con planta.

Posteriormente el pie derecho cruza por el frente del pie izquierdo con planta y finaliza pie izquierdo cruzando de atrás hacia adelante quedando paralelo al pie derecho.

Prosigue dar giro por la derecha por lo que empezamos dando un golpe con la punta del pie derecho, seguido de la elevación de la pierna derecha, finalizando el movimiento con la caída del pie con toda la planta; al tiempo en que el pie derecho hace la elevación, el pie izquierdo le corresponderá hacer un desfilé para facilitar el movimiento.

Una vez terminado este movimiento, prosigue hacer un desfilé con pie izquierdo avanzando hacia el pie derecho y finalmente se da un paso con pie derecho avanzando hacia el frente y dejando el pie como apoyo para elevar la pierna izquierda haciendo un movimiento como sacudiendo el pie hacia abajo y finaliza con caída en planta. Todo este movimiento se realizará mientras se va girando hacia la derecha.

Todo este movimiento se realizará mientras se va girando hacia la derecha.

El giro finaliza con el pie derecho que cruza al frente del pie izquierdo, colocando el talón en el piso y la punta elevada; esto se repite hasta que el pie izquierdo hace la elevación, el pie derecho le corresponderá hacer un desfilé al cual facilitará el movimiento.

Este movimiento se realiza una vez más alternando derecho, izquierdo, dando un total de cuatro cruzados (derecho-izquierdo-derecho-izquierdo).

GIRO DE LA CRUZ 2

Empezamos dando un golpe con la punta del pie izquierdo, seguido de la elevación de la pierna izquierda, finalizando el movimiento con la caída del pie con toda la planta; al mismo tiempo en que el pie izquierdo hace la elevación, el pie derecho le corresponderá hacer un desfilé al cual facilitará el movimiento.

Una vez terminado este movimiento, prosigue hacer un desfilé con pie derecho avanzando hacia el pie izquierdo y finalmente se da un paso con pie izquierdo avanzando hacia el frente y dejando el pie como apoyo para elevar la pierna derecha haciendo un movimiento como sacudiendo el pie hacia abajo y finaliza con caída en planta. Todo este movimiento se realizará mientras se va girando hacia la izquierda.

Finalmente la pierna izquierda se eleva hacia al frente del pie derecho y realiza un movimiento como sacudiendo el pie de arriba hacia abajo pero sin tocar el piso; siguiendo con la pierna elevada abre hacia la izquierda y finaliza con la caída del pie con planta.

Posteriormente el pie derecho cruza por el frente del pie izquierdo con planta y finaliza pie izquierdo cruzando de atrás hacia adelante quedando paralelo al pie derecho.

Prosigue dar giro por la derecha por lo que empezamos dando un golpe con la punta del pie derecho, seguido de la elevación de la pierna derecha,

finalizando el movimiento con la caída del pie con toda la planta; al tiempo en que el pie derecho hace la elevación, el pie izquierdo le corresponderá hacer un desfilé para facilitar el movimiento.

Una vez terminado este movimiento, prosigue hacer un desfilé con pie izquierdo avanzando hacia el pie derecho y finalmente se da un paso con pie derecho avanzando hacia el frente y dejando el pie como apoyo para elevar la pierna izquierda haciendo un movimiento como sacudiendo el pie hacia abajo y finaliza con caída en planta. Todo este movimiento se realizará mientras se va girando hacia la derecha.

El giro finaliza con el pie derecho que cruza al frente del pie izquierdo, colocando el talón en el piso y la punta elevada; esto se repite hasta que el pie izquierdo hace la elevación, el pie derecho le corresponderá hacer un desfilé al cual facilitará el movimiento.

Este movimiento se realiza una vez todo el cruzado y una sola vez con derecho alternando derecho, izquierdo, dando un total de cinco cruzados (derecho-izquierdo-derecho-izquierdo-derecho).

CRUZADO

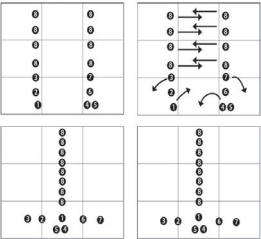
Inicio pie izquierdo que cruza al frente del pie derecho, colocando el talón en el piso y la punta elevada; esto se repite hasta que el pie derecho hace la elevación, el pie izquierdo le corresponderá hacer un desfilé al cual facilitará el movimiento.

Finalmente el pie izquierdo cruza al frente del pie derecho, colocando el talón en el piso y la punta elevada; esto se repite en la posición paralela y finaliza la acción colocando el pie con el talón sobre el piso al frente del pie derecho en posición paralela.

Se alterna ahora iniciando con pie derecho. Estos dos (izquierdo-derecho) se repiten una vez más.

DESCANSO

Con el pie izquierdo como soporte, elevamos la pierna derecha formando un ángulo de 30° y sacudiremos el pie sin deslizar el ángulo de izquierda a derecha como molineros tres veces más. Alternamos ahora iniciando con izquierda y se repiten ambos una vez más.



(Cruz 2011)



Danza de Negritos

Hueytlalpan, Puebla.



Danza de Negritos 65

DANZA DE NEGRITOS

San Andrés Hueytlalpan

Se cree que la Danza de los Negritos tiene su origen en los comienzos de la época colonial y se realiza al entregar a los indígenas el tributo al encomendero.

Esta danza tiene una difusión muy amplia en todo el país, sus distintas versiones son muy diferentes entre sí, siendo las más conocidas las de los tonacos, de la región de Papantla, en el estado de Veracruz, las de los subanos y tonacos de la Sierra Norte del Estado de Puebla, las de los paratecos de Tlaxiuhcan, Michoacán y las de los huastecos del Golfo de México en general; aunque también las encontramos entre otros grupos indígenas como la versión de Valadag, en la sierra de Oaxaca.

De manera más particular, incluso entre los indígenas tonacos de la Sierra Norte del Estado de Puebla existen distintas maneras de interpretar esta danza, ya que cada una de las comunidades en las que se observa le ha dado sus propios matices y significados.

A pesar del tiempo y de todas las influencias que ha tenido el municipio de San Andrés Hueytlalpán, la danza se ha mantenido, gracias al esfuerzo de los habitantes del pueblo, que le siguen dando la importancia que se le dio desde el comienzo de su presentación, pues no solo es una muestra de cultura, tradición y costumbres, se le ha dado un papel importante, ya que se impone como la más importante de las danzas de esa comunidad.

HUEYTLALPÁN, PUEBLA

TOPONIMIA



Hueytlalpán, nombre formado de las palabras náhuatl *hoyi* grande, *tlali* tierra y *pán* sobre o en, que resulta Huey-Tlal-Pán. “En tierra grande”.

HISTORIA

Este municipio presumiblemente es de fundación Azteca, conquistado por Pedro Cinos de Portillo y Hernando de Salazar, sus primeros encomenderos en

tiempos de la conquista. En 1531 pasó a la corona y fue nombrado corregimiento. Se le nombró Alcalde mayor, en el siglo XIX perteneció al antiguo Distrito de Zacatlán y en 1895, figura como municipio.

UBICACIÓN

El municipio de Hueytlalpán se localiza en la parte norte del Estado de Puebla. Sus coordenadas geográficas son los paralelos 20° 30'08" y 20° 43'42" de latitud norte y 97° 40' 06" y 97° 44'56" de longitud occidental. Colinda al Norte con el municipio de Oltitlán, al Este con el municipio de Jiquipilco, al Sur con el municipio de Zapotitlán de Méndez y al Oeste con el municipio Camocanchal.



Días de Fiesta

En San Andrés Hueytlalpán la Danza de los Negritos se baila solo en ocasiones especiales:

- 20 de Nov. *Fiesta patronal de San Andrés, Hueytlalpán, Pue.*
- 30 de Jan. *Santa Pedro de Esquipulco, Hueytlalpán, Pue.*
- 1 de Julio *Nacimiento del niño Dios, Hueytlalpán, Pue.*
- 16 de Julio *Virgen del Carmen, Hueytlalpán, Pue.*
- 30 de Nov. *Santa Perpetua de San Andrés, Hueytlalpán, Pue.*
- 25 de Dic. *Nacimiento del niño Dios, Hueytlalpán, Pue.*
- 12 de Dic. *La Virgen de Guadalupe, Hueytlalpán, Pue.*

SECUENCIA DE LA DANZA

La organización de la cuadrilla de danzantes está a cargo del caporal, que es el danzante de mayor edad y experiencia, y que además, dentro las pruebas de la danza, sus diálogos y coreografía y es el encargado de transmitir la tradición a la siguiente generación.

