

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Artes



EL RITUAL DE BODA DE LA REGIÓN DE LOS VOLCANES

Tesis colectiva interdisciplinaria con producto escénico para
obtener el grado de:

Licenciado en Danza

Licenciado en Etnocoreología

Licenciado en Música

Técnico en Música

Guadalupe Ramírez Rodríguez

María de la Paz Rivera Coca

María Fernanda Rojas Santiago

Caridad Sánchez Hernández

Manuel Robles Reyes

Mariel Benigno González Maravilla

Brenda Mariana Saldaña Aguilar

Marco Antonio Morales Soriano

Mtra. Karla Maythé Figueroa Guzmán

DIRECTOR DE TESIS

Puebla, Pue. Noviembre de 2019

**Aprobación de Tesis Colectiva Interdisciplinaria
con Producto Escénico**

Tema tesis:

El Ritual de Boda

de la Región de los Volcanes

Presentada por:

Guadalupe Ramírez Rodríguez

María de la Paz Rivera Coca

María Fernanda Rojas Santiago

Caridad Sánchez Hernández

Manuel Robles Reyes

Mariel Benigno González Maravilla

Brenda Mariana Saldaña Aguilar

Marco Antonio Morales Soriano

En cumplimiento de los requisitos para obtener el título de

**Licenciado en Danza, Licenciado en Etnocoreología, Licenciado en Música, Técnico en
Música**

Fue aprobada el 20 de noviembre de 2019.

El ritual de boda

De la región de los volcanes

Tesis colectiva con producto escénico para obtener el grado de:

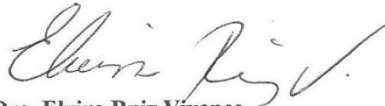
Licenciado en Danza
Licenciado en Etnocoreología
Licenciado en Música
Técnico en Música



Mtro. Alberto Mendiola Olazagasti
Director de la Facultad de Artes



Mtra. Karla Maythé Figueroa Guzmán
Director de tesis



Dra. Elvira Ruiz Vivanco
Asesor de tesis



Mtro. Manuel Felipe Espinás Valdés
Asesor de tesis

Asesores disciplinares:
Dra. Isabel Galicia López
Dra. Nakú Magdalena Díaz González Santillán
Dra. Jaesy Alelhi Corona Zapata
Mtra. Judith Garrido Romero
Mtro. José Luis Sagredo Castillo
Mtro. José Juan Pérez Sosa
Lic. Luis Carlos Robledo de Urrieta



Puebla, Puebla. 20 de noviembre de 2019.

Agradecimientos

Agradecemos a la Dra. Isabel Galicia, el habernos facilitado la investigación realizada en Santa María Coronango, así como las aportaciones tan valiosas que ha realizado el Mtro. José Luis Sagredo. De la misma manera queremos agradecer al Mtro. Alejandro Rosas Momox la disposición para arreglar su obra Obertura Popocatepetl y la facilidad para poderla usar dentro del producto escénico que genera esta investigación.

Guadalupe Ramírez Rodríguez

En su memoria, éste proyecto lo dedico a mis abuelos Ramón Rodríguez y Susana Trinidad por creer en mí, por apoyarme día a día y haberse hecho presentes en cada momento de mi vida hasta su partida. Agradezco a mi madre y a mi hermano por impulsarme a ser mejor paso a paso, alentarme a seguir mis sueños y enseñarme que todo en familia es mejor. Gracias también a todos mis maestros, especialmente a Luis Carlos Robledo y Braulio Muñoz por su paciencia y grandes aportaciones a mi desarrollo académico. A mis amigos y compañeros de clases por enseñarme el valor de la amistad incondicional ante las adversidades y finalmente también agradezco por mucho a mis compañeros postulantes y a todos los maestros y personas involucradas en éste trabajo, gracias por mostrar su dedicación y compartir su talento y experiencia con todos nosotros.

Maria de la Paz Rivera Coca

Este proyecto está dedicado con todo mi cariño y admiración a mí a familia, amigos y profesores de danza que he conocido a lo largo de mi vida como bailarina. Cabe destacar a Luis Carlos Robledo y Karla Moztli Rivera Hernández, las personas que más me han empapado de información sobre danza también su sabiduría me ha enseñado lo que hoy se y lo que aprenderé mañana, cuya memoria y generosidad han llenado tantos momentos de aprendizaje y de descubrimientos maravillosos.

María Fernanda Rojas Santiago

Agradezco el apoyo recibido por los docentes de Etnocoreología: Mtro. José Juan Pérez Sosa, Eugenio Teutle Toxqui y los demás que ya han sido mencionados; y a los compañeros de las diferentes disciplinas que conforman la facultad de Artes, principalmente a mis compañeros de Etnocoreología por su disposición y colaboración para realizar este proyecto, la convivencia constante en los ensayos, dio como resultado una experiencia enriquecedora. Por último; doy un infinito agradecimiento a mis padres, Silvina Santiago y Pedro Rojas por apoyarme, escucharme y estar presente en cada momento de mi vida. Gracias.

Caridad Sánchez Hernández.

Agradezco a mi madre Carmen Hernández Valencia que me ha alentado a superarme en todo momento. A mis hermanos: Dulce María, Jesús, Jonathan, Álvaro e Israel, quienes forman parte importante de mi vida. A mi padre. A Sergio, mi esposo, compañero, motivación y apoyo incondicional, que siempre está a mi lado y con quien crezco día a día. A la Maestra

Karla Figueroa Guzmán que ha hecho posible este proyecto, que me ha enseñado que la educación es un acto de nobleza y una profesión para dejar algo significativo en la vida de otra persona; gracias, porque me ha brindado su confianza. Agradezco también a todos mis maestros que a lo largo de mi carrera, me han enseñado y cultivado con su conocimiento.

Manuel Robles Reyes

Agradezco a todos los involucrados en esta titulación, que estuvieron en la disposición de trabajar en conjunto, para realizar este trabajo colectivo, a los compañeros que integran el ensamble Aprendo Presto, que nos ayudaron en el montaje de las obras que se ejecutaron en la presentación artística, a la maestra de oboe Elisa Díaz Oviedo por su participación, sin olvidarnos de los chicos del colegio de danza y etnocoreología que apoyaron en el acto escénico. Sin olvidarme de mis familia, amigos, que estuvieron apoyándome en todo momento, a mis maestros que me transmitieron su conocimiento tanto en la instrumentación como en la teoría musical y sobre todo en la parte pedagógica.

Mariel Benigno González Maravilla

Agradezco muy meritoriamente a mi mamá Amparo Maravilla Pérez y al maestro Francisco González Silva por el apoyo incondicional durante todos estos años, desde el inicio de mi carrera en el Técnico en Música hasta mi conclusión de Licenciatura, sin ellos no hubiera podido llegar hasta este momento que me llena de gran satisfacción, infinitas gracias.

Brenda Mariana Saldaña Aguilar

Antes que nada, gracias a mi madre, ahora ángel, Magda Aguilar Vázquez por darme la vida y ser el mejor ejemplo que pude tener de esfuerzo y amor, por su apoyo, soñar conmigo e impulsarme a cumplir mis objetivos.

A mi padre Víctor M. Saldaña Flores le doy las gracias por estar, la paciencia, apoyo y ser mi ejemplo de que la responsabilidad, dedicación y el esfuerzo tienen su recompensa.

Gracias a mi hermana Nayeli Saldaña, quien es mi razón para seguir adelante y no darme por vencida, por ser mi mejor amiga y confidente, porque con su perseverancia, paciencia, dedicación y amor día a día me motiva.

A la maestra Ma. Cristina Ávila Ramírez ya que fue el primer ejemplo que tuve de amor y dedicación por la música y la enseñanza.

Por último quiero agradecer a mis profesores y amigos, que aún sin nombre saben quiénes son.

Marco Antonio Morales Soriano

El más sincero gracias a mis profesores, que me impulsaron a seguir adelante, a buscar nuevos retos y llegar cada vez más lejos, en especial a la Mtra. Karla Figueroa, pues me acompañó a lo largo de toda mi carrera, brindándome un apoyo incondicional, además de miles de experiencia, a mis amigos que se volvieron parte importante de mi vida y la motivación más grande para ser mejor cada día y a mi familia por la paciencia y la fe que pusieron en mí.

Índice

Capítulo I. INTRODUCCIÓN	8
I.1. Introducción.....	8
I.2. Justificación	8
I.3 Importancia	8
I.4 Problema	9
I.5 Hipótesis	9
I.6 Objetivo de la Investigación	9
I.7 Propuesta Metodológica	10
 Capítulo II. CONTEXTO SOCIO- CULTURAL	 11
II.1 Datos importantes de la región de estudio	11
II.2 Ritual de Bodas en Santa María Coronango	13
II.3 Fases o etapas del ritual de boda	13
 Capítulo III. LA MÚSICA.....	 17
III.1 Historia	17
III.2 Los instrumentos musicales	20
III.3 La Conquista	21
III.4 Panorama específico de la región de Puebla, Xochipitzahua.....	25
III.5 Los arreglos musicales para el performance interdisciplinario.....	27
III.5.1 Introducción.....	27
III.5.2 Pieza No.1 Las Bodas de Luis Alonso	28
III.5.3 Pieza No.2 “Obertura Popocatepetl”	29
III.5.4 Pieza No. 3 Tres Regalos	30
III.5.5 Pieza No.4 El Tlaxcalteco	31
III.5.6 Pieza No.5 Marcha Nupcial	31
III.5.7 Pieza No.6 El Guajolote	32

III.5.8 Pieza No.7 Vals de Cuadrillas	33
Capítulo IV. INTERPRETACIÓN Y CREACIÓN ARTÍSTICA DEL RITUAL	35
IV. 1 El cuerpo como medio de expresión y definición de Danza.....	35
IV. 2 La Danza en la Antigüedad.....	36
IV. 3 La Danza en la Edad Media, el Renacimiento y el surgimiento del Ballet	38
IV. 4 Inicios de la Danza Moderna	40
IV. 1 El cuerpo como medio de expresión y definición de Danza.....	42
IV. 6 La vinculación de lo Étnico con lo contemporáneo.....	56
IV. 7 El proceso creativo en lo corporal	57
Capítulo V. PROPUESTA PEDAGÓGICA.....	62
V.1 Interdisciplina como herramienta pedagógica en la música.	62
V.2 ¿Qué entendemos por pedagogía?.....	63
V.3 ¿Qué es la interdisciplinariedad?	64
V.4 ¿Por qué este tipo de espectáculos?	66
V.5 ¿En qué ayuda pedagógicamente?	67
Capítulo VI. PROCESO CREATIVO DEL PRODUCTO ESCÉNICO	70
VI.1 Dramaturgia	73
VI.2 Música.....	74
VI.3 Lo corporal.....	74
VI.3.1 Danza.....	74
VI.3.2 Etnocoreología.....	75
VI.4 Recursos Materiales.....	76
Reflexiones y Conclusiones	77
Referencias Bibliográficas	80

I. INTRODUCCIÓN

I.1 Introducción

El presente trabajo Interdisciplinario versa sobre el *Ritual de bodas* de la región de los Volcanes ubicada en el Estado de Puebla, particularmente, de la comunidad de Santa María Coronango en donde se realizó el trabajo de campo que da pie a la presente investigación. Se plantea el tema del ritual de bodas considerado una de las tradiciones con una mayor fuerza simbólica en las comunidades indígenas. Esta tradición se ha transmitido de manera oral y visual entre los municipios aledaños a las faldas del volcán, en los festejos se encuentran ciertas similitudes para llevar a cabo la unión de los novios y el proceso que deben seguir los familiares, como son las etapas o ritos de pasos. La presente investigación contribuye y beneficia a ampliar la información sobre los rituales de bodas, como una fuente de apoyo a los habitantes de las comunidades de Santa María Coronango y municipios colindantes a las faldas del volcán, así como aportar con el incremento de la riqueza cultural.

I.2 Justificación

El propósito principal de este proyecto, es impulsar el acercamiento a las costumbres, tradiciones y rituales de la población ubicada en la región de los volcanes, ya que muchas veces, la riqueza cultural de los municipios colindantes con la capital poblana son completamente desconocidos o discriminados. Este proyecto busca reforzar el respeto hacia las tradiciones de las comunidades del estado poblano, así como descubrir y dar a conocer el valor cultural de sus rituales, ritos y tradiciones. Al mismo tiempo, se busca promover el performance interdisciplinario a través de la muestra escénica en la que se fusiona a la música, el teatro, la danza contemporánea y la etnocoreología.

I.3 Importancia

Este trabajo pretende resaltar la importancia de conservar y difundir los usos y costumbres de los pueblos originarios del estado de Puebla, particularmente del municipio de Santa María Coronango. Haciendo énfasis en la tradición del ritual de bodas; como se sabe cada comunidad tiene características que los hacen diferentes, No solo mostrarlos al público general, si no a la juventud de este municipio, que se interesen por conocer y preservar sus usos y costumbre que les dan identidad. Coronango al igual que varios pueblos del estado de

Puebla con ascendencia prehispánica, son muy celosos de sus usos y costumbres, evitando hacer una difusión de las mismas por temor a perderlas o que sean modificadas, en especial el ritual de bodas en donde existe una estructuración en cuanto al desarrollo de sus diferentes etapas, tiene una coordinación en los papeles de cada participante y sobre todo la carga simbólica con que se miran los diferentes objetos que en tal evento se usan como lo son: los chiquihuites, servilletas bordadas, figuras religiosas, animales como el guajolote, y las flores que para varios indígenas tienen una carga simbólica impresionante, sin olvidarnos de la música y la danza que conforman el sentido de pertenencia cultural.