Todos los elementos que se combinan en la danza tienen un significado en especial, estando todo y cada uno de ellos relacionados de forma real con los rituales de fertilidad de la tierra en la cosmovisión tonaca-

ca. Tenemos entonces que la Danza de los Negritos de Hueytlalpán tiene los siguientes elementos:

<i>Domingillo</i>	<i>Franciscillo</i>	<i>Batabanillo</i>
<i>Zapatavillo</i>	<i>Marcavilla</i>	<i>Salvadavillo</i>
<i>Puchavillo</i>	<i>Xocavito</i>	
<i>Melchavillo</i>	<i>Tonavillo</i>	
<i>Sabavillo</i>	<i>Dona Pepe</i>	
<i>Jocavillo</i>	<i>Rosavillo</i>	

Tenemos también que la otra parte la danza son los músicos, que pueden ser dos, violín y guitarra o en ocasiones tres cuando se les une la quinta huastanguera.

También debemos considerar al “Mayordomo” de la danza, cuya función es la de coordinar a la cuadrilla de danzantes y músicos durante las fiestas, brindarles alimentación, bebida y hacer lo posible por que la danza pueda irse adelante. En la danza, como en todas las danzas, se han visto beneficiadas por programas de apoyo por parte del Instituto Nacional Indígena (INI) y otras organizaciones parecidas que apoyan a los danzantes en efectivo o en especie para preservar la danza.

ORIGEN DE LA DANZA DE LOS NEGRITOS

Se cree que esta danza tiene su origen en los comienzos de la época colonial y se realizaba al entregar los indígenas el tributo al encomendero.

Esta danza tiene una difusión muy amplia en todo el país, sus distintas versiones son muy diferentes entre sí, siendo las más conocidas las de los tonacos de la región de Papamita en el estado de Veracruz, las de los mahua y tonacos de la Sierra Norte del Estado de Puebla, las de los portafuecas de Tlaximantán, Michoacán y las de los huastecas del Golfo de México en general; aunque también las encontramos entre otros grupos indígenas como la versión de Tlalag, en la sierra de Oaxaca.

Se sustenta históricamente la distribución geográfica de esta danza y que los esclavos negros traidos de África por los españoles fueron distribuidos en las regiones donde abundaban los trabajos agrícolas. Una de esas regiones fue el señorío de los Tonacos, que comprende parte de los actuales estados de Puebla y Veracruz. Dicha región, conocida como el Tonacapan fue destinada mayormente al cultivo de la caña de azúcar, en donde trabajaban gran número de dichos esclavos negros.

Fue precisamente en una plantación cañera en donde según cuenta la vieja tradición un día un negro fue mordido por una víbora, al enterarse su madre corrió acompañada con los demás negros a recoger al paciente y siguiendo los ritos de sus ancestros bajaron, gritando a la víbora y con ella hicieron una ceremonia curativa ritual en torno al lesionado, esperando que por un milagro e intervención divina se aliviara. Esta

ceremonia consistió en bulles, gritos e invocaciones en dirección del negro enfermo, vistiendo la madre apesadumada al animal fuertemente por la cabeza.

En el sitio de la tragedia estuvieron como espectadores todos los Tonacos de la Encomienda, presenciando hasta los movimientos más insignificantes, procurando captar las voces y las palabras del conjunto. El Tonaco de Instituto Iniciativo por naturaleza, comenzó a poner en práctica aquella ceremonia, pero al principio en forma burlesca, siendo para ellos ritual extraño, pero con el tiempo fueron perfeccionando sus pases y evoluciones hasta lograr lo que en la actualidad podemos contemplar, una danza bien organizada sobre compases del violín y la guitarra.

Los tonacos la comenzaron a interpretar como un ritual de fertilidad de la tierra, esperando que las mismas divinidades que ayudaron a salvar a aquel esclavo negro también podrían ayudar a tener un buen ciclo de siembra y cosecha.

El origen de la danza se ha perdido en el tiempo; lo cierto es que hoy en día aquellas divinidades africanas a las que se recurrió en el ritual original han sido sustituidas por las imágenes y santos católicos de cada una de las comunidades en las que se practica la danza, ya que en su mayoría se baila en las fiestas patronales de las comunidades o fechas destacadas en el calendario festivo-religioso católico.

Aunado a esto también encontramos marcada diferencia en el vestuario, plática y música entre una comunidad y otra, aunque se conservan elementos que las unifican en un origen común como son: la formación en cuadrilla, la maripallita, el caporal, la vibora de madera, el son-ritual de “mamá a la vibora”, etc.

PROCESO RITUAL

La Danza de los Negritos de San Andrés Hueytlalpán está llena de signos, símbolos y significados que integran en su conjunto todo un ritual en torno a la fiesta patronal. Este ritual está dividido en tres partes: danza, maripallita y música que dan dinámica, ritmo e identidad a los danzantes.

Rituales de Iniciación

En los últimos minutos del 29 de noviembre, en la víspera de la fiesta de San Andrés, los campesinos esperan atentos que transcurra el tiempo porque en punto de las 12:00 AM comienza la fiesta, inicia con el concierto de campanas que no se detendrá hasta las 4:00 AM del día 30.

El día 30 en la mañana los danzantes se dirigen a casa de “San Panchito”, uno de los danzantes más ancianos y expertos de la comunidad y que, en la mayoría de las veces, luego como caporal. Van llegando de uno en uno o en parejas y lo primero al llegar a casa del caporal es saludarlo a él y a su familia que para corresponder les ofrece un desayuno de café y pan. Después de eso cada uno de los danzantes hace los últimos preparativos para danzar, coloca las plumas en su sombrero, se asegura de que su traje luce impecable y de no ser así lo repara, lo zarza, lo remienda o lo adorna hasta que el día pasado.

Después, el ritual de veinte, donde cada uno de ellos se ayudan mutuamente para colocarse el traje y no tienen ninguna prisa por hacerlo, saben que la jornada será larga y que ese traje deberá quedar sujeto de manera que no interfiera con la ejecución de algún paso o movimiento coreográfico.

Los músicos por su parte hacen lo propio, comienzan a afinar, a remplazar cuerdas rotas o gastadas, a limpiar sus instrumentos a ponerse de acuerdo con el caporal y los danzantes sobre los sonos que se bailarán el día de hoy. Están casi listos pero antes de salir la maripallita ofrece un plato de maíz y un vaso de aguardiente a cada danzante y músico para alimentar su alma y sacar la sed de su espíritu y sobre todo “para que no los pique la vibora”, como ella misma dice, y que su padre, el caporal nos explica que la vibora representa al mal, la farsa, el fraude, la sed, la indiferencia a la cuadrilla, la falta de concentración.

Por fin, los músicos interpretan el primer son, el “son de salud”, el caporal hace sonar sus castañuelas y es la señal para que el resto de los danzantes empiece a tomar su posición en la cuadrilla, y así, llenos de emoción pero serenos y concentrados se dirigen danzando a la iglesia.

Rituales De Estancia Fiesta

La cuadrilla arriba al arrio de la iglesia, hace una reverencia solemnemente a la puerta del templo y sigue su camino, danzando todo el tiempo, hacia el altar, a saludar y mostrar respeto “al pastor” a San Andrés, y al pie del altar ejecutan el “son del altar”, una vez hecho esto salen nuevamente al arrio en donde se unen a los demás cuadrillas de danzantes para bailar, cada uno en una esquina del arrio, algunos sonen nádis mientras esperan el inicio de la danza en honor al santo patrón.

Es el momento central de la fiesta, la mina va a iniciar, las cuadrillas de danzantes y los fieles son recibidos a las puertas de la iglesia por el sacerdote, quien les da las palabras de bienvenida y los invita a ofrecer “nues-

tro canto, nuestra danza y nuestra flor". Todos entran en procesión a la iglesia, encabezada por Los Negritos, después los voladores, los charrros, los Tejoneiros, y las adoradoras, detrás de ellos los feligreses. Todos toman atento a la misa da inicio.

Es la mitad de la misa, el ofertorio, es ahí donde el ritual de estancia festiva alcanza su punto más importante, ofrecen un son para Jesucristo eucaístico, los danzantes están totalmente concentrados, y nerviosos, y entonces, el violín empieza a sonar, y Los Negritos danzan con emoción y solemnidad, no hay errores, el zapateado es uno y el mismo, amplificado por la pared del templo. Ahí, una tras otra, todas las cuadrillas pasan a hacer lo propio, la misa se prolonga pero nadie parece estar molesto, por el contrario, los propios se sienten orgullosos de sus raíces y los extraños nos maravillamos y nos sentimos invadidos por un sentimiento indescriptible.

Cabe hacer mención de que la orden de los padres Carmelitas es sumamente respetuosa y dignifica los usos, costumbres y signos religiosos en sus misas, y esta es la excepción, en esta ceremonia se mezclan y complementan a la perfección los símbolos cristianos e indígenas, podemos ver a la cruz y a la flor, escuchar el poder místico y alabanzas en tonos, incluso los hábitos del sacerdote están decorados con bandos típicamente totonaques; en fin, esa comunión perfecta entre lo indígena y lo cristiano, lo antiguo y lo moderno, lo "sagrado" y lo "profano" es lo que hace a esta fiesta única en todo el estado de Puebla.

Al terminar la misa inicia la procesión, es momento de salir a recorrer las calles del pueblo, a mostrar a propios y extraños lo valioso de ser una cultura con tradición y rostro propio. Encabeza la procesión el

sacerdote y los fiscales, seguidos por la imagen de San Andrés, después Los Negritos, Los Voladores, Los Charrros y Los Tejoneiros. La procesión recorre las principales calles del pueblo, es el único día en que San Andrés sale a bendecir calles, casa y fieras para asegurarles un año próspero y sin calamidades.

Al terminar la procesión todos llegan al arrio, el sacerdote, los fiscales y San Andrés se retiran al interior del templo, los danzantes toman su lugar ritual en el arrio y siguen danzando, la gente del pueblo y los numerosos visitantes toman lugar alrededor del arrio para disfrutar de las danzas, es el "ritual" una mezcla de todos los músicos tocando al mismo tiempo (sonido el arrio), todos los danzantes se esfuerzan por que su zapateado se destaque entre los demás, los voladores suben al palo y se preparan a cumplir con su propio ritual, los visitantes no saben hacia dónde mirar, la verdad es que es un todo, es la danza en su más pura expresión indígena y comunitaria, es el Pueblo, es cultura, es Heredidad, es el Estado de Puebla y es Identidad Nacional. No hay escenario, no hay luces, no hay maquillaje, no hay riendas exageradas hasta su deformación, no hay vanidades individualistas de los danzantes, es, en una palabra, folclor.

El ritual continúa hasta entrada la tarde, cuando es momento de ir a casa del mayordomo, de San Andrés, no sin antes entrar a ejecutar el "son de despedida" al pie del altar.

Rituales De Culminación

Así concluye la parte final del ritual, como de costumbre, los Negritos son los primeros en llegar a la casa del mayordomo, seguidos del resto de cuadrillas.

de las ceras adornadas y de todo quien guste visitar al mayordomo, quien los recibe con comida y aguardiente. Todos los danzantes presentan sus honores a la casa que los recibe interpretando un son antes de pasar a comer, fuera de la casa del mayordomo.

Una vez terminada la comida, los Negritos salen de casa del mayordomo nuevamente hacia la iglesia, ahora ya no son seguidos por el resto de cuadrillas, ya que cada caporal decide en qué momento se retira. Los Negritos arriban nuevamente en la iglesia y pasan al altar a danzar el último son de la jornada, se les nota cansados, menos nerviosos que en el ofertorio de la misa pero también menos precisos ya son a causa de la fatiga o del aguardiente.

A terminado "la manda", la cuadrilla se retira danzando a casa del caporal, o de algún otro miembro de la danza, en donde les espera su copa para cambiarse. Antes de entrar a la casa los danzantes presentan sus respetos y ejecutan otros sonos, se les invita a pasar, se les ofrece nuevamente comida y aguardiente, es el momento final, los danzantes están agotados, ha caído la noche, los danzantes se quitan el traje y con todo comen lo que les queda, el caporal ofrece unas palabras de agradecimiento a todos los danzantes, da por concluido el ritual y les invita a seguir festejando con los amigos que ha concluido una vez más la fiesta patronal "del patrón" San Andrés.



MARINGULLA

Vestuario

Viste una blusa blanca de cuello amplio bordada con motivo floral; o de la fama de la región: una faldita de china poblana con tela de "carator" bordada en lentejuelas y chaqueta con motivos pintos; reboso de artículo rojo enredado en los brazos; zapallito negro de danza; el cabello en dos trenzas que en ocasiones se adornan con listón tri-color; pulcates o mascaradas en la muñeca izquierda y una vibrata de madera articulada que guarda en un pulcatero rojo que llevará en la mano derecha.



NEGROS

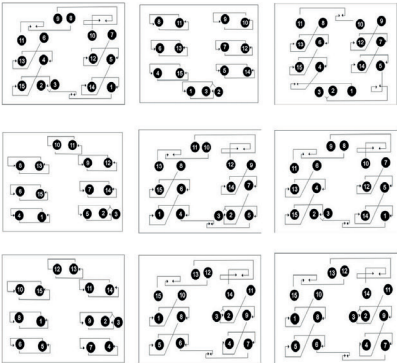
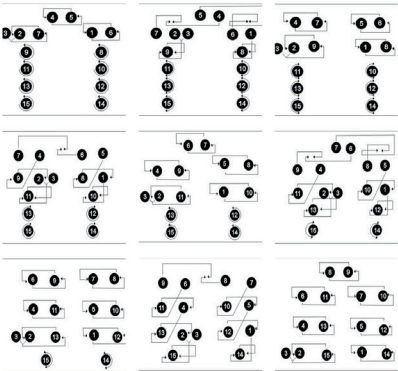
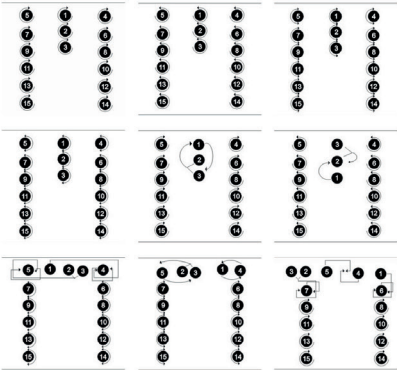
Vestuario