I.4 Problema

Santa María Coronango es un municipio de Puebla donde las personas al igual que en otros lugares de la región son muy diligentes en sus actividades y por esa razón son cautelosos cuando alguien quiere conocer sus tradiciones, rituales y costumbres, ya que no es tan sencillo que la población se exprese libremente con aquellos que no pertenecen a su círculo más cercano, probablemente se piense que por un uso indebido que se le pueda dar a dicho material, debido a que todavía existen personas con raíces nahuas que consideran sagrado todo aquello que tenga que ver con su cultura, más aún cuando de ceremonias religiosas se trata. Por este motivo le damos gran valor a los datos obtenidos como son filmaciones, grabaciones, investigaciones o cualquier otro trabajo que tenga que ver con su entorno, en esta ocasión la presente investigación se basa en específico en un ritual de boda, y se pudo realizar con la colaboración de la presidencia auxiliar y algunos miembros de la comunidad en general.

I.5 Hipótesis

¿Resulta importante que estos usos y costumbres que son característicos de cada pueblo, sean inculcados a los niños y jóvenes para que no sufran modificaciones en algún futuro?

I.6 Objetivo de Investigación

Documentar cómo se lleva a cabo una ceremonia tradicional de boda en la región de los volcanes, del estado de Puebla, con la finalidad de rescatar y difundir la tradición por medio de una representación escenográfica para sensibilizar a las personas sobre la importancia de

investigar, conocer y valorar la riqueza étnico - cultural, así como potenciar su sentido de pertenencia e identidad.

I.7 Propuesta Metodológica

Para lograr la realización de éste trabajo, se partió de la investigación realizada por la Dra. Isabel Galicia y un grupo de docentes del Colegio de Etnocoreología de la Facultad de Artes de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, quienes aportaron datos importantes acerca de lo que es el ritual de boda en la zona de la Región de los Volcanes. Dentro de ésta investigación, se realizó una visita al municipio de Santa María, Coronango localizado en la zona central del Estado de Puebla, donde a través del método etnográfico se llevaron a cabo entrevistas abiertas con personas oriundas de la región de entre 60 y 80 años de edad tentativamente, quiénes de manera amable, cordial proporcionaron información relevante y abordaron el tema detalladamente. También se revisaron videos y escritos con referencia al tema principal de ésta investigación, tomando algunos elementos de los mismos para integrarlos de manera adecuada y respetuosa a ésta propuesta.

Una vez reunidos los datos se procedió a realizar aportaciones de las diversas disciplinas que conforman la Facultad de Artes y que en éste proyecto intervienen con el fin de realizar un trabajo interdisciplinario en el que a través de la escena y la fusión entre la música, el teatro, la danza contemporánea y la rama de la etnocoreología, como únicos instrumentos, nos permite dar un mensaje de preservación, valoración cultural e identidad étnica.

Capítulo II. CONTEXTO SOCIO CULTURAL

II.1 Datos importantes de la región de estudio.

El municipio de Coronango es la cabecera municipal y se ubica en el número treinta y cuatro, dentro de los municipios que conforma el estado; situado en el valle del centro del estado de Puebla. Colinda al norte con el municipio de San Miguel Xoxtla y el estado de Tlaxcala, al sur con el municipio de San Pedro Cholula, al este con el municipio de Cuautlancingo y al Oeste con los municipios de Juan C. Bonilla y Tlaltenango.

El municipio de Santa María Coronango cuenta con 3 localidades o juntas auxiliares; San Antonio Mihuacán, San Francisco Ocotlán y por último, San Martín Zoquiapan y posee una superficie de 36.78 kilómetros cuadrados. Según datos que el INEGI reporta, correspondiente a un censo realizado en 2010, existe una población aproximada de 34 596 habitantes, siendo 16, 758 hombres y 17, 838 mujeres en el municipio.

Respecto a la toponimia del vocablo Coronango, derivado del náhuatl "atl", agua; "coloa", dar vuelta y "ahco", arriba; da el significado "arriba donde da vuelta el agua". Como reseña histórica, durante los tiempos del México prehispánico, se establecieron en este lugar las comunidades Tlaxcaltecas y Cholultecas.

Los medios o vías de comunicación para llegar al municipio de Coronango se pueden tomar cualquier de las dos vías de acceso, la carretera Autopista México – Puebla y la carretera Internacional, seguida de una carretera o camino secundario, los caminos pueden estar pavimentado o en terracería que procede acceder a la cabecera municipal. La distancia aproximada desde la ciudad de Puebla hasta Coronango es de 20 kilómetros aproximadamente.

El idioma que recurre la mayor población es el español y es un reducido número de personas que dominan la lengua náhuatl, solo las personas mayores conservan este tributo. Un censo realizado por el SNIM (Sistema Nacional de Información Municipal) en 2010 indica un total de 272 pobladores hablantes de la lengua náhuatl, siendo 149 hombres y 123 mujeres. Además, la lengua náhuatl que ha tenido predominio por la región centro, los municipios colindantes a las faldas del volcán en el estado de Puebla y Tlaxcala.

Según Arizpe (1973), nos señala como ha trascendido la lengua náhuatl por algunas regiones de Puebla:

“Las más difundidas son en el sentido de que hubo varias migraciones hacia región recibiendo, por lo tanto, la influencia de varios grupos. Los toltecas, provenientes del Altiplano Central llegaron a la parte noroccidental de la sierra llevando la lengua que hoy se conoce como náhuatl, mientras que los olmecas-xicalancas que estaban asentados en el valle de Puebla y Tlaxcala se dirigieron hacia la parte oriental de la sierra, difundiendo la lengua conocida actualmente como náhuatl.”(INI, p.)

Una de las principales actividades es la agricultura. En esta población se cultiva maíz, frijol, tomate, alfalfa, tejocote y pera. Además, cuenta con industrias maquiladoras y hornos de ladrillos para la elaboración de ladrillos, tabiques y tejas refractarias. Otra actividad que realizan, es la elaboración de canastas de raíz de otate y de popote.

En la gastronomía, los alimentos o platillos tradicionales que se preparan para alguna ocasión especial, es el famoso Mole poblano acompañado con carne de Guajolote, tamales de pinole, de masa y de frijol; y para la elaboración de los tamales se emplea principalmente la hoja de maíz. Además; otra actividad, es la elaboración de dulces de calabaza, conservas de perón, de pera, de tejocote y de chayote y en tanto las bebidas, se preparan atole de arroz y de chocolate.

La música que no debe faltar, para acompañar cualquier festividad, como Boda, Bautizo, XV años o la fiesta patronal a la Virgen de la Asunción, es sin duda, la banda de viento y mariachi. En lo respecta a las obras arquitectónicas, encontramos el “Templo de la Asunción” del siglo XVI, arquitectura neoclásica y colonial, y la “Iglesia de San Francisco Ocotlán” del siglo XV.

En el siguiente fragmento, obtenido en la página *Enciclopedia de los municipios y delegaciones de México*, menciona las características que posee en el interior del templo:

“Su fachada tiene características neoclásicas. Presenta un acceso con arco de medio punto y a la ventana coral con arco escarzano; ambos son flanqueados por columnas jónicas que soportan pesados entablamentos, de los cuales, el de la ventana coral remata con un nicho que aloja a la virgen María. Las torres son de tres cuerpos y sus campanarios las decoran con pilastras, cornisas, modillones, metopas, jarrones y

capulín con liternilla. El interior es de planta de cruz latina, cubierta con bóveda de cañón y cúpula sobre tambor. Cuenta además con hornacinas y capillas laterales. En cuanto a la decoración sobresalen los relieves barrocos en color dorado que marcan y realzan los elementos constructivos. Destacan retablos barrocos, columnas salomónicas, donde se hallan esculturas y pinturas al óleo.” (Sección de Monumentos históricos, ¶ 2,3)

La fiesta popular que se lleva a cabo en Santa María Coronango es el día 15 de agosto en honor a la virgen de la Asunción, en ese día se presentan eventos deportivos, juegos pirotécnicos, bandas de músicas y programas culturales.

II. 2 Ritual de bodas en Santa María Coronango.

Los ritos, ha sido una de las prácticas más propiciadas en México y se ha hecho presente desde mucho tiempo atrás en las distintas culturas mexicanas, como señala Florescano “Mucho tiempo antes de que el cosmos apareciera dibujado en imágenes plásticas fue representado en los ritos. En los albores de la humanidad los ritos formalizaron y definieron las relaciones de los seres humanos con el mundo sobrenatural y con sus semejantes.” (Florescano, 2000, p. 100). A partir de los ritos, se ha creado vínculos en los grupos sociales y como precedente “... el rito se transmitió por la vía oral y por medio de la fiesta misma que hacía de la danza, la música, la escenografía y la participación colectiva un acto indisoluble.” (Florescano, 2000, p. 100). Cuando se celebra la unión de los novios y los elementos que influyen para lograr un buen casamiento. Para celebrar este momento, los familiares y padrinos se preparan para realizar ciertas etapas o “ritos de pasos” con el fin de formalizar, generando un compromiso y convivencia entre ambas familias.

II.3 Fases o etapas del ritual de boda.

Pedida de boca o la Candela

Como primer momento, que es la “Pedida de boca” comienza desde muy temprano como a las cuatro o cinco de la mañana, únicamente los padres del novio (sin el novio) van a visitar a los padres de la novia, llevando consigo una cera escamada y un chiquihuite de pan con

frutas y vino, si los papás de la novia aceptan el presente, están asumiendo el compromiso de su hija y de esta manera, ambos padres se ponen de acuerdo para acordar una fecha para llevar a cabo el pedimento o pedida de mano; cada uno se encargará de notificar a todos sus familiares para hacerles saber sobre esta noticia y esperando contar con su acompañamiento. De lo contrario, si los padres de la novia no aceptan el compromiso, bueno, como la gente acostumbra a decir -“*nadie más se dio cuenta*”-.

La cera escamada recibida por los padres del novio, simboliza alumbrar o iluminar su trayecto o camino de la vida. Después de acoger la cera, la novia se encarga de llevar la cera a la iglesia a bendecirlo y cuando llega a su casa, en ese momento puede encender la cera o al otro día.

Pedimento

En el pedimento o pedida de mano, se hace una invitación a todos los familiares cercanos y se recibe a todos los que quieran acompañar. El novio, los familiares, padrinos y los músicos (mariachi) se encaminan hacia la casa de la novia, en el transcurso del camino lo acompaña personas importantes como fiscales y el sacerdote; la función que desempeñan los fiscales es servir a la iglesia, el sacerdote como los fiscales, son la punta de la comitiva, ellos van delante del novio, dirigiendo y encaminando a la familia, mientras los músicos van detrás.

La familia del novio lleva 3 chiquihuites o más para entregarlos a los padres, la novia y familiares; los chiquigüites están lleno de frutas, pan, vino, flores, cera y todas están cubierta por una servilleta nueva. Si el novio fuese de otro pueblo, se baila el tlaxcalteco dentro de la casa (patio) de la novia con los chiquihuites, y mientras la familia de la novia recibe los chiquihuites, se prosigue a la presentación de ambas familias -*este es mi primo, mi abuelito, (...)*- después como parte de la *comensalidad* se le ofrece un rico molito a los familiares del novio. Al concluir la comida, los visitantes se retiran y la familia de la novia hace la repartición del pan entre sus miembros.

Por último, las amonestaciones. En la iglesia se anuncia por escrito y se exhibe ante los habitantes de la comunidad, la fecha y los nombres de los novios que contraerán matrimonio.

Víspera de la boda (cena)

La familia del novio se encarga de mandar la cena a la novia (un día antes de la boda), los padres del novio eligen a un familiar de confianza, responsable y comprometido que los represente y lleve la cena; esta consta de un chiquihuite y dentro de este, lleva chicharrón, una cazuelita que contiene el relleno (moronga) y tortillas hechas a mano, todos estos alimentos se acomodan muy bien y sobre el chiquihuite se le coloca un mantel blanco, alrededor del chiquihuite se le amarra un listón blanco. Cuando el emisario llega a la casa de la novia hace entrega de la cena a ella y a sus papás.

Día de la Boda

Desde muy temprano, aproximadamente como a las 8 a.m. de la mañana se comienza a vestir a la novia, simultáneamente hay un desayuno en su casa. Después, todos se dirigen a la iglesia para acompañar a los novios y estar presente en el acto religioso; al concluir la misa, todos los familiares y los recién casados se dirigen a la casa de la novia. Cuando llegan, se ha colocado una mesa principal, destinada a los recién casados, a los papás, padrinos y a cada uno se le sirve un plato de mole de guajolote.

Al terminar de comer, se procede a realizar la Dote, los familiares del novio, principalmente los padres del novio hacen entrega a los padres de la novia, esta consiste en dinero en efectivo depositado en un plato o canasto pequeño, cubierta con una servilleta blanca.

“Con la dote se compensa a los padres la educación que dieron a su hija. Sin embargo, para los padres, las hijas no tienen precio y no hay bienes con qué compensar su pérdida. Sin embargo, el padre del novio da la dote de buena fe, cumpliendo con la ley de la costumbre.”
(Mounsey, 1991, p.108)

Mostrando un infinito agradecimiento y respeto hacia los padres, efectuando la práctica que establece la comunidad.

Inmediatamente después, bailan el vals los recién casados con todos los familiares. En el espacio dancístico, todos forman un círculo y centran sus miradas hacia los desposados, que ya se encuentra dentro del círculo, el orden para bailar es aleatoria, y participando en este tanto los papás, padrinos y familiares.

En la tarde, como a las 4:00 p.m. aproximadamente, se hacen presente los fiscales para trasladar y guiar a los desposados a la casa del novio, al llegar a la casa, se encuentran con las demás familias y luego ingresan a un espacio del hogar para dar la bendición a los recién casados, el fiscal le cede la vara a los papás y a los abuelos, cada uno pasa a dar la merecida bendición. Posteriormente, se da el agradecimiento a los padrinos, entregando chiquihuites con flores, comida y una pierna de cerdo; con los que se realiza un baile.