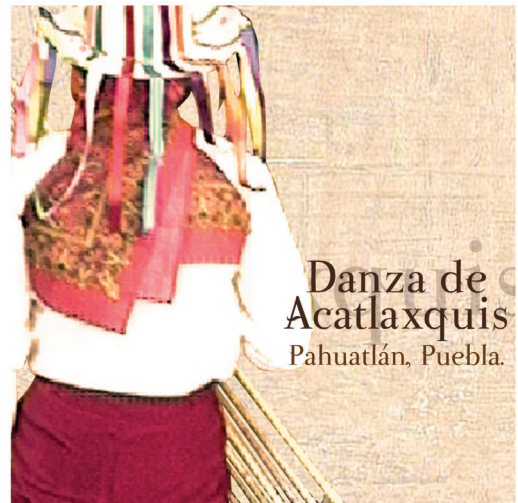
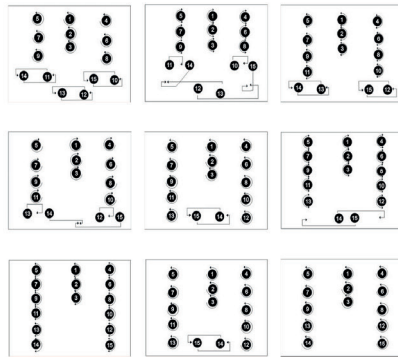
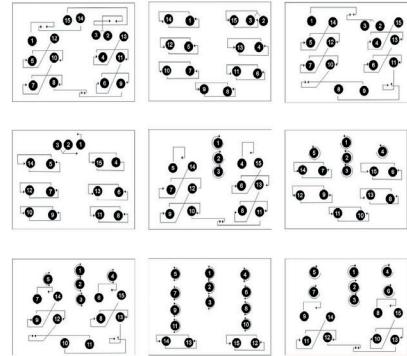
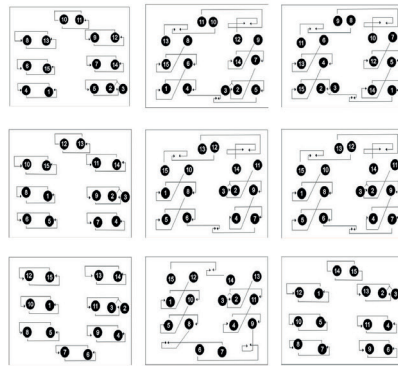
Botón negro de danza; puntalón de manta; pantalón de terciopelo negro abierto justo antes de la rodilla, bordada a los costados con lentejuelas, chaquiras, lentejuelón y rematada con flequillo amarillo; Camisa de viento de manga larga de preferencia en color blanco; dos capas triangulares de cascán o terciopelo en colores brillantes (amarillo, rojo, azul, verde) con bordados grandes en lentejuelas; chaquiras al gusto del danzante; y rematadas en los lados con flequillo amarillo o combinado con la capa; sombrero de copa redonda sin pedradas forrado con fieltro negro y rematado alrededor del ala con flequillo negro, sobre la copa y el ala se corea fieltro blanco y la parte frontal del ala se sujetan a la copa y se adorna con tres listones de colores filados y tres espejos, el ala frontal doblada se remata con siete plumas multicolores de vultur; pulcates o mascaradas en las muñecas (uno en cada mano por cada año danzando); y cantarales de madera en la mano derecha para marcar el ritmo.

El caporal porta una larga trenza posita adornada con moños de listón colorado para representar su jerarquía dentro de la danza.

SIMBOLOGÍA

- 1 Francisquillo
- 2 Maringulla
- 3 Xocoyotito
- 4 Baltazarillo
- 5 Domingullo
- 6 Salvadorillo
- 7 Zapaterillo
- 8 Romanillo
- 9 Panchoquillo
- 10 Tonchillo
- 11 Melchorillo
- 12 Don Pepe
- 13 Sabinillo
- 14 Rosanillo
- 15 Joseillo







Danza de Acatlaxquis 83

DANZA DE ACATLAXQUIS Xolotla Pahuatlán

Su nombre procede del náhuatl *acatl* = carrete, dardo - juego, *mitl* = parte, brío - calidad, por lo que Acatlaxquis significa en castellano "barridos juego de carrete" o "juego de carretes adornados". Al parecer, la danza está relacionada con un antiguo rito prehispánico y con el calendario astronómico Xuhimilpilli, que era una atalaya de carretes que contenía cuatro reacas las cuales significaban 52 años, que era el ciclo náhuatl cuando se iniciaba el fuego nuevo.

84 Pahuatlán, Puebla

Origen de la Danza de Acatlaxquis 85

PAHUATLÁN, PUEBLA



TOPONIMIA

Pahuatlán: procede de los vocablos náhuatl: "pahuatl", fruta y "tlán", punto o entre; que unidos significan "junto a la fruta", "Entre los frutales" o "Lugar de grandes abascos llamados Pahuac".

HISTORIA

Pahuatlán fue habitada por aztecas, otomíes y algunos mixtecos, los omíes se establecieron en la comarca y posteriormente llegaron grupos totonacas. La Triple Alianza invadió la región y las comunidades quedaron tributarias de Texcoco, del Rey Poeta Netzahualcoyotl.

Los españoles implantaron el sistema de encomienda. En el siglo XVII pasó a la administración de la corona. En 1750 quedó bajo la jurisdicción eclesiástica y política de Huamantla hasta 1860.

El General Antonio Tlillo Viquez, organizó contingentes armados, con la denominación de Guardias Nacionales, en donde se incorporaron los hombres de Pahuatlán, para combatir a los conservadores reaccionarios. Derrotaron en Ayotlán al General Escobar y cerca de Pahuatlán al General Linares.

Cabe mencionar que Pahuatlán sirvió de punto de reunión a las tropas liberales.

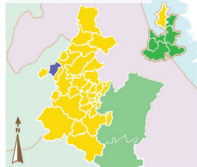
Murió combatiendo en la toma de Tulancingo, Hgo.; el jefe de Batallón de Pahuatlán, José de la Luz Ramírez. Las tropas de Pahuatlán tomaron el pueblo de Tlaxiaco, defendido por otomíes quienes atacaron la plaza a mediados de 1859 al mando de Linares.

El 28 de enero de 1865 derrotaron a 400 franceses y a 580 traidores en el rancho "La Laja", 120 Pahuatlancos, comandado por el Coronel José Luis Lechuga, Tte. Cor. Nicolás Méndez Tte. Cor. José María Morales; Capitanes José María Hernández, Felipe Carrillo, Pascual Rosales, Carmen Barreda, Basilio Gutiérrez, Miguel Lechuga y José Domingo; "La Purísima Soledad" integrada por voluntarios, a las órdenes de los capitanes Feliciano Tejo y Benigno Jiménez.

Por decreto el H. Congreso Constitucional del Estado, el 14 de febrero de 1861, se designa Villa de Pahuatlán de Valle para honrar la memoria del General Don Leonardo Valle, fusilado por los reaccionarios el 23 de junio de 1861. La cabecera municipal, es la Villa de Pahuatlán de Valle.

UBICACIÓN

PUEBLA REGIÓN SIERRA NORTE



Se localiza en la parte noroeste, del estado de Puebla se asienta sobre una pequeña planicie de las laderas del cerro de Ajillo. Sus coordenadas geográficas son los paralelos 20° 13' 12" y 20° 21' 08" de latitud norte, y los meridianos 98° 04' 18" y 98° 12' 12" de longitud occidental. Sus colindancias son: al Norte con Tlaxiaco y el estado de Hidalgo, al Sur con Nahuatlán y el estado de Hidalgo, al Oeste con Nahuatlán y Tlaxiaco y al Poniente con el estado de Hidalgo y Honey.

ORIGEN DE LA DANZA DE ACATLAXQUIS

Se dice que la danza de los Acatlaxquis es originaria de la huasteca pobлана e hidalguesa, la practican tanto los nahuas como los omíes que habitan varias localidades poblanas como: Pahuatlán, Xolotla, Zacoatlán, Adamepán, Tlaxiaco, Copala y Nahuatlán. En el estado de Hidalgo la bailan en Tenango de Doria y San Nicolás, ambas ubicadas en la zona límite con el municipio de Pahuatlán.

Esta danza quedó proscribida por los fallos misioneros por considerarla una representación idólatra; sin embargo, la escasa vigilancia eclesiástica y la huida de la arquidiócesis de México propiciaron que los danzantes continuaran practicándola, con más vigor después de la independencia de México.

Días de Fiesta	
1 de Enero	Con motivo de un año bueno
19 de Marzo	San José selección de semillas
Semana Santa	Sem. de invocación a la florita
Corpus Christi	Pliden la invocación de Dios para cosechas abundantes
12 de Diciembre	Virgen de Guadalupe
24 de Diciembre	Noche Buena

SECUENCIA DE LA DANZA

No se sabe con exactitud cuantos sones bailaban, pero Don Fabián quien actualmente toca la música, comenta que se sabe 12 sones, entre ellos: gracia, limosna y otros más que ya no recuerda, dentro de los que se negaron rescatar están los siguientes:

*Presentación,
Son de la mariguilla
Cahupayallí,
Cañiti (gavilán)
Canción o Despedida*

Los principales personajes que integran está danza son:

*CAPTAN
MARINGUILLA
VEGADOR*

La música de la danza se ejecuta con una flauta trilitónica de cañito (lapitzallí) que lleva la melodía principal y el tamborcito de doble parche (huahuastintli), quien hace el acompañamiento.

Flauta Trilitónica (Lapitzallí). Es un cañito con tres orificios el cual produce sonidos agudos.

Tamborcito de doble parche (huahuastintli). Es un tambor rústico formado por un cilindro de madera y piel currida en los extremos, unidos ambos: trozo de piel con un cordel que sirve para, cecilar la piel y guardar el sonido.

PROCESO RITUAL

Durante la investigación que se realizó en la comunidad de Xolotla se observa que no existe ningún ritual antes de bailar la danza, los preparativos de ésta, son cuando el capitán y el músico se ponen de acuerdo para ir a ver al presidente auxiliar de la comunidad, quien convoca a una reunión a todos los que participan dentro de la danza y así ponerse de acuerdo para ver que días se llevarán a cabo los ensayos, por lo

regular se llega al acuerdo de practicar dos veces por semana; los cuales iniciar después de la semana santa.

El día de la fiesta se reúnen en la presidencia para vestirse con la indumentaria adecuada. Ya que estas floras bailan ahí dos o tres sones para después irse caminando hacia la iglesia, cuando enfrente se forman para entrar hasta el altar, donde se prestigian y posteriormente comienzan a bailar mientras se acomodan las imágenes para iniciar la procesión.

La procesión se realiza, haciendo un recorrido en la manzana del centro de la comunidad, dándole dos vueltas y llevan el siguiente orden:

1. *El negro*: era una persona vestida de negro que se cubría el rostro con una máscara y llevaba en sus manos una vara o un chicote que le servían para ir abriendo paso a la procesión. Cabe aclarar que éste no es personaje de la danza, pues solo era un encargado de ir abriendo paso a la procesión.
2. *La mariguilla y el capitán regado de los vaqueríos*. Estos iban en dos hileras paralelas y bailando el primer son (entrada o presentación) con sus escalasqui entendidos formando una especie de arco.
3. *Las imágenes religiosas*. Estas salían cargadas por los personas después de los danzantes, las acompañaban los mayordomos y la gente devota a esta religión.

Al finalizar la procesión se regresan las imágenes a su lugar correspondiente, y los escalasqui siguen bailando. Se presentan varios sones, como: Corral, Ofertamiento, Entrega, Despedida, Corazón, Purificación, Gavilán, Thacaleva y los sones de entrada, de Acción de gracia, limosna y camino; no se tiene un dato exacto del orden en el que se ejecutan, ya que el maestro de la danza, llamado José Santiago Canillo falleció sin dejar antecedente alguno.

De acuerdo a las investigaciones realizadas en la comunidad de Xolotla, donde antiguamente se bailaba la danza de los Acatlaxquis, pudimos encontrar que desde el año 2001 esta danza se dejó de bailar.

Por esta razón se han realizado dibujos de rescate sobre la danza para que no se pierda, aunque se enfrenten muchas dificultades, ya que los danzantes se muestran en la mayoría de casos muy desconfiados, pero comentan que en una ocasión que los contrataban para que la bailaran, solo se bailaron de ellos, no cumpliendo con lo que los prometeros y al ser exigidos ya no quisieron regresar para bailar para solo se hacía por interés económico y no por una tradición.

Después de varias semanas se reúnen y convienen a algunos señores para que ejecutaran la danza y así poder conocerla, pero no conocían los simbolismos y significados de la danza, ya que el Maestro de la danza quien falleció 7 años antes de realizar la investiga-

ción era el único que conservaba esta tradición, sabía el nombre y significado de los sones, así como el por que la bailaban.

Las personas de la comunidad, comentaron que el Sr. Francisco Ruelas fue el capitán de la danza alguna vez, quien cuenta del resgate que les habían hecho y no accede a participar en la danza ni a dar información alguna sobre la danza.

El Sr. Fabián Hernández Rosario es quien conoce la música y es quien apoya está investigación y envía la portafolio sobre la misma, pero desconoce la danza; por lo que indica que el Sr. Leonel Romero Domínguez es quien la conoce; por lo que se compromete en congregarse a la gente para hacer los ensayos.

Posteriormente al ver que los danzantes no están dispuestos a compartir su danza, se busca al presidente de la comunidad para solicitarle apoyo, logrando que el Sr. Pascual Andrés Santos Candelario quien es suplente del presidente, junto con Don Leonel y Don Fabián convocan a los señores que la habían bailado y a jóvenes que les gustaba bailar.

Se habla con el presidente auxiliar el Sr. Leonor Castillo Hernández y su suplente el Sr. Andrés Pascual Santos Candelario explicándole el por que de esta investigación, apoyando para poder rescatar la danza.

Nuevamente se convoca a una reunión con los danzantes haciéndolos firmar una acta donde se comprometen a asistir a los ensayos y a bailar, tanto en la Ciudad de Puebla como en las fiestas de la comunidad, ya que los investigadores les proporcionan el vestuario completo a cada uno de los danzantes.

Cabe mencionar que el Sr. Francisco Ruelas quien en un principio no quiso apoyar en la investigación de la danza, accedió a bailar, ya que se le da cuenta de la seriedad con la que se estaba tratando, nombrándolo así capitán de la danza.



VESTUARIO

Respecto a la indumentaria, la mariguilla llevaba vestido blanco largo. El resto de los hombres vestían camisa y calzon de manta; pantalón (que simbolizaban la presencia de Dios), huaraches, sombrero de cuatemaco y un petate cónico adornado con lienzos. En cuanto al simbolismo de la indumentaria, el cañito adornado de escalasqui representaba los 12 meses del año; así mismo, los lienzos significaban la lluvia y el petate cónico tiene relación con quetzalcóatl y con Xipe-Totec el señor de los dioses.

El escalasqui se confecciona con 12 trocos de cañito que, unidos, miden aproximadamente 4 metros de largo cuando está extendido. Los cañitos se atan paralelamente del más grueso al más delgado, la punta se adorna con plumas de guacamaya, de loro y de otras aves, y lo demás se decora con lienzos. Opera lanzándolo con la mano e impulsándolo hacia adelante para que se extienda, al mismo tiempo se lanza y se mantiene así por unos minutos según el son, entre todos forman una especie de cuspida o flor gigantesca; en cuyo centro está la mariguilla cargada por los 4 danzantes.



MARINGULLA
Vestuario

Interpretada por un niño vestido de mujer que porta un pallacate, una jicara en la mano izquierda y, en la otra, una calabaza de carrizo articulada que se mueve constantemente al bailar. La calabaza simbolizaba, que eran atributos de Chicomucel (7-serpiente), diosa de los mantenimientos, o Coatlicue, diosidad terrestre. La maringulla era considerada la madre de la danza y la dueña de todas las variedades del rito. En un son de la danza, la maringulla sube a una tarima en andas y sostenida por cuatro dancantes, mientras que los restantes la cubren con sus acatizques desplegados, formando una especie de gigantesca flor o ciprés.

Lleva un enredo blanco de mantita, blusa blanca bordada, coridor de color rojo, quechquemel blanco, huarachas y una peña, o en su defecto un pallacate negro en la cabeza para simular la cabellera larga de la mujer. Utiliza una canasta en el brazo izquierdo, una jicara en cada mano y un pallacate rojo en las manos, aretes y collares.

También se puede considerar como accesorio la tarima en la que sube para ser alabada.



VASARIOS
Vestuario

Se compone de cinco o más partes de hombres, dentro de los cuales existe un delantero que y un trasero los cuales pasan bailando en frente de la cuadrilla para ir con el entre y realizar un círculo.

Visten calzon y camisa de mantita, pantaloncillo de terciopelo rojo a la redilla que va adornado con flequillo blanco, cuatro palisares de color rojo, dos cruzados en los hombros, el tercero amarrado en la cabeza y con el cuarto pallacate toman el acatizque.

Portan un sombrero adornado con listones en lugar del penacho cónico y utilizan huarachas.