Por último, en ese mismo día se puede hacer la boda civil o al otro día, la decisión está en los novios y para cerrar este hecho festivo, al otro día, denominado el “recalentado”, donde los familiares del novio y de la novia se encargan de preparar y recalentar, lo que quedó de la comida y todos comen a gusto el recalentado.

Capítulo III. LA MÚSICA

III.1 Historia

Panorama general de instrumentos precolombinos y coloniales y su uso en las fiestas indígenas.

En la época precolombina, para los mexicas el cuicacalli (lugar de canto y baile) formaba parte del programa de educación del estado, el cual tenía un gran sentido político-religioso, por lo que aquel que llegara a faltar, recibía grandes castigos, ya que los cantos que se entonaban durante la estancia, tenían por objetivo enseñar por vía oral las historias y proezas del pueblo, dioses y grandes personajes. Con respecto a esta práctica realizada en el cuicacalli, fray Sahagún dice:

“Estos indios de Anáhuac, en sus libros y maneras de escritura tenían escritos los vencimientos y victorias que de sus enemigos habían habido y los cantares de ellos sabíanlos y solemnizábanlos con bailes y danzas” (Sahagún, 1969, t II P.143)

Con lo anteriormente escrito nos damos cuenta que, el canto y el baile no eran solo pasatiempos, sino una forma de comunicación, información y de identificación. Una de las materias que impartían los sacerdotes en el cuicacalli era la música, esto facilitaba la jerarquización entre ellos y la forma de enseñanza, los enseñantes se clasificaban de la siguiente manera (Turrent, L. 2006 p.57):

- Tlapizcatzin: encargado de enseñar y corregir los cantos, se encargaba de llevar el compás en el teponaztli.
- Tzapotlateohuatzin: era el segundo del tlapizcatzin, para que los jóvenes no perdieran ni un día de practicar sus cantares.
- Tlamacazcateutl: era el maestro de escuela, él enmendaba a los que yerran en el coro, vigilaba que los niños cantarían correctamente. Estos tres eran los nombres que recibían los maestros según su jerarquía dentro de la escuela.

La palabra canción o canto, dentro de la cultura mexicana tenía la misma traducción que actualmente tiene, ósea un texto en que se unen la palabra y la música; Garibay en su libro “historia de la literatura náhuatl” nos dice que los textos en verso se entonaban acompañados de instrumentos “y que a este tipo de composición se llamaba “flor y canto” in cuicatli in

xochitl, que junto con el estudio de los códices eran las materias que se estudiaban en el Calmecac. (Tourrent, L. 2006 pag.59)

La música popular de igual forma se practicaba en el México antiguo, como lo marca Tourrent:

“el Tlatoani tenía a su servicio una capilla de músicos; incluso se tiene noticias que algunos nobles conservaron después de la conquista sus propias capillas de cantores, tal como las tenían los reyes en España”. (Tourrent, L. 2006 pag.58)

Por lo poco que se sabe el Tlatoani, “tenía vínculos con músicos dedicados a los cantos populares y daban servicio a los nobles que así lo necesitaran”, se desconoce si estos artistas eran sacerdotes. Aunque de acuerdo a Tourrent (2006) “en la fiesta de Huitzilopochtli en noviembre, los tratantes de esclavos, contrataban a músicos profesionales para que enseñaran a sus esclavos a cantar y tañer el teponaztli para poder venderlos mejor”.

Ahora bien, “estos músicos podían ser populares, pero por la importancia de la fiesta y el papel central del esclavo, que cantaba y personificaba al Dios, se podría deducir que los maestros contratados bien podían ser sacerdotes”.

En cuanto a los instrumentos, no existía una casa de música especializada en realizarlos, por lo que se cree que se pudieron construir en el mecatlán o el mixcoacalli, ya que varios de los instrumentos que llegaron a nosotros, es debido a que solo los sacerdotes podían usar algunos instrumentos en ritos privados.

Si bien es sabido la fiesta para la vida mexicana es muy importante y según el calendario marca alrededor de 20 fiestas, en las cuales se realizaban 28 danzas, 28 tipos de cantos de los cuales de acuerdo a la fecha y el tipo de fiesta es de igual forma el tipo de danza, canto e instrumentos a usar. Por ejemplo,

“...En el cuarto mes que de penitencia, no había canto, danza, pero las visitas a las cementeras se acompañaban de instrumentos: caracoles, bocinas, atabales y flautas, otro ejemplo lo tenemos en el decimoprimer mes que no había cantos, pero si danza llamada, nematlaxco, que se acompañaba únicamente por el Huehuetl”. (Tourrent, L.2006 pag.107)

Los cantores de ese tiempo acostumbraban a trabajar con fórmulas melódicas sencillas, que junto a la dinámica, el conjunto instrumental y el sentido del texto hacían los distintos tipos de cantos: guerrero, religioso, festivo, etc. Debido a que cada pueblo de

Mesoamérica, era distinto, eso provocaba que cada canto y danza tuviera características particulares dependiendo la región.

De acuerdo al calendario de fiestas indígenas que se muestra en el libro “la conquista musical de México” de Tourrent Lourde, son 28 fiestas con su advocación, canto, danza e instrumental a usar. Y como este capítulo se centra en los instrumentos que se usaban en las fiestas y rituales del mundo mexicana, solo se “hace” una mención de los mismos y la fiesta en que se usaban.

1°- fiesta del agua, se usaba caracol marino, sartales de concha, flautas y sonajas.

4°- fiesta de la tierra, en él se visitaba a las cementeras y se acompañaba de bocinas, atabales y flautas.

5°- fiesta de Tezcatlipoca se usaban flautas de Tezcatlipoca, cascabeles de oro, sahumerios de barro.

6°- fiesta de Tlaloc, se usaban sonajas en forma de tabla.

7°- fiesta de agua salada, se usaban cascabeles de oro y caracolitos.

8°-fiesta de la tierra Xilonen, se usaban teponaztli femenino, sonajas, báculo.

9°- fiesta Huitzilopochtli, tañedores junto a un altar.

10°- fiesta del fuego, sonajas de mano, cascabeles de oro, huehuet, cornetas y caracoles.

11°- fiesta Toci, teponaztli con resonadores, sonajas rituales, sonajas bastón.

12°- fiesta llegada de los Dioses, incensarios y sonajas.

13°- fiesta de montes y serranías, silbatos de barro, y/o caracoles.

15°- fiesta Huitzilopochtli, sonajas que imitaban canto de pájaros, cascabeles, teponaztli de piedra.

16°- fiesta de agua, sacerdotes de Tlaloc tocaban caracoles y trompetas (mar y viento) sonajas de mano y bastón, concha de tortugas y sahumerios con cuentas.

17°- fiesta tierra, caracoles como sonajas.

III.2 Los instrumentos musicales

Los instrumentos que usaban los antiguos mexicanos antes de la llegada de los españoles a nuestra tierra, eran varios y muy diversos, ahora sabremos cómo eran hechos, así como sus formas y su uso en los diferentes rituales y/o fiestas. En cuanto a las flautas en Mesoamérica su elaboración fue de altas proporciones que no deja dudas para saber que era el instrumento más popular, y el más elaborado y extremadamente variado.(Escobar, L. 1986. p. 65) Las trompetas de igual forma eran importantes en ese tiempo, eran llamadas Atecocolli o Tecciztli, tenían embocadura y adornos, eran instrumentos melódicos, importantes en la ceremonias guerreras. Eran de hechos de barro y comúnmente adornado, constituían verdaderas obras de arte y de escultura, existían varios tipos: la serpiente o jaguar, guerrero, y a la trompeta vasija.

Dios se comunica a través del hombre, y cuando este habla en nombre de la deidad, se llama Tlatoani, es el que habla en voz alta, el que gobierna, el que manda, cuando el hombre modula la palabra se produjo el canto y la poesía, la espiral del caracol convertida en la vergula del habla, se adornó con flores y de esta manera la palabra se habló directo al corazón del hombre, considerado como la flor más preciosa “cuando eta voz se produjo a través del mecanismos se crearon la trompeta, la flauta, la ocarina... surgió la música como un torrente de palabras divinas, la naturaleza habla por medio de los tumbos del mar, el retumbo del trueno en el cielo y en los montes y en el eco de toda la tierra y mediante el ruido de la aguas y el traqueteo de la lluvia “El hombre al copiar esas voces, creó el gran tambor, el teponaztli, el rapador, la sonaja... todos los instrumentos de percusión y de viento y forman el complemento de las voces del cielo y de la tierra. (Escobar L.1986 p. 93)

Luis Antonio Escobar, en la cita anterior del libro “la música precolombina” nos habla de lo importante que era la música y la cosmovisión que tenían de la misma con la naturaleza y los dioses, así como la creación de la danza y de la poesía y de las demás artes.

Es indudable que el indígena tenía plena conciencia de su interacción con la naturaleza y con el dios creador, y de ahí el uso ritual de la música y el respeto con que la ejercían. Según las palabras de Miguel León Portilla, nos dice que el caracol es el instrumento de los dioses, en particular de la luna, ya que en su libro “los antiguos mexicanos”, nos relata la historia de la creación del quinto sol y la luna, donde Tecucizcatl el señor de los caracoles se convirtió en la luna. Otra fuente que respalda esto nos dice que “el hombre prehispánico

de México sentía en el viento la presencia de Dios, pero no conciben su palabra sino hasta que el viento salió a través de un caracol marino, el caracol se convirtió en el instrumento de la palabra divina”. (Escoba, L. 1986 pa.93)

Esto nos da una idea de la importancia del caracol, como instrumento y como parte del culto para los dioses, otro instrumento de percusión igual de importante son los cascabeles, estos imitaban las vainas con semillas secas, que de igual forma se han usado en muchas partes del mundo. Debió tener un atractivo particular pues creaba el sentido del solista bailarín, que al caminar, alzar o mover la pierna podían conseguir determinados sonidos, efectos rítmicos, dependiendo de la parte del cuerpo donde estén los cascabeles.

Entre los instrumentos de percusión se encuentra también el güiro o raspador, que era elaborado con huesos humanos. Los instrumentos de percusión no solo servían para llevar el ritmo, acompañar la melodía y excitar movimientos corporales, en otras civilizaciones o culturas, se han ligado a las más variadas expresiones desde lo sutil y tierno hasta lo más intrincado y profundo, la percusión para los precolombinos fue la base de severos ritos religiosos, elaborados y aun crueles.

III. 3 La Conquista

Después de la llegada de los conquistadores, la vida mexicana se detuvo, muerte y destrucción; llegaron los evangelizadores y empezó una pelea titánica contra la idolatría, la oposición a la nueva religión y a la nueva vida social. Se intentó de muchos modos la conversión, pero ninguna tuvo tanto éxito como las costumbres antiguas antes de la conquista como la música, el canto y el baile. En 1526 un “memorial sobre asuntos de buen gobierno que un desconocido hizo por orden del emperador” en materia de música decía que “no prohíba a los indios y sus bailes y placeres, si no fueran a sus ídolos” dando así la pauta legal para que la práctica musical de los indígenas pudiera encauzarse hacia la nueva religión. (Tourrent L. 2006 p. 120)

Pedro de Gante, en una carta que escribió al rey decía que: “comprendí que toda su adoración de ellos a sus dioses era cantar y bailar delante de ellos, y como yo vi esto, y que todos sus cantares eran dedicados a sus dioses, compuse metros muy solemnes sobre la ley de Dios y la fe” (García J, 1947 p. 206)

En la navidad de 1529, fray Pedro de Gante, organizó grandes fiestas, para demostrar a los naturales, el gusto que ellos también tenían por la danza y la música y así poder

introducirlos a la religión. Esto trajo consigo grandes resultados no solo que los niños y sus familias se acercaran a ellos, sino que lo hicieron toda la población; de principio los frailes introdujeron a los indígenas a la música para dos objetivos: orar y cantar en fiestas, pero sin estudiarla tal y como sucedía antes de la conquista, los niños más próximos a los religiosos generalmente hijos de los principales, aprendieron a cantar, escribir, componer y tocar instrumentos.

En el caso de la niñas, según Tourrent (2006) solo se les enseñaba la vida cristiana, a bordar y tejer, eran educadas por los mismos frailes, hasta que la reina Isabel II envió a mujeres devotas para educarlas. De acuerdo a lo anterior, se podría pensar que el papel de la mujer y su educación durante la infancia, solo era mínimo y la educación bastaba para que no viviera como analfabeta.

No hay duda de que la música fue el medio para atraer a los indígenas a la nueva religión, y de esa forma ellos lograron conservar su tradición musical: procesiones, danza y atavíos. Frente a este entusiasmo de los indígenas, los frailes fomentaron lo más posible las expresiones del culto externo en sus monasterios e iglesias. Y como ya se es sabido aprovecharon la fiesta indígena: procesiones, canto y bailes, teatro y música uniéndolos al rito cristiano.

Dentro de las celebraciones religiosas, no sólo cantaban en ellas cantores, sino que los hacían acompañar por verdaderas orquestas con “flautas, cornetas, trompetas, jabelas o flautas moriscas, chirimías, dulzanas, sacabuches, rabales, vihuelas de arco y atabales”. (Tourrent L. 2006 p.130)

Debido al entusiasmo que los obispos observaron de los naturales al aprender los cantos. Construir y tocar los instrumentos y a que los frailes fomentaron esta expresión del culto externo en las iglesias y monasterios. “En 1561 llegó a la Nueva España una cédula real en la que el rey mandaba se proveyera el exceso de música que había en los conventos, y que a él se integrará el órgano”. (Tourrent L. 2006 p.131)

Ya que el órgano es un instrumento de viento, los obispos decían que favorecía la elevación del alma, ya que el percutido directo con los dedos o por el aliento humano, tenía reminiscencias corporales.