En la mano izquierda llevan el Acatizqui adornado con plumas de colores, que actualmente solo está elaborado con 11 carrizos. En la derecha llevan un apacardi (una sonaja de cuatrecorinas) adornada con plumas.



CAPITÁN
Vestuario

Dirigente y jefe de la danza. Su vestimenta es igual a la de los vasarios, la diferencia es que lleva un bastón de mando en la mano derecha en lugar del acatizqui, que mide aproximadamente 30 cm de largo, éste va forrado y en la punta cuelgan listones de colores.

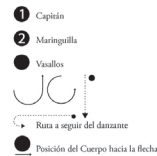


MÚSICO
Vestuario

Porta únicamente calzon y camisa de mantita, corón, pallacate, sombrero sin listones y huarachas.

Accesorios.- Lleva un morral de tela donde guarda sus instrumentos musicales.

SIMBOLOGÍA



DESGLOCE DE PASOS

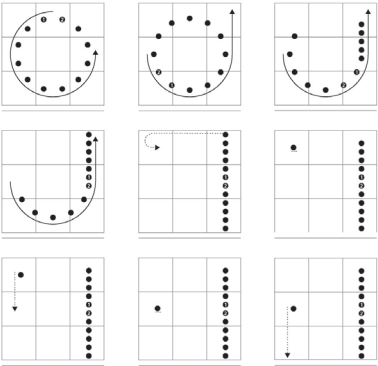
Paso 1
CAÍZ
Levantar pie derecho hacia la derecha con pierna extendida, al tiempo en que el pie izquierdo realiza un contratiempo; continua cruzar pie derecho hacia la izquierda elevando a la altura de la rodilla izquierda al tiempo en que el pie izquierdo realiza un contratiempo, seguido de la elevación de pierna derecha hacia el frente, al tiempo en que el pie izquierdo realiza un contratiempo. Finaliza dar un golpe con pie derecho, rematando con golpe con pie izquierdo.
REMATE
Dar golpe con pie derecho hacia el frente, seguido de golpe con pie izquierdo, acercándolo al nivel del derecho; continua dar dos golpes con pie derecho, seguido de golpe con pie izquierdo acercándolo al nivel del pie derecho; finalizando con un golpe con pie izquierdo. Alternar el paso iniciando con pie izquierdo.

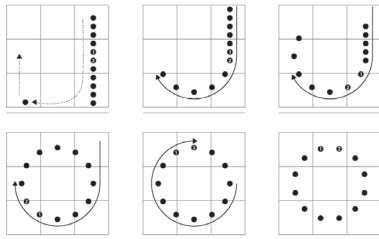
Paso 2
Levantar pie derecho hacia el frente, continua la elevación del pie izquierdo hacia el frente, seguido de la elevación del pie derecho hacia el frente; finalizando con un golpe con pie izquierdo. Alternar el paso iniciando con pie izquierdo.

Paso 3
Se inicia colocando el talón derecho hacia el frente, seguido de la colocación de la punta del pie derecho hacia atrás. Se repite este movimiento una vez más. Continúa dar golpe con pie izquierdo elevando pie derecho hacia el frente cayendo con golpe. Repitiendo tres veces más esta última secuencia. Alternar el paso iniciando con talón izquierdo.

Paso 3 con Giro
Se inicia colocando el talón derecho hacia el frente, seguido de la colocación de la punta del pie derecho hacia atrás. Se repite este movimiento una vez más. Continúa dar golpe con pie izquierdo elevando pie derecho hacia el frente cayendo con golpe. Repitiendo tres veces más esta última secuencia. Mientras se gira hacia atrás comenzando hacia el lado derecho. Alternar el paso iniciando con talón izquierdo.

Paso 4
Se inicia dando dos golpes con pie derecho en el mismo lugar, continua dar un golpe con pie derecho hacia la derecha, seguido de un golpe con pie izquierdo, juntándolo hacia el pie derecho y finaliza dar un golpe con pie derecho en el mismo lugar.
Paso 5
ZANZANO DE TRES
Iniciar dando un golpe con pie derecho, seguido de un golpe con pie izquierdo y finaliza un golpe con pie derecho. Alternar el paso iniciando con pie izquierdo.





(Sánchez: 2011)

Malpaís. m. Geol. karst.

Maringuilla. Nombre que se le da en algunas danzas indígenas al personaje principal femenino que participa en ellas. Presumiblemente tiene conexión con Marina, Malintzi o Malinche, que era la traductora de Hernán Cortés.

Mayordomía. (Del lat. *maior*, mayor y *domus*, de casa). m. Cargo principal a cuyo cargo está el gobierno económico de una casa o hacienda. || 2. Oficial que se nombra en las congregaciones o cofradías para que atienda a los gastos y al cuidado y gobierno de las funciones. || 3. x. Cada uno de los individuos de ciertas cofradías religiosas.

Notación. (Del lat. *notare*, -ónis). f. Acción y efecto de notar («notar»). || 2. Escritura musical. || 3. Sistema de signos convencionales que se adopta para expresar conceptos matemáticos, físicos, químicos, etc.

Pisada. f. Acción y efecto de pisar.

|| 2. Huella o señal que deja estampado el pie en la tierra. || 3. Golpe dado con el pie o con la pata del animal. || seguir las «-» de alguien. f. Inicialmente, según su ejemplo.

Son. (Del lat. *sonus*). m. Sonido que afecta agradablemente al oído, con especialidad el que se hace con arte. || 2. Folk. Cada una de las melodías que conforman en su conjunto una danza o baile tradicional.

ALFOYO x. m. Duosmo del pie, sin realizar una fuerza excéntrica.

DESLEZ v. tr. Mover suavemente el pie sobre una superficie.

GOPE. x. m. Movimiento rápido y brusco contra el piso, realizado con toda la planta del pie / Che que repentinamente se realiza con el pie en contra del piso.

METATARSO x. m. Conjunto de los cinco huesos largos que están situados entre el tarso y los dedos del pie o de las extremidades posteriores de los vertebrados / m. atar.

Parte del pie comprendida entre el tarso y los dedos.

ROCE x. m. Efecto que se produce al rozarse dos superficies en movimiento.

TALÓN x. m. Parte posterior del pie humano / Parte del calzado, del calcetín o de la media que cubre esa zona del pie.

Antropología. (De antropología). f. Estudio de la realidad humana. || 2. Ciencia que trata de los aspectos biológicos y sociales del hombre.

Caporal. 1. m. Hombre que hace de cabeza de alguna gente y la manda. || 2. Hombre que tiene a su cargo el ganado que se emplea en la labranza.

Castañuelas. (Del dim. de castaña). f. Instrumento musical de percusión, compuesto de dos mitades cóncavas, hecho de madera u otro material. Por medio de un cordón que atraviesa las corvas del instrumento, se sujeta entre el dedo pulgar o al de en medio y se replica con los demás dedos.

Canote. 1. Cierta tela de lana, así llamada por la semejanza que tiene con la suavidad del pelo de canot. || 2. Palo o fustillo hecho con pelo de canot.

Contexto. 1. Entorno físico o de situación, ya sea político, histórico, cultural o de cualquier otra índole,

en el cual se considera un hecho.

Coreografía. (De coreografía). f. Arte de componer bailes. || 2. Arte de representar en el papel un baile por medio de signos, como se representa un canto por medio de notas. || 3. x. Arte de la danza. || 4. Conjunto de pasos y figuras de un espectáculo de danza o baile.

Caudilla. (De caudal). f. Cada una de las compañías de participantes en ciertas fiestas públicas, como cañas, torneos, etc., que se distinguen de las demás por sus colores y divises.

Escena. (Del lat. *scena*, y este del gr. *κοινοβήσιον* de ramas). f. Sitio o parte del teatro en que se representa o ejecuta la obra dramática o cualquier otro espectáculo teatral. Comprende el espacio en que se figura el lugar de la acción a la vista del público. || 2. Aquello que se representa en el escenario.

Escénico. (Del lat. *scenicus*). adj. Pertenciente o relativo a la escena. V. pulco.

Enografía. (De etno- y -grafía). f. Estudio descriptivo de las costumbres y tradiciones de los pueblos.