Debido a la dificultad para construirlo, el órgano fue el único instrumento que los indígenas que no pudieron hacer, por esa razón se usaban flautas dice Motolinia “en lugar de

órgano, tienen música de flautas concertadas, que parecen propiamente órganos de palo porque son muchas flautas”. (Motolinia T, 1971. p. 243), de esta manera, podemos ver que la incorporación del órgano a la iglesia indígena no se pudo llevar a cabo pero eso no paró el ingenio de los frailes en búsqueda de una solución.

Mendieta en el año de 1596 externa: “una cosa puedo afirmar con verdad, que en todos los reinos de la cristiandad, no hay tanta copia de flautas, chirimías, sacabuches, trompetas y atabales... los demás instrumentos que sirven para solaz y regocijo de las personas seglares... los indios los hacen todos y los tañen: rabeles, guitarras, cítaras, vihuelas, arpas y monocordios”. (Mendieta G, 1947.p. 64). Entre otros instrumentos, estaba el claviórgano, clavicémbalo, monocordio, laúd, vihuela de arco, arpa, vihuela grande y menores.

Los religiosos, como se sabe fomentaron el desarrollo de las formas del culto externo, el trabajo de evangelización, conversión y educación realizado por ellos, se concentró básicamente en la conservación de la fiesta indígena.

Aquellos indígenas que no podían ser sacerdotes, ni recibir educación profunda en las escuelas establecidas, se dedicaban al desarrollo del canto, la música instrumental, procesiones, bailes, para así expresar su religiosidad, y de esa forma los cantores se volvieron en elemento indispensable para estas actividades. De ahí el interés de tantos por estudiar música y formar parte del núcleo iglesia-indígenas, que hacía posible la práctica musical en las comunidades. (Tourret L,2006 p.170)

Dentro de la música religiosa y popular durante la colonia, hubo un sin fin de músicos que prestaron sus servicios tanto a la iglesia como a las familias aristocráticas del momento, un ejemplo es el violinista Manuel Aldana, quien según Robert Stevenson decía: “el pequeño José Manuel Aldana se dedicaba a tocar fandangos con su padre”(Stevenson, 1973 p. 16-17).Según esto nos podemos damos cuenta, que los músicos no solo se dedicaban a tocar para la iglesia, sino también para las fiestas populares.

La fiesta, esta era la única posibilidad de sacar a flote todo el resentimiento, y el dolor traumático de la conquista, se convirtió en la fiesta silenciosa para alabar a los dioses, olvidar la condición de sometidos, aunque sea por un momento. Según las palabras de Paz, “la fiesta les dan ocasión de revelarse al mexicano, es dialogar con la divinidad, patria, amigos o parientes”. (Paz, 1992 p. 19)

En cuanto a la música, León Portilla nos dice que, “esta era un regalo de Dios y acompañaba los mejores momentos de la vida: fiestas, bailes, cantos y plegarias”. (León P, 2007 p. 19). García de León, señala refiriéndose al fandango que “esta expresión *afroespañola* tenía que ver con un género y una fiesta acompañada de instrumentos de cuerda, con las danzas y cantos aprendidos y apropiados por los españoles que han estado en las indias, subrayando su carácter alegre, mestizo y universal”. (García de León, 2002 p. 11)

La evolución de la música en la colonia, nos lleva a las adaptaciones en los bailes, llenos de cadencia, sensualidad, algo mal visto por la moralidad virreinal, algunas de las manifestaciones musicales ligadas a la fiesta mestiza como los sones y algunos bailes con títulos y coplas sumamente populares entre las fiestas paganas como: el chuchumbé o el zacambu de origen africano, el ahualulco, o la xochipitzahuac de la india y de descendencia hispana, están también el pan de jarabe o la sarna, es en esta etapa donde aparece el baile de pareja, simulando un cortejo que tienen raíz en las costumbres dancísticas negras. Convirtiéndose así en un elemento recurrente en las fiestas populares. (musicalia n° 11 p. 15).

La música se refiere a un tiempo, emoción, historia, sentir y pensar, el cual al momento de ser transmitida al oyente sigue siendo referente de esa sencia, adquiriendo un nuevo sentido, manteniendo viva una cosmogonía y por eso forma parte de las tradiciones culturales. Por lo que no es gratuito que los instrumentos hayan adquirido carta de nacionalidad mexicana, ya que aquí adquieren un nuevo sentido, producto de la unión de culturas tan diversas que se vieron en la necesidad de compartir el mismo territorio.

En algunos pueblos indígenas todavía se transmite musica en forma oral, la cual hilada al contexto social y cultural, toma un papel importante en la vida del hombre, que comparte una lengua, costumbres y creencias con otro, esto en palabras de Gilbert Ryle(1949) lo llama “Códigos establecidos” (Geertz,1992)

Según Merriam decía que la música posee tres funciones:

1. expresiva
2. organizadoras y de soporte de actividades sociales
3. inductivas y coordinadoras de reacciones sensoriales y motoras.

Dentro del aspecto dos entran las actividades sociales, como lo son los cantos populares siendo estas las más ricas y variadas tanto en forma como en repertorio. Con base en esto nos damos cuenta que la música está presente en todo momento de la vida humana, como ritos, festividades, eventos donde la música tiene un papel fundamental.

En conclusión tanto los instrumentos como la música, tienen un papel importante dentro de la vida social del hombre, no importando si son de un pueblo indígena (aunque en ellos tienen un mayor simbolismo) o de una gran ciudad, todos escuchamos, sentimos y valoramos una buena ejecución musical. La música nos hace sentir partícipes de un núcleo social, y de sus actividades.

III. 4 Panorama específico de la región de Puebla, Xochipitzahua

Para empezar, es importante conocer el posible origen poblano de la música de nuestros rituales, ceremonias religiosas, festividades y danzas. Se considera que proviene de un grupo de códices prehispánicos que se les ha denominado como códices Borgia, Cospi, Vaticano B, Fejérvary-Mayer y Laúd; tal como lo señala Gómez (2010) “Actualmente se piensa que los códices del grupo Borgia se originaron en distintos lugares del Estado de Puebla” (p. 176). En los estudios más recientes basándose en la forma de los monumentos históricos, de la cerámica y policromía, haciendo la comparación con los códices se ha determinado el lugar más aproximado dentro del mismo Estado:

El Borgia, a la región predominantemente nahua hablante de Tepeaca-Tecamachalco-Cauhtinchan o el valle de Tehuacán, donde se hablaba el náhuatl, popoloca, mixteco y mazateco. El Cospi, a la región nahuatl- hablante alrededor de Cholula-Huejotzingo-Tizatlan. El Vaticano B, a una región en el suroeste del estado de Puebla, hacia Acatlán, donde se habla el popoca y el mixteco. El Fejérvary-Mayer y el Laúd, al sur del Valle de Tehuacán o la Cañada, donde se habla cuicateco (Sisson, citado en Gómez, 2010, p. 177).

Este tipo de aproximaciones nos acercan a lo que fue Puebla antes de la invasión española y así comprender el sincretismo que se da posteriormente. No es de extrañarse que existían múltiples dioses en la antigua cultura prehispánica para diferentes situaciones o sucesos que vivían, que asociaban de acuerdo a sus actividades cotidianas, las festividades eran consideradas como algo sagrado, así como a lo largo de todo el año existían diversas temáticas en cuanto a fiestas se refiere, todas acompañadas de música, danza, además de

poesía, a todo este conjunto se le daba gran importancia, tanto que si no se hacía correctamente creían que podría verse afectado en sus cosechas, también en lo referente al clima consideraban que podrían verse perjudicados, por esta razón eran muy estrictos a la hora de ejecutar sus cantos más sus bailes ya que si se erraba de manera frecuente podría ser considerado incluso como pena de muerte, esto es solo un ejemplo de lo importante, significativo as como divino que se consideraba a sus celebraciones o fiestas. Los dioses de la música, canto y danza jugaban un papel muy importante en la sociedad. “Macuilxóchitl-Xochipili, “Cinco flor, príncipe de las flores”, y Xochiquétzal, “Flor quetzal o preciosa” son los dioses de las artes, de la música, el canto y la danza. Huehucóyotl, “Coyote viejo” también es el dios del canto, además de la danza” (Gómez, 2010, p. 179). Otro factor que estaba ligado a la música más la danza es el de la poesía, que de igual manera está relacionado con la flor ya que se le denominaba In Xóchitl in Cuicatl por lo que respecta también era parte de su forma de expresión y de ver la vida.

Estas deidades tenían una relación directa con las flores ya que encontraban en ellas muchas propiedades como lo menciona Ramírez (2010).

En la observación y estudio de la naturaleza los antiguos mexicanos vieron en las flores no solo cualidades estéticas, sino también curativas y/o mágicas, ya sea por los efectos que causaban al consumirse o por sus colores, ya que, en el pensamiento religioso precolombinos los colores representan cualidades específicas y están unidas con los rumbos del universo y a los elementos primarios. (p. 256).

En síntesis, conocemos el posible origen, su pensamiento relacionado con las flores y la importancia de las expresiones artísticas en la religión y las festividades. Analizaremos el contexto musical de un ritual de bodas en específico, el que se conserva aún en nuestros días y aunque ha sufrido modificaciones por distintos factores todavía mantiene gran parte de su esencia musical por lo que respecta en Santa María Coronango perteneciente a la región de Puebla y en donde dentro del mismo ritual viene incorporado un grupo de temas musicales muy importantes al que se le ha denominado Xochipitzahua (flor delgadadita) en donde en bastantes lugares de Puebla es conocido este nombre, aunque también es de reconocerse que en otras regiones no se le llama de esa manera pero las canciones musicales son las mismas, con alguna ligera variante de tonalidad, adornos, compás o duración de las obras musicales.

Después de más de 400 años de fusión de la cultura indígena y la europea da como resultado nuestra nacionalidad mestiza, tal y como lo comenta Mendoza (1991) “Entre los bailes y danzas relacionados con las bodas se encuentran sumamente disperso por la región central de Puebla, incluyendo Tlaxcala, el tema tradicional del Xochipitzahua, cuyos rasgos rítmicos ancestrales se conservan, no obstante la versificación mestiza adaptada” y de estas canciones (p. 31). Para nombrar a sus piezas musicales ellos toman como referencia a la naturaleza, así lo hace notar Mendoza (1984).

Ya en nuestra vida independiente como verdadero síntoma de floración primaveral, harán su aparición en los fandangos auténticos sonos de tierra caliente, venidos de la costa, con el sabor acre y picante de los frutos de las tierras bajas, a base de la imitación de la vida de los animales, con nombres de estos: “El toro”, “La iguana”, “El lagartijo”, “El tordo”, “El guaco” , etc., etc. (p. 12).

Frecuentemente en los rituales de bodas de la región del centro y los alrededores estado de Puebla se utilizan los temas de “El toro” y “El guajolote” para después de la comida, o a la hora del baile. Y posteriormente también los jarabes se utilizaron para bailar y del cual se extrae el conocido baile del tlaxcalteco” según Mendoza (1984) “Los jarabes constituyeron durante la segunda mitad del siglo pasado el arquetipo de la música mexicana: “El corriente”, “El palomo” “El tapatío”, “El tlaxcalteco”, “El tulipán” et.” (p. 13). Este jarabe también es para bailar después de la comida y podría ser considerado una especie de clímax musical dentro del ritual de boda.

III: 5 Los arreglos musicales para el performance interdisciplinario

III.5.1 Introducción

Durante el proceso de selección de las representaciones musicales que serán presentadas en la obra, se tomaron en cuenta las necesidades de las diversas disciplinas que la conforman como parte fundamental del contexto.

Cada una de las piezas tienen diversos propósitos, algunas forman parte del ritual en las comunidades y otras se eligieron de acuerdo a la función dentro de la obra, pues la situación, el contexto y el momento preciso dentro del guión, permitirían que se lograra un complemento homogéneo, para posteriormente dar paso a la elaboración y modificación de los arreglos pertinentes que las convertirían en el ensamble idóneo.

El contexto principal de la obra, es lograr la representación de un ritual de bodas, que muestre parte de la cultura, costumbres y tradiciones de la entidad poblana, logrando un perfecto ensamble musical, coreográfico y dramatúrgico, que permita otorgarle al público una imagen de la forma en que se vive un evento de esta magnitud, en este estado.

Todos los arreglos realizados, fueron escritos con la premisa de no alterar ninguna de las composiciones de manera drástica, es decir, es primordial mantener la esencia de cada una de las piezas, por lo tanto, solo fueron modificada, para que compaginen con la escena del guión en que deben de aparecer.

Fueron utilizados los instrumentos originales en la mayoría de las interpretaciones, y en las que no se contaba con el instrumento se buscó un timbre similar, para que, no perdiera la armonía y esencia del estilo de cada canción.

Los fragmentos fueron adaptados tomando como base los instrumentos que estarían disponibles para el ensamble que fueron: dos violinistas, un violista y un clarinetista, los demás instrumentos fueron integrados con músicos de apoyo.

Los arreglos de las piezas elegidas, se presentarán según su orden de aparición en la obra, explicando el proceso de adaptación que se realizó con cada una, mencionando los instrumentos utilizados en su ensamble y la función primordial de la pieza en el guión para la puesta en escena.

III.5.2 Pieza No.1 Las Bodas de Luis Alonso

El primer arreglo que se realizó para esta presentación, fue el de “Las bodas de Luis Alonso”, la cual fue elegida para la obertura de la presentación, sin embargo, durante el ensamble se decidió que no era apropiada para el contexto de la obra, por esta razón fue eliminada del proyecto de manera definitiva, para ser suplida por la Obertura Popocatepetl” de Alejandro Momox, que posteriormente será explicada.

Antes de que se decidiera eliminar del proyecto “Las Bodas de Luis Alonso”, los arreglos pertinentes ya habían sido completamente realizados, es por esta razón que se considera necesario, que esté incluida en esta descripción.

Para lograr escribir esta variación, primero se buscaron distintas versiones que tuvieran un estilo de música más mexicano, para contextualizar de mejor manera, con la obra, por esta razón fue elegida la exégesis del Mariachi Vargas de Tecalitlán, pues la pieza original es clásica, y la interpretación de mariachi se adapta mucho mejor al contexto de la obra.

Cabe recalcar, que es una pieza muy complicada en diversos sentidos, pues contiene súbitos cambios de velocidad, además de que las modulaciones de la tonalidad de un compás a otro cambian sin previo aviso, haciéndola compleja, al momento de su interpretación.

Pero, la problemática principal era la tesitura de algunos de los instrumentos, sin embargo, esto se pudo solucionar haciendo un equilibrado juego con las voces y los instrumentos.

El arreglo fue realizado por completo, tenía una duración de 187 compases para 9 instrumentos: clarinete, saxofón, flauta, trompeta, violín 1, violín 2, violín 3, viola, violonchelo y contrabajo, escrita en un compás de 6/8, en una tonalidad de la mayor, que posteriormente, fueron reducidos, debido a cuestiones de tiempo del guión dramático, quedando reducida en 87 compases.

Cada uno de los instrumentos utilizados en el ensamble, tiene un solo, en donde destacan durante una frase completa mientras al mismo tiempo se responden entre sí.

Aún con las reducciones, no terminó de convencer en el montaje y por esta razón fue eliminada de la obra y sustituida por la Obertura Popocatépetl, antes mencionada.

III.5.3 Pieza No.2 “Obertura Popocatépetl”

“Obertura Popocatépetl”, realizada por el compositor Alejandro Momox, fue elegida para reemplazar “Las bodas de Luis Alonso”, ya que las estudiantes de danza necesitaban hacer una interpretación de música contemporánea, y en donde la primera pieza elegida no era ideal, para este contexto, siendo el fragmento de Momox idónea para el guión y la interpretación de danza.

La adaptación al ensamble, fue una actividad compleja, ya que fue escrita para orquesta completa, por lo tanto, en su adaptación se requirió la sustitución de varios instrumentos.

En este ensamble se utilizaron los siguientes instrumentos: contrabajo, chelo, viola, violín 1 y violín 2, flauta, clarinete, trompeta, saxofón, bombo, platillos y tarola. Escrita en su inicio en 8/8, 2/4 y 4/4.

Solo se interpreta una parte que se ajusta al momento oportuno de la dramaturgia, los arreglos fueron realizados por el propio compositor, en un caso especial para el ensamble de esta obra.

III.5.4 Pieza No. 3 Tres Regalos

“Tres regalos”, fue elegida principalmente por la letra y el significado que esta proporciona a la historia, pues a través del tiempo, se ha convertido en una pieza imprescindible para todos los eventos de esta naturaleza, como son las bodas, serenatas, propuestas de matrimonio, entre otros.

La letra romántica, que transporta al momento mágico de la plenitud amorosa, era ideal para el momento dentro de la obra.

La versión elegida fue en mariachi, y se tomaron como base las interpretaciones de diversas épocas, con sus propios toques de estilo, tomando de cada una lo mejor y lo más destacable, para poder combinarlo de una manera única, con las frases, pasajes y transiciones, dando origen a este nuevo arreglo.

Para esta representación fueron utilizados; clarinete, trompeta, vihuela, guitarra, contrabajo, violín 1, violín 2, viola, violonchelo y voz, los cuales fueron acomodados de tal forma que el sonido fuera lo más similar posible a un mariachi, ya que en el montaje era oportuno en una parte del guión, donde se llevará serenata a la casa de la novia y se presentarán los regalos, logrando un juego perfecto con la letra de la canción y la escena.

El arreglo fue reducido a un 50% de la duración original, para que ésta cuadrara perfectamente con el montaje de la escena, pero, conservando la esencia que la caracteriza.

III.5.5 Pieza No.4 El Tlaxcalteco

La canción de “El tlaxcalteco”, fue elegida pues ha sido parte fundamental de la historia de la música en diversas comunidades de Tlaxcala y de gran parte de Puebla, durante muchas generaciones, convirtiéndose en un ícono indispensable en los eventos más importantes y fundamental para las bodas, por esta razón fue incluida en los arreglos de este guión.

El fragmento es tocado, cuando las personas que acompañan al novio, se dirigen a la casa de la novia para llevar los regalos, contextualizando perfectamente con las escenas de la obra. Esta representación tiene una principal problemática, respecto a que normalmente es interpretada por un conjunto de banda, y en este caso, el ensamble de apoyo no cuenta con los instrumentistas suficientes para un conjunto de esta magnitud, por lo tanto, se convirtió en un interesante reto adaptar este fragmento a los instrumentos con los que se cuenta, siendo el arreglo final el resultado de múltiples combinaciones que lograron complementarse las unas con las otras.

En el ensamble fueron utilizados los siguientes instrumentos: flauta, clarinete, saxofón, trompeta, tarola, bombo, platillos, violonchelo, contrabajo, violín 1 y violín 2. Existen versiones del tlaxcalteco en donde el compás suele escribirse en 6/8, sin embargo, se descartó la idea porque el 3/8 combina mejor con el tipo de acento que se siente en la construcción de la pieza, pues es ideal para el sonido y la intención rítmica. El bajo fue llevado en octavos, negras, octavos, negras, en un juego armonioso, que permite destacar el contrabajo, otorgando una perspectiva diferente.

III.5.6 Pieza No.5 Marcha Nupcial

“Marcha Nupcial”, es evidentemente la pieza fundamental para este ensamble dramático, pues mantiene un papel indispensable en una boda, ya que significa la parte más significativa de un evento de esta magnitud, el camino hacia el altar, el clímax del enlace, en donde los protagonistas, llenos de júbilo se encaminan a dar el esperado sí acepto.

Dentro de esta obra, la interpretación llena de emociones, permite que se cree una atmósfera romántica y sentimental, en donde se engloban los mejores recuerdos de las bodas. Todo esto se logró, armonizando este fragmento casi como la composición original, tomando

a consideración, obviamente, las limitaciones de los instrumentos con los que se contaba para este ensamble.

Para esta composición fueron utilizados los siguientes instrumentos: flauta, clarinete, saxofón, trompeta, violín 1, violín 2, viola, chelo y contrabajo. Los arreglos de esta composición fueron más generales y completamente apegados a la versión original de Mendelssohn, por lo tanto, fue mucho menos complicado asignar los instrumentos utilizados, pues es un ensamble que se adapta fácilmente a este tipo de música. Es así como quedó armonizada muy similar a la original, mantiene la misma rítmica y armonía adaptada al ensamble y su duración es mínima en la presentación, pues solo musicaliza una parte del acto dramático.

III.5.7 Pieza No.6 El Guajolote

Tras el momento romántico del enlace nupcial, comienza la fiesta, en ese entorno lleno de costumbres populares y diversión, que son indispensables en este tipo de eventos. “El guajolote”, es una melodía que nunca puede faltar, pues forma parte de una de las tradiciones más arraigadas en la entidad. La adaptación se realizó a partir de dos de las grabaciones más conocidas y escuchadas, la primera en banda y la segunda en ensamble gruperero, para poder determinar qué frases combina mejor con el ensamble y cuáles no.

Se decidió comenzar por el acomodo de las voces, para que estas no fueran opacadas por los instrumentos empleados y que, de esta forma, pudiera lograrse una armonía perfecta, en la melodía que es parte fundamental en ciertos pasajes y se logró a través de la variación de timbres. Se conservó la esencia de la idea principal, tomando a consideración, la actitud de un festejo, con alegría y entusiasmo. En este fragmento, fueron utilizados los siguientes instrumentos: clarinete, saxofón, trompeta, piano, violín 1, violín 2, viola, violonchelo, contrabajo y flauta. El solo melódico fue llevado por los metales principalmente, buscando el sonido característico de la canción, con un acompañamiento de piano, que permite mantener la idea de una banda combinada con gruperero, se encuentra escrita en un compás de 2/4 por el acento, para lograr un sonido más marcado.

Las voces van logrando un juego en donde se intercambian melodías y acompañamientos, para finalizar con la mitad de los instrumentos de cuerdas y alientos haciendo melodía, mientras que la otra mitad de alientos y cuerdas acompañan. Por el final de la interpretación, tanto en la melodía, como en la línea del bajo se pueden escuchar algunas variaciones que destacan de repente entre apoyaturas, contratiempos y otros recursos musicales.

III.5.8 Pieza No. 7 Vals de Cuadrillas

El “Vals de Cuadrillas”, es un vals originario de la región. En este ensamble, se utilizó un arreglo basado en una transcripción del Mtro. José Luis Sagredo Castillo, quien amablemente proporcionó una transcripción. Esta partitura consta de 1ra voz, 2da voz y bajo, por lo que tuvo armonizarse y adaptarse para este conjunto. Se buscó mantener la idea principal, lo más acercado posible, con la finalidad de no perder la esencia de la región. Es una obra muy interesante en cuanto a interpretación se refiere, pues el bajo está escrito en negras y la melodía en octavos con un compás de 6/8. Consta de dos partes, la primera en tono mayor y la segunda en modo menor.

Para esta representación fueron utilizados los siguientes instrumentos: clarinete, saxofón, trompeta, flauta, violín 1, violín 2, violin 3, viola, violonchelo y contrabajo. La melodía del vals está escrita en octavos, pero el bajo suena como si estuviera en $\frac{3}{4}$, por lo que da una sensación a contratiempo, pero armoniosa, se divide en dos partes: la parte mayor lleva la armonía conforme al bajo, mientras que, en la segunda parte en modo menor, se llevó la rítmica de la melodía, dando una leve sensación de agilizar la pieza, como si esta fuera tocada con mucha más rapidez, esto se logra, gracias al dinamismo que se le da en la rítmica.

Cabe mencionar, que, en El guajolote, el tlaxcalteco y el vals de cuadrillas, se consideraron las observaciones del Mtro. José Luis Sagredo Castillo, quien estuvo presente en algunos de los ensayos, para apoyar con ideas que permitieran dar los retoques finales a las interpretaciones. Se señalaron modificaciones pertinentes a la partitura, para otorgarle mayor movilidad y fluidez a cada una de estas piezas, recomendaciones que se tomaron en cuenta, debido a la experiencia del Mtro. Sagredo en las piezas de la rama etnográfica.

Consideramos que sería pertinente atender sus ideas y realizar leves modificaciones, que han mejorado el aporte musical de la obra, en cuanto al contexto de la representación de las tradiciones y costumbres del estado de Puebla.

Capítulo IV. INTERPRETACIÓN Y CREACIÓN ARTÍSTICA DEL RITUAL

IV. 1 El cuerpo como medio de expresión y definición de Danza.

En el presente capítulo se abordará el arte de la danza un como medio de expresión a través del cuerpo; se dará un breve recorrido a través de su historia y se hablará sobre la evolución que ha teniendo con el paso del tiempo. Apreciamos la danza como un fenómeno social y cultural importante que ha estado presente desde la existencia del hombre; pasando por una enriquecedora evolución hasta nuestros días, potenciada por las diferentes culturas existentes en todo el mundo, y que nos permite expresar propias emociones y trasladar ese conocimiento físico, mental y emocional a través del tiempo.

Con el sentido etimológico de la palabra “danza” (origen germano), entendemos en un concepto simple de ésta, que se refiere al movimiento del cuerpo con ritmo, que puede acompañarse con música o voz; expresándose de una forma más compleja es el desplazamiento efectuado en el espacio por un bailarín, con una o varias partes de su cuerpo, impulsado por emociones o el ritmo de la música. Toda danza es diferente, entendiendo que los puntos importantes a partir son la música, el espacio, la energía, los impulsos y que en base a esto se puede ir construyendo.

En la antología didáctica ilustrada “por los senderos de la danza”, Baz nos dice que: “lo que llamamos danza comprende un amplio rango de manifestaciones y fenómenos que el ser humano produce y ha producido, bajo distintas modalidades y expresiones en prácticamente todas las épocas y culturas. Su esencia es el movimiento: un movimiento que crea una plástica bajo el sustento del ritmo y la armonía, y cuyo instrumento es el cuerpo. Con ese instrumento, su ser mismo, el ser humano realiza con la danza una expresión de vitalidad afín al universo en el que está inmerso”. (Baz, M. 2008 pág. 20)

Con ésta referencia y volviendo a nuestro concepto inicial de danza, no solamente hablamos de ello como un arte que sea completamente enfocado al virtuosismo, si no a lo real del ser humano, a la expresión de las emociones.

IV. 2 La Danza en la Antigüedad

Se pensaría que la danza existe como la primera de las artes en el tiempo, y de igual forma se extiende a todas las ciudades, pueblos y tribus de la tierra; ha sido a través de ella que el mundo ha encontrado una manera distinta de percibir su entorno; ésa sensación de libertad y conexión con un universo tan propio es lo que la ha hecho una parte fundamental en la historia y desarrollo del ser humano desde la antigüedad. Los hombres primitivos descubrieron en la danza un lenguaje único y al cual asignan un significado bastante peculiar, veían el lenguaje del movimiento corporal como una especie de “magia” en donde a través de su ejecución podían conectarse con sus creencias y favorecer sus distintas actividades cotidianas y principales fuentes de subsistencia.