Folklor. (Del ingl. *folklore*). m. Conjunto de creencias, costumbres, adivinanzas, etc., tradicionales de un pueblo. || 2. Ciencia que estudia estas materias.

Karek. m. Geol. Paisaje de relieve accidentado, con grietas y crevas agudas, originado por la erosión química en terrenos calcáreos.

Litotol. Tipo de suelo que se distingue por tener una profundidad menor a los 10 cm. Se localizan en las sierras, en laderas, barrancas y malpais, así como en hornos y algunos terrenos planos. Tienen características muy variables, pues pueden ser fértiles o infértiles, arenosos o arcillosos. Su susceptibilidad a la erosión depende de la zona en donde se encuentran, de la topografía y del mismo suelo.

Manda. Voto o promesa hecha a Dios, a la Virgen o a un santo.

GLOSARIO

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antología proporcionada por la Profesora Teresa Navarrete Reyes Acandela, Notación Coreográfica, México, D.F.
- Autónoma de México. México, 1989, 300 pp.
- Autónoma de México. México, 1995, 222 pp.
- Artes, núm. 21, Nueva Época, México, 1975, 11-12 pp.
- Báez Jiménez, Blanca Lilia y Báez Jiménez, Miguel Ángel, Notación Coreográfica Danza de Negritos de Hueytlalpan, Puebla, Pue, 2011.
- Bramón, Francisco. Auro del Triunfo de la Virgen y grito mexicano (México, 1620) 3ª Ed., Editorial FONDO de Cultura Económica, México, 1994, 3-4 pp.
- Centro Estatal de Desarrollo Municipal, Semblanza de las 7 Regiones Socioeconómicas del Estado de Puebla, 1991.
- Consejo Estatal de Población, Síntesis Sociodemográfica 1970-1992 Cruz Aguilar, Notación Coreográfica Danza de Tricónes de Atempan, Puebla, Pue, 2011.
- Dallal Alberto. La danza en México, segunda parte, 1ª. Ed., Universidad Nacional.
- Dallal Alberto. La danza en México, tercera parte, 1ª. Ed., Universidad Nacional.
- Dallal Alberto. La danza en México, cuarta parte, El dancing mexicano, 4ª. Ed.,
- De la Cruz, Sor Juana Inés. Obras Completas III, Auro y Inés, (México, 1680) 2ª Ed., Editorial FONDO de Cultura Económica, México, 1994, 3-4 pp.
- De Villena, Señor Marqués, Comedia de San Francisco de Borja (México, 1640) Editorial CONACULTA, México, 1992, 78-79 pp.
- Económica, México, D.F., 1996, 461 pp.
- El hombre y la danza, "Participación Bienes Acatlán, Julio Zavala González, Graciela Velázquez Puebla", Editorial Puebla, México, 1994.
- Enciclopedia de los Municipios, Atempan, Puebla.
- Fulgencio López Vidarte, 3ª reimp. Fondo de Cultura Económica, México, 1991.
- García, Mario. La Danza Folclórica Mexicana, Casa de Cultura de Sonora.
- Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Gobernación, Los Municipios de Puebla 1ª Ed. 1988.
- Gobierno del Estado de Puebla, Consejo Estatal de Población, Distribución Espacial de la Población, 1995.
- Honorario Vidarte. La Lógica de la Investigación Etnográfica.

Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, Censo General de Población y Vivienda 2010.

Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, Anuario Estadístico del Estado de Puebla 1996.

Isregui, Jesús y Bonfiglioli, Carlo. Las danzas de conquista. 1ª. Ed., Fondo de Cultura

José Antonio. La composición, Editorial CEAC.

L. Monprade Electra y Gutiérrez Tovarile, Historia General del Arte Mexicano, Danzas y Bailes Populares, 1ª Edición, Hermes 1976.

Microsoft® Encarta® 2009. © 1993-2008 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

Monografía Estatal de Puebla 1995.

Oroño Romero, Ignacio. Un toconitín inédito del siglo XVII. Revista de Bidas

Pue. Octavio. Prefacio, en J. Lafaye, Quetzalcóatl y Guadalupe, tt. de Ida Vinley

Posada, Quirón. Declaración Conal, ACS, ACS.

Programa Reg de Ordenamiento Territorial ANGELOPOLIS.

Ramos Smith, Maya y Cardona Lang patricia. Antología: Cinco Siglos de Crónicas, Crítica y Documentos, 2ª. Ed., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2002, 680 pp. (87-94pp.).

Reyer Guzmán Gerardo, Tíem de Dos Tiempos. Diagnóstico de la pobreza en Huehuetla y Hueytlapam. Iapam Insipiente 2010.

Sánchez Sánchez, René. Nacación Coreográfica Danza de Acaxtlaquid de Xolotla, Pahuatlán, Puebla.

Pue. 2011.

Tosa Tootón. Censos primigenios indígenas coloniales.

Universidad Nacional Autónoma de México. México, 2000, 313 pp.

REFERENCIAS EN LINEA

<http://www.inafed.gob.mx/work/template/.../puebla/.../21017a.htm>

<http://prof.uob.mx/miguelm/metodologico.html>

<http://www.musiquesdամոմե. net/?Toca-tocotín.html>

Impreso en Puebla, Puebla. 2013
Imprenta XXX
Primer copia impresa
Adobe Garamond Pro 10 pt
Cuerpo papel Cincle 90 gr
Portada cartulina sulfatada 300 gr
Acabado laminado

Conclusión

El proyecto se basó en la producción de una antología cuya aportación es la conservación y difusión de una parte del folclor del Estado de Puebla; dado que esta información es vulnerable y está en peligro de desaparecer.

La antología cumple con dos funciones, la primera es rescatar, preservar y difundir parte del acervo cultural del estado de Puebla; la segunda es para proveer las bases a instructores de la danza para la realización de sus montajes.

Este plan se sustentó con base en la investigación de campo que consistió en la observación, entrevistas y levantamiento fotográfico, de esta forma se logró la obtención de apoyos visuales y contextualización, y mediante fuentes bibliográficas para la obtención de antecedentes históricos como apoyo para la redacción del material, agregando tecnicismos propios de la disciplina de la danza.

Finalmente se llegó a la conclusión que el material existente no cuenta con los datos suficientes sobre una danza; se consideran puntos importantes para la conservación de la misma, los cuales son contexto del lugar, origen y significado de la danza, proceso ritual, secuencia de la danza, vestuario y notación coreográfica.

Parte de la información de la antología fue proporcionada por investigadores de la danza folclórica mexicana los cuales se interesaron en el proyecto de rescate de las danzas con menor difusión en el estado de Puebla.

Para lograr el resultado se requirió hacer un análisis iconográfico de antologías y libros de danza.

Los libros de danza tienen como recurrencia un formato más grande que el tamaño carta, lo que resulta poco práctico para el lector, otra desventaja es que los apoyos visuales (fotografía e ilustración) carecen de buena calidad, ya que en su mayoría se encuentran en blanco y negro, perdiendo una parte de su función, la cual funciona como evidencia para evitar la deformación de los detalles.

Por el contrario la mayoría de las antologías cuentan con formatos menores al tamaño carta, los cuales resultan convenientes para su transporte y su lectura.

Por lo tanto, se combinaron ambos elementos para producir un formato intermedio, contando con varias ventajas:

- *Fácil transporte y manejo del material de lectura.*
- *Mayor apreciación de los apoyos visuales, así como se utiliza la fotografía para embellecer las danzas y ser considerada fotografía artística.*
- *Aprovechamiento de sustratos para evitar desperdicio.*
- *Por el tamaño del formato no resulta muy voluminoso.*

Puede resultar atractiva pues se toman en cuenta dos puntos importantes: la funcionalidad y la estética; este último adjetivo no se encuentra en la mayoría de las antologías existentes lo que demerita la atención del lector o usuario.