Sten dice que: “El hombre primitivo no solamente baila, sino que por medio del baile desea obtener algo. Este algo puede ser un trofeo de la guerra o de la cacería, un prisionero o sencillamente el amor. La danza no es un placer individual, sino que atañe a toda la sociedad. Tiene una función claramente social. Se puede decir que, entre todos los actos mágicos, la danza es la más importante.”
(Sten, M. 2008 pág. 44)

Científicamente se ha comprobado que en cada civilización la danza se expresa desde que el ser humano tiene temprana edad, existen pruebas de ello y un claro ejemplo son las pinturas rupestres, que nos muestran figuras danzantes. Todos y cada uno de estos pueblos o civilizaciones antiguas, nos muestran a través de sus pinturas y vestigios, de su cultura y de su forma de vida, el tipo de danzas que se practicaban, de culto, de guerra, de la naturaleza, de celebración, etc. Sobre éstos testimonios gráficos y por mencionar algunas referencias, Espada comparte: “ Y si hoy conocemos numerosos aspectos de los bailes en la antigüedad, es porque sus pasos y figuras son el tema de una larga teoría de frisos decorativos en los palacios y en los hipogeos de los faraones egipcios o motivos predilectos para la decoración de vasos griegos, como lo fueron pintores estuquistas que decoraron los muros interiores de las Casas de Pompeya, donde se observan los espectáculos de danza y bailes que hicieron las delicias de los romanos.” (Espada, R. 2008 pág. 53)

“La coordinación de movimientos corporales en lo que puede estimarse como una danza rudimentaria aparece desde los primeros testimonios gráficos de que tenemos noticia, en una antigüedad que se remonta al final de la época glacial, entre diez y quince mil años

atrás. Estas pinturas pueden verse en las paredes de cuevas del Levante español, en Alpera (Albacete), en Cogull (Lérida) y en otros sitios de la Península Ibérica.” (Espada, R. 2008 pág 54)

Continuando con el recorrido a través del tiempo, mencionaremos algunas de las grandes culturas del mundo y su relación en la historia con el arte de danzar.

En palabras de Sten: “la danza lleva implícito un proceso de comunicación y entraña una elaboración intelectual previa; se encuentra del marco de la cultura humana y de la sociedad; tal como cualquier otra actividad humana la danza es, en el amplio sentido de la palabra, un comportamiento humano.” (Sten, M. 2008 pág. 41)

Egipto

En el antiguo Egipto, las danzas ceremoniales fueron estrictamente instituidas solo por faraones y llegaron a tener un alto nivel de complejidad, motivo por el cual solo podían ser ejecutadas por personas con máxima preparación y razón por la cual los bailarines de aquella época contaban con un alto prestigio público. Éstas danzas solían concluir con la representación de la muerte y reencarnación de su Dios Osiris (para ellos el inventor de la agricultura y la religión). Sten (2008) también menciona que en ocasiones los faraones como creencia, bailaban alrededor de las pirámides para que el sol pudiera continuar su camino. Muchos de los bajorrelieves de distintos periodos en Egipto muestran a los reyes bailando ante el ya anteriormente mencionado dios Osiris y otros dioses.

Grecia

Por otro lado, Grecia ha sido el origen para el teatro, en integración con la música y la poesía; que ha pasado a lo largo del tiempo como educación para las futuras generaciones principalmente la juventud. Los griegos, apreciaban en la danza un medio de expresión bastante bello, lo suficientemente perfecto para asignarle un ícono; la musa Terpsícore, a través de la danza podían sentirse en comunicación con sus dioses y la adoptaron como un medio de comunicación social en el que intervenía una relación armoniosa entre mente, cuerpo y espiritualidad. Aquí, la influencia de la danza egipcia fue propiciada principalmente por filósofos como Platón y Sócrates, quienes decidieron viajar a Egipto para poder primeramente ampliar sus conocimientos.

En éste capítulo, Sten menciona que: “Sócrates estimaba que la danza era una necesidad para la salud, mientras tanto Platón decía que el hombre que no sabía bailar no era educado.” (Sten, M. 2008 pág. 45)

Roma

Hasta el año 200 a. C. la danza formó parte de las celebraciones romanas. Durante el mandato del emperador Augusto (63 a. C – 14 d. C.) surgió la danza actualmente conocida como “pantomima”, la cual se llevaba a cabo en funerales, entierros y en la cual se establecía una comunicación solo a través de gestos y movimientos, convirtiéndose en un lenguaje no verbal. También hubo bailes que eran ejecutados sólo por sacerdotes y por las familias de mayor renombre de aquella época. Sten (2008) comparte que, en la Roma antigua, las procesiones eran una forma de danza, las procesiones en las festividades eran encabezadas por los más importantes concejales.

Las danzas nupciales se bailaban por los jóvenes y doncellas que estaban punto de contraer matrimonio y a través de sus movimientos y figuras manifestaban la alegría que debía reinar en una unión de pareja.

IV. 3 La Danza en la Edad Media, el Renacimiento y el surgimiento del Ballet

La Danza en la Edad Media

Durante la Edad Media, la danza perdió importancia debido a la mentalidad religiosa de aquella época, el cristianismo la consideró un acto pagano e impuro, razón por la cual fue severamente condenada y prohibida. A pesar de haber sido excluida de todo desarrollo social y artístico, fueron algunos miembros de la corte y el pueblo mismo quienes seguían bailando, fue gracias ello que las danzas populares constituyeron una forma de expresión en contra de las restricciones de la iglesia y el baile continuó como parte de algunos ritos. Silva (2008) comparte que una de las danzas con mayor valor en la Edad Media fue la danza de la muerte, en la que se representaba la participación de la iglesia, la corte y el pueblo. Idea simbólica que denota que todos somos iguales ante la muerte.

De igual forma se llega en ésta época a los precursores maestros del ballet o danza clásica, que muestra un conjunto de movimientos propios de la misma, para empezar una formación integral dentro del mundo del ballet.

El Renacimiento y surgimiento del Ballet.

Con el Renacimiento, la danza vuelve a tener una nueva oportunidad dentro de la historia y con la fundación de la Real Academia de la Danza en 1661 por el Rey de Francia Luis XIV, se impulsa el estudio de ella; la danza ya no se catalogó solamente como una forma de expresión ritual o social, sino también como un medio de expresión artística, marcando con esto el nacimiento del Ballet. A partir de entonces la danza se comenzó a percibir y vivir de una manera distinta, la enseñanza del ballet (o danza clásica como la conocemos mejor en la actualidad) trajo consigo una evolución constante dentro de éste arte; se desarrollaron distintos métodos y las normas para su ejecución eran sumamente precisas siempre buscando lo bello, lo estético y la perfección en el cuerpo. Así como lo describe Williamson: “La forma implica armonía visual, perfección de construcción física, y un físico simétrico y bien proporcionado es esencial para un clásico verdadero.” (Williamson, A. 2008 pág. 70)

Fue gracias a los mecenazgos que existieron durante la época, que se le dio mayor auge al ballet, formando bailarines, maestros y coreografías ya extensas para la demostración de la danza clásica, que por supuesto era expuesta en celebraciones y festividades de la corte. Parte importante de esto fue el maestro de origen italiano Balthasar de Beaujoyeux, quien escribió sobre que, el ballet, consiste de “patrones geométricos” conformados por varias personas o grupos, todos danzando juntos

Williamson menciona un poco sobre este fundamento:

“Las propias danzas derivan, principalmente, de figuras de baile de salón de la época, con una saludable fermentación de las danzas folklóricas del novato de la ciudad. Esto enriqueció a la majestuosidad aristocrática de las danzas de la corte con una vitalidad más natural, una libertad y un vigor de los cuales podría surgir una mayor variedad de pasos.” (Williamson, A. 2008 pág. 66)

Durante el barroco y perfeccionando poco a poco la técnica, pasa a ser un ballet teatral en el que el bailarín (a), debe demostrar distintas emociones, contando una historia.

Williamson también explica la mímica y la actuación dentro del ballet de la siguiente manera:

“La mímica en el ballet, en su sentido clásico, significa ese “lenguaje de las manos” que en los viejos ballets clásicos toma el lugar del discurso, representando cada gesto una palabra y cada grupo de gestos oraciones que hacen avanzar a la historia”. (Williamson, A. 2008 pág. 77)

IV. 4 Inicios de la Danza Moderna

A inicios de siglo XX y como una rebelión en contra de todos los estatutos que el ballet tenía implementados para la danza, surge la Danza Moderna, una nueva propuesta que rompe por completo con el sistema de movimiento estructurado de la Danza Clásica. Baril (2008) menciona que dicha diferencia reside tanto en la técnica como en el origen de la motivación del movimiento.

Su principal exponente, Isadora Duncan, mostró una manera muy propia para la expresión, no sólo rechazando las normas del ballet sino también haciendo un cambio drástico a la forma de cómo hacerlo; inspirada por la cultura griega decide bailar descalza y con túnicas que le permitieran disfrutar libremente del movimiento, buscando la naturalidad con la que el cuerpo se desplaza en el espacio.

Baril menciona: “Un bailarín de danza moderna debe, pues, inventar y reinventar una y otra vez una fraseología del movimiento a fin de que éste conserve su carácter inédito y traduzca el mundo interior del ejecutante”. (Baril, J. 2008 pág 108)

La danza moderna nace en una época llena de cambios drásticos donde tanto en Europa como en Estados Unidos, se comenzaron a experimentar con nuevas formas de danza, las cuales se revelaban buscando una forma de expresión más libre y personal. Ésta nueva generación de bailarines abordó el arte del baile como uno capaz de expresar la experiencia humana desde su complejidad, descubriéndose en su cuerpo y en el espacio.

Entre los pioneros de ésta rama de la danza también se encuentran Loïe Fuller, Ruth St. Dennis y Ted Shawn, los dos últimos se asocian y juntos crean el “Dennishawn School”, escuela que más tarde se convertiría en la casa de grandes bailarines y coreógrafos de los

años 20 y 30. La “Dennisshawn School” formó bailarines que se formaron con la técnica elaborada por Shawn, influida por los nuevos principios de un francés de nombre Francois Delsarte. Después del primer grupo de pioneros bailarines y coreógrafos, surgen otros que toman el mando, en ésta caso mujeres principalmente; cada una elaborando su propio sistema de movimiento de acuerdo a su personalidad y percepción corporal.

Doris Humphrey, Martha Graham y Charles Weidman son algunas de las mujeres que más renombre tienen en ésta nueva generación. Baril explica lo siguiente: “Especialistas de la técnica, Doris Humphrey y Martha Graham dirigen sus investigaciones hacia las leyes naturales del movimiento. Como mujeres, testimonios de su tiempo, traducen en términos de danza las emociones que experimentan, tanto a nivel sensitivo como psicológico.” (Baril, J. 2008 pág. 111)

Ambas establecieron sus propias técnicas y principios, gracias a ese lenguaje propio desafían a las generaciones actuales y del futuro.

Con el nacimiento de ésta era, surgieron otras más como la Danza Contemporánea que, difiriendo un poco de la filosofía de la Danza Moderna, comparten una misma idea sobre la danza basada en el resultado de la experimentación y búsqueda de nuevas formas de movimiento y expresión en el cuerpo.

La danza ha experimentado cambios a lo largo del tiempo, pasando de lo estético a lo vivencial y emocional, pasando por la experiencia y conocimiento universal psicológico del que la vive; ya tiene un crédito importante en universidades y escuelas de distintos grados, pero ahora las nuevas generaciones han llevado el arte de la danza a las calles, iglesias, teatros, y distintos espacios donde se pueda llevar a cabo y representar. Éste arte, ha formado y seguirá formando parte de nuestras vidas, naciendo de diferentes culturas a lo largo de la historia, y creciendo en el mundo contemporáneo, y que a pesar de la evolución y cambios que surgieron será una fuente constante de crecimiento personal y social, como una de las bellas artes, que el ser humano tiene como expresión de las emociones, sentimientos, impulsos y energías.

IV. 5 México y sus Danzas

En la historia de México la indumentaria de los antiguos mexicanos rica en colores, variadas en su forma, severamente reglamentada en cuanto su uso afirmó sus características cuando, *formada la triple alianza cimentó el imperio y encausó llevarla al esplendor y grandeza que fue admiración de los conquistadores.* (Medina, J 1970; p. 304)

Según Medina (1970) La indumentaria de un pueblo se forma con la influencia de tres sentimientos universales: la necesidad física de cubrir el cuerpo, los clamores del pudor y las exigencias de la vanidad. Cuando aseguraron sus medios de vida pensaron embellecerse con adornos y atavíos que de las personas pasaron a los trajes cuando el intercambio entre tribus puso en contacto sus usos, el traje fue adquiriendo elementos que requerían una confección más vistosa y complicada; una cultura indígena obró sobre otra, y finalmente la cultura hispana ejerció una influencia marcada en aquellas, dando lugar a que se formaran los actuales trajes mestizos conservando algo de sus primitivas características, y de manera preponderante la de las culturas europeas. (Medina, J 1970; p. 304)

El mismo proceso de transformación sucedió con sus ritos, danza y bailes de ellos no solo fue a través de los Tecuilos, hombres hábiles de la escritura figurativa que legaron en su obra documentos de gran valor histórico, estos documentos fueron reproducidos por órdenes de los españoles a los llamados códices. Sino a través de la memoria visual y física en la ejecución de ellas por los danzantes y sus familias tratando de no perder su origen ante las exigencias de credo, sociales y políticas hispanas. Adaptándose a esta transformación. (Medina, J 1970; p. 304)

Las vestimentas en palabras de Medina (1970), marcaban su estado social, el nivel político, y militar mismos que estaban reflejados en cada uno de los aspectos de la vida cotidiana y en estado de guerra por lo tanto los compromisos nupciales no lucían tan espectaculares en los servidores, como lo era entre militares y nobleza.

Las danzas indígenas mexicanas han sobrevivido aunque, no conservadas y sin el esplendor que tuvieron ni con el valor ritual de que eran propias. Inicialmente se fueron enriqueciendo al unirse las tribus y los reinos, para después sufrir por razones políticas no justas en la Conquista, la supresión de costumbres que pudieran establecer un lazo de unión de los elementos de su sociedad dominada. Se reprimió su literatura, se sustituyó su idioma,

se transformó su vestimenta. Por lo que lo único que podían conservar como herencia era su música y su baile.