Bibliografía

Dallal Alberto. La danza en México, segunda parte, 1º. Ed., Universidad Nacional, Autónoma de México, 300 pp. México, 1989

Dallal Alberto. La Danza en México, tercera parte, 1º. Ed., Universidad Nacional Autónoma de México. 222 pp. México, 1995

Dallal Alberto. La Danza en México, cuarta parte. El dancing Mexicano, 4º. Ed., Universidad Nacional Autónoma de México. 313 pp. México, 2000

Gaviña, Mario. La Danza Folklórica Mexicana, Casa de la cultura Sonora. Procedente Universidad de Texas, 1988

José Antonio, La composición, Editorial CEAC. Posada, Quiroz. Declamación Coral, AGS., AGS.

De Buen Unna Jorge. Manual de Diseño Editorial, 3 edición, corregida y aumentada, Ed. Trea, S. L., 694 pp. España 2000

Manson Daniel. Materiales y procesos de impresión. Ed., Gustavo Gili. 203 pp, Barcelona, 2008

Ambrose Gavin y Harris Paul. Bases del Diseño, Formato. Ed., Parramón. 175 pp. Barcelona, España 2004

Harold Evans. Diseño y Compaginación de la prensa Diaria., Ed., Gustavo Gili Barcelona, España 1992

Wong Wicius. Principios del Diseño en color, Ed., GG Diseño. 100pp. México, D.F. 1990

Clavijero Francisco Javier, Historia antigua de México, México, Ed. Porrúa, 1982,

Turrent Lourdes, La conquista musical de México, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

José Emilio Pacheco, "Maya Ramos Smith: el teatro de la memoria", en Maya Ramos Smith, Teatro musical y danza en el México de la bella época (1867-1910) México, UAM, Escenología A. C., 1995.

Twemlow Alice, ¿Qué es el diseño gráfico? Manual de diseño, GG Diseño, Barcelona, España, 2007, Págs. 256.

Norman Sanders, William Bevington, Manual de producción del diseñador gráfico, GG Diseño, Barcelona, España, 1986; págs. 212.

Rob Carter, Diseñando con Tipografía, color y tipografía, Coedi Mex, Barcelona, España, 1990 (no hay fecha), págs. 159

En línea

Raúl Bongiorno, (sin fecha) texto consultado el 20 de noviembre, 2012. Recuperado de: [www.raulbongiorno.com.ar/unlp/partes_escenario.pdf]

Copyright C, 2008, texto consultado el 20 de noviembre, 2012.

Recuperado de: [www.tiposde.org/cotidianos/592-tipos-de-revistas]

Marketing, 2009 portal de "Marketing" con artículos, directorios y foros de marketing. Texto consultado el 20 de noviembre, 2012.

Recuperado de: [http://www.marketingfree.com/producto/empaques.html]

Ricardo Fernández Muñoz, 1997 recomendaciones en la elaboración de un cartel texto

consultado el 20 de noviembre, 2012. Recuperado de: [http://www.uclm.es/profesorado/ricardo/cartel.htm]

Scribd Inc. 2013 folleto. Texto consultado el 20 de noviembre, 2012.

Recuperado de [http://es.scribd.com/doc/16064549/Folleto]

<http://alfredoaguirre.blogspot.mx/2011/01/taller-de-diseno-de-cartel-eduardo.html>

<http://bitacora.elpomeloradiactivo.com/category/diseno/carteles/>

<http://colombiatvblog.com/2011/01/14/sara-corrales-perfecta-en-portada-de-tv-y-novelas/>

<http://disenoamateur.blogspot.mx/2011/08/diseno-corporativo.html>

<http://ferrampez.blogspot.mx/2010/04/carteles-de-magritte.html>

<http://portfolio.comunnica.com/?categoria=12>

<http://sofiaescamilla.blogspot.mx/2013/10/bate-que-bate-el-chocolate-algarabia.html>

<http://www.amarilloespacio.com.mx/webstore/revista.html>

<http://www.ceibal.edu.uy/Articulos/Paginas/folletos-de-ose---22-de-marzo-dia-internacional-del-agua.aspx>

<http://www.cicloescolar.com/2012/10/cuales-son-las-partes-de-un-libro.html>

<http://www.disenofilia.com/galeria-de-dise-no-de-empaques-1/>

<http://www.freelibros.org/revistas/revista-muy-interesante-mexico-agosto-2011-mundos-perdidos.html>

<http://www.groupon.com.mx/descuentos/productos/285-en-vez-de-479-por-suscripcion-de-un-ano-a-la-revista-national-geographic-incluye-envio-1>

<http://www.muyinteresante.es>

Glosario

ARMONÍA: f. Es la combinación de elementos de forma equilibrada sin que ninguno predomine de forma que parezca inapropiada.

CLERICALES: Doctrina que instrumenta una religión para obtener un fin político.

DANCING: Sala de baile, lugar de diversión nocturna donde se baila.

CLERICALES: Doctrina que instrumenta una religión para obtener un fin político.

COLORES ANÁLOGOS: Colores que en su composición comparten un color primario aditivo y otro sustractivo.

COMICS: Serie o secuencia de viñetas con desarrollo narrativo.

COMPOSICIÓN f. Arte de agrupar las figuras y accesorios para conseguir el mejor efecto, según lo que se haya de representar.

CONTRADANZA: Baile de figuras, que ejecutan muchas parejas a un tiempo.

COTILLÓN: Fiesta y baile que se celebra en un día señalado del año

CROMÁTICO: adj. Perteneciente o relativo a los colores.

CUADRILLA: Tipo de danza de salón, se realizaba por cuatro bailarines en parejas en una formación en forma de cuadrado.

CUERPO: Construcción social y psicoafectiva a partir de la estructura y la funcionalidad de lo orgánico.

DANCING: Sala de baile, lugar de diversión nocturna donde se baila.

HEROICIDAD: Carácter digno de admiración y reconocimiento.

HOLOGRÁFICO: Perteneciente a la holografía. Técnica fotográfica basada en el empleo de la luz coherente producida por el láser.

MARKETING: m. Mercadotecnia. Conjunto de principios y prácticas que buscan el aumento del comercio, especialmente de la demanda.

MEDIANIL: En una publicación de dos o más hojas, el punto donde se pliega el papel.

MILONGA: Composición musical folclórica argentina de ritmo apagado y tono nostálgico, que se ejecuta con la guitarra.

MÓDULO: m. Dimensión que convencionalmente se toma como unidad de medida, y en general, todo lo que sirve de norma o regla.

PANTOMÍMICOS: Trabajo dramático que se enfoca a la representación de una línea o historia mediante la mímica, es decir, no intervienen diálogos ni palabras habladas para la representación de la historia, en su lugar intervienen expresiones, gesticulaciones y movimientos corporales que permiten al espectador comprender la narración.

PICTOGRAMA: m. Signo de la escritura de figuras o símbolos.

PREGON: Acto de promulgación en voz alta de un asunto de interés para el público y, particularmente, se denomina así a el acto con el que se inicia una celebración.

PREGONERO: Antiguamente en España y sus colonias, el pregonero era el oficial público que en alta voz daba difusión a los pregones para hacer público y notorio todo lo que se quería hacer saber a la población.

RESMA: f. Un bloque de 500 hojas de papel.

RETÍCULA f. Es una estructura en dos dimensiones hecha de líneas verticales y horizontales utilizada para estructurar el contenido, sirve como una armazón para organizar textos, imágenes o videos de una forma racional y fácil de visualizar.

SIGNO: m. Objeto, fenómeno o acción material que, por naturaleza o convención, representa o sustituye a otro.

SOMA: Referido a lo puramente orgánico, biológico. Todo organismo tiene un soma, que podemos reconocer en el cadáver (de hecho, en griego soma alude a cadáver), pero sólo vivos y actuantes podemos construirnos un cuerpo.

TIPO: m. Señal o figura que se emplea en la escritura y en la imprenta.

VEDETTE: Es la artista principal en un espectáculo de revista musical o de variedades.

ZIGZAGUEANTE: Intr. Serpentear, andar en zigzag, de un lugar a otro.

*Definiciones obtenidas de:
Real Academia Española.*

Impreso en Puebla, Puebla. 2013
Imprenta XXX
Primer copia impresa
Myriad Pro 9.5 pt
Cuerpo papel Opalina 90 gr.
Portada cartulina sulfatada 300 gr
Acabado laminado