Los mexicanos pasaron a ser ingeniosos creando belleza en las evocaciones a la danza en que las combinaciones de figuras, en la armonía y ritmo de sus cambios y pasos. Resultando un conjunto atractivo e interesante que sobrevivió al dominio hispano.

En los códices dice don Manuel Orozco y Berra: Aunque su música era imperfecta, tenían hermosísimos bailes en que se ejercitaban desde niños, bajo la dirección de los sacerdotes. Eran diversos y tenían otros nombres que significaban la calidad del baile o las circunstancias de la fiesta. Bailaba una veces en círculo y otras en filas, en ciertas ocasiones los hombres solos y en otras hombres y mujeres. Los nobles se vestían para el baile con sus trajes de gala, con brazalete, pendientes, joyas de oro y plumas. Medina (1970) menciona que llevaban en la mano un escudo con bellas plumas y en la otra el *ayacaxtli*, vasija redonda u ovalada con muchos agujeros llena de piedrecitas, que sacudían, cuyo sonido agradable acompañaba a los instrumentos.

Los plebeyos se disfrazaban de animales, con vestidos de papel, de plumas o de pieles. (Medina, J 1970; p. 305)

El baile pequeño que se hacía en los palacios para diversión de los señores, o en los templos para devoción, o en las casas cuando había boda o alguna función doméstica, era de pocos bailarines que formaban dos líneas derechas y paralelas, bailaban o con el rostro vuelto hacia una de las extremidades de su línea, mirando cada uno al que tenía enfrente, o cruzándose las líneas, o separándose cada línea y bailando en el espacio intermedio, manteniéndose entre tanto quietos los otros. (Medina, J 1970; p.305)

El baile grande, que se hacía en las plazas principales o en el atrio inferior del templo mayor diferente al pequeño, en el orden, en la forma y en el número de participantes. Solía bailar juntos centenares de personas. La música ocupaba el centro del atrio o plaza. Junto a ella bailaban los señores formando dos o tres círculos concéntricos. A poca distancia de ellos se formaban otros círculos de personas de clase inferior, después otro pequeño intervalo otros mayores compuestos de jóvenes. Estos círculos tenía como centro el *huehuetl* y el *teponaxtli*. Todos describían su círculo y ninguno se salía de su línea. Los cercanos a la música se movían con lentitud y gravedad por ser menor el giro que debían de hacer (los señores y nobles); pero los que conformaban el círculo exterior o más lejano a la música, se movían velozmente para

no perder la línea, ni faltar al compás que hacían y dirigían los señores. (Medina, J 1970; p. 305)

El baile casi siempre se acompañaba de canto. Progresivamente se apresuraba la música y alzaban la voz, al mismo tiempo era más vivo el movimiento de los danzantes y más alegre el argumento de la canción. En el intervalo que dejaban las líneas de bailarines, solían bailar algunos bufones, imitando a otros pueblos en el traje, o con disfraces de fieras y otros animales, procurando hacer reír al pueblo. Cuando alguna comparsa o cuadrilla de bailarines se cansaba, era reemplazada por otra, el baile continuaba seis u ocho horas. (Medina, J 1970; p. 305)

De las danzas ordinarias, habían otras diferentes, en que se representaban alguna *misterio de una religión, algún suceso de su historia, alguna escena alusiva a la guerra, a la caza o a la agricultura*. (Medina, J 1970; p. 305)

Para la recreación entre los mexicanos, el baile más usado era *El Mitote*, que se tenía tan noble y tan honorable, que el mismo rey bailaba algunas veces. Se hacía en los patios del templo, los de las casas reales, que eran los más espaciosos. Colocaban en el centro el teponaztli y huéhuetl, los acompañaban varias y diversas clases de aires y canciones. Todos cantaban y bailaban al son y cadencia de estos instrumentos con tan bello orden y compás, tanto en las voces como en el movimiento de los pasos. Conformando los círculos sin salirse de ellos. Este era una recreación y pasatiempo para el pueblo. (Medina, J 1970; p. 306)

Durante la conquista y después de ella se al sojuzgar a los mexicanos dejó a otras tribus en condiciones de perder. Perdiendo los elementos necesarios para conservar sus tradiciones, los que se fueron lejos a rincones inhóspitos fueron alcanzados por los apóstoles. Las tribus que conformaban nuestra heterogénea familia indígena, quedaron dispersas.

Mencionaremos brevemente a las familias indígenas, haciendo hincapié en las tribus más representativas y las danzas que los caracterizan.

Familia Yumana: corresponde a las tribus Cochimies, Guaicuris y Pericúes, en son de Baja California Norte. Vestimenta mestiza. Los Yumanos acostumbran una danza que se acompaña con una especie de sonaja que hacen con bote vacíos a los que echan piedritas, es monótona y candada en su dialecto. En Tanamá los indígenas tienen la influencia de Estados Unidos, pues bailan al estilo moderno. (Medina, J 1970; p. 308)

Familia Seriana: en las costas de Sonora frente a la isla Tiburón. Está casi extinguida. Son pescadores y cazadores. La indumentaria varía mucho las mujeres se adornan con cascabeles de víboras que insertan en su cabello. La característica principal es pintarse el rostro con simbólico dibujos, en distintos colores. Acostumbran a celebrar una danza especial. La del desarrollo de las jovencitas, colocando a la festejada en el centro y formándole un círculo alrededor. Bailan desaforadamente durante ese día y noche, acompañados con una especie de violín, que toca una mujer. (Medina, J 1970; p. 309)

Familia Pimana: comprende las tribus pápagos, opatas, pimas, yaquis, mayos, tarahumaras y tepehuanos.

Los Opatas, son de Sonora, baluarte de la defensa en contra de las incursiones de apaches. De sus bailes el que llama la atención es el “Deguinemaca”, danza emblemática que recuerda la conquista y las paces con los españoles. (Medina, J 1970; p. 310)

Los Yaquis ocupan la parte baja del río Yaqui. Anteriormente los hombres principales vestían con pieles, los demás andaban desnudos. Las mujeres se cubrían con corteza de mimbre o hierba cuyas hojas tejían hasta formar una especie de tela compacta. Tanto los hombres como la mujeres acostumbraban tatuarse los brazos y la parte inferior de la cara y usaban colgantes no sólo en la orejas sino también en nariz. Cambia su vestimenta a camiseta, camisa y calzón, un suéter de lana, pantalón de mezclilla. Sombrero de palma, fieltro, huaraches, zapato, pañuelo o mascada, de seda de colores chillantes. Las mujeres camisa, falda, blusa y rebozo, en la ciudad llevan zapatos y medias. Se adornan con toda clase de alhajas. Sus bailes llamados “Pascola” son una curiosa interpretación de escenas selváticas relativas al venado, al tigre, a la serpiente, a los coyotes, siendo la más notable: “La danza del Venado”. (Medina, J 1970; p. 311)

Los Tarahumaras instalados, en las tierras bajas de Chihuahua. Atentos observadores de la naturaleza vieron el regocijo con que los animales de la selva, festejaban la entrada de la primavera. Al ciervo principal objeto de su atención haciendo cabriolas, al guajolote haciendo la “rueda”, etc. considerando que de esta manera pedían la lluvia que eran atendida las súplicas de los animales, pues en esta estación se inicia la época de las aguas. Tratando de imitar a estos animales nacieron las danzas. Debido a la idea de que los animales les enseñaron a bailar y cantar. Para el tarahumara la danza es la única forma con que se le, solicita el favor a los dioses: El padre Sol y la madre Luna. En todas sus danzas hay

sacrificios de animales y el tesgüino (bebida fermentada de maíz). Entregados con verdadero entusiasmo durante dos noches seguidas implorando las lluvias la protección, vida y fortuna en la cazaría, el campo. Así como para dar gracias. La palabra molavoa significa trabajar y si alguien no baila, no haces su trabajo. Entre sus canciones la más significativa, la de la guacamaya, de las danzas destacan la Rutuburi que les enseñó el guajolote y la danza llamada Tutuguri (baile del tecolote). (Medina, J 1970; p. 312)

Familia Nahutlana: Coras, huicholes, mexicanos, chontales.

Los huicholes habitan la parte Norte del estado de Jalisco, mesa Central de México, su idioma huchola. Su vestimenta tiene bordados. La danza que más acostumbra esta tribu es la que llaman “Jiculi”, bailada también por los tarahumaras, en veneración a una planta (peyote) que han creído sagrada. No hay ritmo, sus pasos son los ordinarios de la marcha, ejecutados deprisa y suspendidos de tiempo en tiempo para brincar y hacer contorsiones en formas vulgares. Llevan los brazos en alto con la mirada parece que buscan el sol. los directores que permanecen al centro cerca de la fogata, suspenden frecuentemente la danza para tomar una bebida con peyote y reiniciarla, hasta que desfallecidos por el baile y enervados por los efectos del peyote se ven precisados a darle fin, lo que indica el jefe (shaman) con tres golpes dados en el raspador. Bailan también la danza de la lluvia en la que invocan al águila real joven, que según ellos sostenida al mudo en sus garras. (Medina, J 1970; p. 315)

Los mexicanos: la tribu más numerosa de la República, pues habitan una vastísima región que ocupa parte de los estados de Sinaloa, Jalisco, San Luis Potosí, Durango, Colima, Veracruz, Hidalgo, Oaxaca, Chiapas, Tabasco, Querétaro, México, Tlaxcala, Morelos y Puebla. Al inicio describimos su danza Tocotoni. (Medina, J 1970; p. 316). Su arte dancístico se explicó al inicio.

Familia Tarasca: únicamente comprende la tribu de los tarascos, se ubican gran parte del estado de Michoacán y cortas extensiones de Guerrero, Guanajuato y Jalisco. Se establecieron en las cercanías del Lago de Pácuaro. La materna en lengua se fue mudando, el trato con otras tribus los obligó a hacer el uso de varias lenguas: chichimeca, otomí, la mexicana y la tarasca. Una de sus principales costumbre es de despedir a sus muertos que duraba dos días. Nunca fue dominada por los mexicanos. Su primera población la llamaron Tzintzúntzan pueblo del pájaro verde, figura con que pintaban el origen de su ídolo. El

nombre que se les designó proviene de la generalización que hicieron los españoles de “tarascué” (yerno). En sus enfrentamientos con los mexicanos. La tenaz y victoriosa resistencia de su último monarca Tzintzicha, le valió el título de “Gran Caltzontzi”, que quiere decir el que nunca se descalza. Por lo que al visitar al Emperador era el único rey, que nunca se descalzaba, por no ser su tributario ni su inferior. (Medina, J 1970; p. 317)

Sus trajes eran parecidos a los mexicanos y reglamentaron su uso, que establecía diferencia entre los señores o principales y los plebeyos. Eran severamente castigados quienes infringían esta disposición. Sus ceremonias emblemáticas eran la ofrenda anual a los dioses donde iba el rey, superada por el entierro de sus reyes.

A la conquista el rey de Michoacán cuando supo que el poderoso imperio de los mexicanos sucumbió a los españoles el Gran Caltzontzin resolvió abrir sus fronteras a la civilización que venía, ente embajadas de paz y estrépitos de guerra recorrieron el camino. Entregó su imperio y con la mejor fe se ofreció a cooperar en la obra civilizadora que le insinuara Montaña representante del capitán Cortés.

Como el rey Caltzontzin ahora Don Francisco de Caltzontzin puso en manos de su Majestad su señorío y reino y como se bautizó, y después llevando religiosos de nuestro padre San Francisco. Primeros fundadores de la provincia, se fue reduciendo su reino a la santa fe católica y con cuánta felicidad se había destruido la idolatría y se bautizaban innumerables de sus vasallos. (Medina, J 1970; p. 322)

Después de la conquista los tarascos tuvieron en el obispo Vasco de Quiroga u padre amoroso, un decidido defensor y un incansable maestro Tatá Vasco, pagando con estas humildes palabras homenaje a su recuerdo. Su indumentaria se volvió sencilla y la llevan con desaliño los hombres usan camisa y calzón de manta con ceñidor de colores vivos y un sarape corto de lana sombrero de palma y huaraches. Las mujeres enagua blanca sencilla de tela burda, debajo de otra de lana o paño de color negro o azul marino muy oscuro con una larga tira que enrolla, formando tablones en la parte de atrás dejando una especie de abanico en cuyo borde superior (cresta) suele cargar objetos. Deja visible en el principio de la enagua que borda con esmero la faja con la que sujeta es tejida. Su camisa en forma de huipil lleva mangas cortas y está bordada en punto de cruz. Como complemento usa un delantal de percal y un rebozo tejido de algodón en color azul oscuro y puntas con borlas pequeñas, anda descalza casi siempre tiene el pelo largo y trenza su cabello entrelazando listones de colores

dejando caídas sobre la espalda. Sus adornos collares de coral o cuentas rojas, aretes y anillos de metales simples.

Dentro de las numerosas danzas de los tarascos las más características son: del Monarca, de los Moros y de los Viejitos. (Medina, J 1970; p. 322)

Familia Algonquiniana: tribu de *los Kikapoos*, establecida en el estado de Coahuila pertenece a las razas indígenas de Norteamérica y aún conservan las costumbres que sus antepasados tenían en Texas. Sus vestidos son de telas fabricadas por ellos y de pieles de animales, calzan una especie de pantufla hechas con cuero de venado y adornadas de chaquira, se cuelgan cualquier cosa. Se dejan crecer el cabello y trenzan con listones rojos o azules y una de sus preocupaciones es la depilación del rostro, que acostumbran a pintar, a la vez que los brazos y el pecho con bermellón o sustancias minerales.

Ejecutan bailes con motivo de sus matrimonios, por el éxito de su cacería y en este último otorgan al más experto, el honor de dirigir la danza. Honran al último jefe desaparecido con una danza especial llamada De la muerte. (Medina, J 1970; p. 323)

Familia Otomiana: comprende las tribus *otomíes*, *mazahuas* y *chichimecapaames*. Ocupan parte de los estados de Guanajuato, Querétaro, Hidalgo, México y algunos lugares de Tlaxcala, Puebla, san Luis Potosí, Veracruz y Michoacán.

Los otomíes ocuparon la parte central del país. (Medina, J 1970; p. 323)

Los indios de la nueva España proceden de dos naciones, los nahuatlaca les pusieron por nombre chichimeca que significa cazadora y el que vive de la agricultura otomíes, vivían en riscos y ásperos lugares, cuevas. Su vestimenta es sencilla destaca su calzado, huaraches de 5 o 6 suelas protegidos con estoperoles, usan sombrero de palma copa alta y alas anchas, cobija y un ayate que amaran a la espalda, como impermeable usan la chinas hechas con hojas de palma. Las mujeres: sus faldas son azules con rayas generalmente pero llega a usar telas de colores, clase y poniéndoles en la parte superior un zagalejo o chomite de tela diferente generalmente blanca. Sujeta por faja, le deja a veces numerosos pliegues al derredor y tablones en el frente. La blusa o quechquemitl es corte indígena y las dos telas que la forman las unen con un encaje. Usa mantas en lugar del rebozo. Usan huaraches de 5 o 6 suelas. Su peinado es sencillo dos trenzas con listones y sus adornos son gargantillas, collares aretes, arracada y anillos de metales corrientes. Acostumbran entre otras: La danza del sol, o de las Cintas.

Los Mazahuas se encuentran establecidos en la parte suroeste del estado de México. Fue obligada desde el tiempo de la triple Alianza a prestar diversos servicios.

Su indumentaria es simple y sin pretina, sujeta con un ceñidor con grecas aztecas o figuras grotescas de animales, sombrero de paja de copa alta y alas anchas, huaraches de suela gruesa con correas cruzadas. Las mujeres usan camisa larga adornada con dibujos de hilos de distintos colores, falda liada al cuerpo y quechquémitl. Adornan su cabello con listones de colores y usan gargantillas de papelillo de todos los colores. Suelen ejecutar algunas danzas: principalmente la de los Moros y Cristianos. La música es monótona, de ritmo sencillo y emplean chirimías, violín y un tambor. (Medina, J 1970; p. 325)

Chichimecas-pames: Existían tres géneros de chichimecas: los otomíes, los Tamime y los Teuchichimecas. Conocedores de muchas hierbas y raíces, de sus virtudes y calidades, otras muy ponzoñosas. Descubrieron la raíz llamada *peiotl*, comían y tomaban la usan en lugar del vino y lo mismo hacían de los llamados *nauácatl* hongos malos que emborrachaban también como el vino. Se juntaban en un llano después de haberlos bebido donde bailaban y cantaban de noche y de día a su placer, al siguiente día lloraban mucho y decían que se lavaban sus ojos y caras con sus lágrimas. Si alguna enfermedad atacaba a uno de ellos y no se curaba en 3 o 4 días hacían junta y lo mataban con una flecha en la garganta. Y para no tener lástima de ellos los enterraban con un gran regocijo y le duraba la fiesta del entierro 2 a 3 días con gran baile y canto. (Medina, J 1970; p. 326)

Los *pames* adoraban a Moctezuma, al Sol como Dios, dioses particulares. Usan también de sus bailes y a la casa donde bailan le llaman *catoiz manchi*, que significa casa doncella. Este baile lo usan cuando siembran, cuando están en la milpa, en elote y cuando cogen el maíz, lo hacen al son de tamborcillo y muchos pitos y con mucha pauta comienzan a tocar canciones tristes y melancólicas. En medio se sienta el hechicero, con su tamborcillo haciendo mil visajes clava la vista en los circundantes, muy despacio se va parando y después de danzar se sienta y con una espina se pica la pantorrilla, con aquella sangre bendice la milpa, antes de esta ceremonia no tocaban el elote estaba doncella, después de ella le pagan al hechicero y comienzan a comer elotes, después mucha embriaguez.

Familia mixteco zapoteca: comprende varias tribus; mixtecos, zapotecas, amusgos, triques, chatinos, mazatecos, cuicatecos, chinantecos y yalaltecas.

Los mixtecos: están en Oaxaca. Marcando una línea de norte sur pasando por el centro de Oaxaca, al occidente están los mixtecos y al oriente los zapotecos. Hay mixtecos primitivos en los límites de Guerrero y Puebla. (Medina, J 1970; p. 328)

Las mixtecas cantan a la flor del tepehuaje. Los vestidos que usan las mixtecas son variadísimos y muy bellos. Se distinguen unos de falda azul oscuro, tejidas a mano y tableadas, se usa con camisa bordada en vivos colores. Hay muchos tipos de trajes mixtecos. Sus dulces sonos emocionan su corazón. Se tocan con violines, jaranas y guitarras su jarabe Mixteco los enloquece y transporta a la dicha. Es un corrido musical que agrada, de sucesivos temas melodiosos. No esconde su origen hispano, aun cuando está adaptada al temperamento aborigen, no impide que escape un aire de vals, de marcha española o de paso doble. No tiene movimientos uniformados por escuela, es creación ideada por la adoración y sentimiento. Sus últimos toque conforman un torbellino de alegría, el hombre se empeña en que su compañera guarde el recuerdo de su oculta adoración y ella le sobrepasa en astucia, sin giros atrevidos en su porte airoso. Su gozo no debe quebrantar su espíritu, ama pero venerando respetuosamente y huye de todo motivo que pueda derivar en un público desdén. Otras danzas el Asguajacado, el Palomo, el Pandero y el Chandé. (Medina, J 1970; p. 328)

Los zapotecos: ocupan una gran parte del estado de Oaxaca y el Istmo de Tehuantepec. Fundaron una monarquía cuya capital éxito en la actual Santa María Zaachila, (Medina, J 1970; p. 329)

Amantes de las música. La indumentaria masculina porta una camisa larga cuyos faldones caen sobre el pantalón, ajustado por una faja roja o cinturón. Una capulina hecha de gamuza con las mangas llenas de flecos. Los ancianos acostumbraban un pañuelo sobre la cabeza y el sombrero encima. La zapoteca usa un sencillo traje, su camisa sencilla, forma no constante, tela que es corriente y no siempre lleva bordados, la falda es de tela de factura indígena y las tiras de que se forma, las cosen, usando hilos de varios colores. La enrolla en el cuerpo, dejando al frente un tablón o echando sus extremos de un lado sobre otro ceñidos con una faja de vistoso color. la forma en la que porta el rebozo muestra cierta coqueta originalidad, envuelta la cabeza de atrás para adelante suele cruzarlo en la parte superior. Dejando sus puntas a ambos lados para defensa del Sol. Va descalza y cuando no usa huaraches primitivos. Usa aretes, collares, anillos, se peina de trenzas cuyas o puntas anudan con estambres y listones de varios colores. (Medina, J 1970; p. 329)

En la sierra acostumbran unas danzas llamadas " las Malinches", "los Negritos", "los Malos Viejos", que bailaban provistos de unas mascararas de ancianos y pelucas blancas", con pantalones rayados de azul, camisa blanca y un sombrero cubierto con plumas como adorno se anudan al cuello un listón, con un espejo que les cuelga en la espalda. Uno de los viejos va totalmente de rojo e incluso el sombrero. El resto de los danzantes no tienen traje especial, únicamente cubren el rostro con máscaras blancas que ostentan bigotes y cejas negras. Los que representan a Cortés y a sus soldados portan unas especies de uniformes azules con franjas doradas. A los que representan a Cortés y Moctezuma se les destinados lugares totalmente opuestos. Moctezuma con su séquito, dos acompañantes uno con un tambor y otro que toca la flauta. Aparecen los soldados y los viejos provistos de espadas unos y otros de lanzas, otros empiezan a bailar con pequeños pasos adelante y hacia atrás entre mezclándose unos y otros dialogando entre sí. Después aparecen personajes indumentarias más o menos adecuadas. El rey de los judíos, que porta una máscara roja, el León, los diablos, los sacerdotes, etc. (Medina, J 1970; p.330)

Los Chatinos: establecidos al sureste de Oaxaca, en Juquila, Teitipac, Sola y Teojomulco. Tribu arcaica. Los hombres usan camisa y calzón, sombrero de lana gris o negro adornado con listón, también los usan de palma. Las mujeres camisa en formas de bata con bordados de animales (pájaros y venados). Falda azul o roja, y un enorme ceñidor blanco, que atan a la espalda formando un nudo grande y abultado. trenzan su cabello, adornan con listones amarillos o correa de gamuza de venado. usan gargantillas de 10 o 20 hilos de cuentas o moneditas, aretes y anillos. Sus danzas principales son: Las Chilenas y los Jarabes. (Medina, J 1970; p. 331)

Los Mazatecos: establecidos al Norte del estado de Oaxaca. Los hombres una camisa larga, calzón y algodón negro, azul o de rayas. largo y muy grueso, los ceñidores reservados para las fiestas. Las mujeres se distinguen por la belleza de su traje, usan falda con listas horizontales azules y blancas, con una franja de lana roja muy bordada, en la orilla. Encima una túnica que llega abajo de las rodillas, bellamente bordado, al frente y a la espalda llevan un listón azul o rojo que divide la túnica. Usan siempre rebozo, van descalzas, peinan sus cabellos con dos largas trenzas tejidas con cordones azules o rojos dejando libres los extremos como borlas. (Medina, J 1970; p. 331).No tienen bailes autóctonos sino

"zapateados", con motivo de la celebración de las fiestas religiosas o de siembra. luciendo los trajes más vistosos.

Los cuicatecos: establecido en Cuicatlán La vestimenta de los hombres camisa, calzón, ceñidor, sarape o chamarra, sombrero de palma y huaraches. La mujer huipil bordado en colores negro y azul figurando animales. Enagua de enredo con bandas de colores, faja bordada y a veces rebozo. No usan aretes, si gargantillas y rosarios de oro y plata o de metales corrientes. Sus bailes más populares son: "el Jarabe", La Petenera" y "El palomo". (Medina, J 1970; p. 332)

Los Chinantecos: se encuentran en un área extensa de Oaxaca y de la Sierra Madre. Su vestimenta es parecida a las otras tribus, con excepción de una especie de pañuelo verde y amarillo, que usa a guisa de sombrero y llaman "bandana", lo llegan a llevar en el cuello. Las mujeres usan grandes huipiles bordados con grecas de colores, su indumentaria está llena de bordados llamativos llenos de color y listones. (Medina, J 1970; p. 332)

Los bailes se mezclan huastecas con mazatecas y chichimecas, procedentes éstas de Yolos, Teotacingo, Tepetotutlany Tlacocintepec, cerca del Valle Nacional.

El baile se desarrolló en la forma siguiente: entran en grupos de cuatro en fila, cantando el son de la Tortolita, dulce y melodioso, levantando los dos brazos las mujeres y bajandolos alternativamente hasta hincarse, simulando que van cogiendo y levantado tortolitas, sigue hasta terminar el son. Suela El Jarbe Huasteco bastante bullicioso, lo baila en cuatro filas alternando hombres y mujeres quedando el hombre y la mujer frente a frente, se acercan y separan taconeando recio, dan vueltas alegres y graciosas. (Medina, J 1970; p. 333)

Las Yalatecas: la Sierra Oaxaqueña es de habla netamente zapoteca. Ocupa todo Ixtlán. En lo general de la Sierra los hombre visten tradicional, sombrero negro y cacles típicos. Las famosa yalatecas usan albeantes y amplios vestidos llamativos con un tocado monumental, vistoso, único inconfundible. Los hombres cantan muchas canciones lugareñas. Las yalaltecas se esmeran en los bordados para adornar sus trajes. (Medina, J 1970; p. 334) Su himno serrano "El Mosquito", "el Himno del Buen Rey", "el "Jarabe Serrano", "El Jarabe Yalalteco" son de gran riqueza musical y son bailados esplendorosamente. (Medina, J 1970; p. 335)

Familia Totonaca: comprende dos tribus: los Tepehuas y los Totonacas.

Los Tepehuas: habitan varios pueblos de Veracruz , Hidalgo y Puebla. Su indumentaria de los hombres es parecida a las tribus anteriores, solo que el calzón es bordado. las mujeres usan un "quexquemitl" cubierto de listones añadido con una o dos bandas bordadas en rojo, con figuras de animales o motivos geométricos, su camisa lleva una decoración en seda negra, lo mismo que el ceñidor, en este el decorado está hecho de estambre, figuras geométricas. La mujer tepehua se distingue por su limpieza en las prendas de vestir. Usa collares de colores muy vistosos, se peina con dos trenzas tejidas con listones y amarran con un moño sobre la raya central. (Medina, J 1970; p. 336)

Tiene dos danzas principales que bailan al mismo tiempo: "La Culebra" y Los Pastores", en la primera se acompañan con pequeños teponaxtles que adornan con encajes de papel y a la vez cantan y dialogan en su lengua tepehua. El objetivo de esta danza es el aparatoso simulacro de matar una culebra, hecha de trazo con la cabeza de madera y pintada de amarillo y blanco. Hay dos bailadores y una mujer "Malinche, que son los que dirigen el baile, el resto de los danzantes por turno intentan matar a la culebra y al fin, después de algunos intentos, la Malinche lo logra. (Medina, J 1970; p. 336)

También acostumbran mucho bailar "Huapangos", aunque sin ser de carácter religioso, pues se ejecutan en cualquier festividad.

Los Totonacos: Actualmente ocupan la parte norte de Veracruz y Puebla y parte oriental del estado de Hidalgo. Los hombres visten calzón ancho sujeto con un ceñidor y un algodón de lana café o negro. En tierras calientes llevan camisa en lugar del algodón. Sombrero de palma de copa baja y alas anchas. En Pantepec los calzones llevan encajes. La indumentaria de las mujeres es muy típica y mucho más elaborada en las zonas de tierra caliente. Usan falda blanca y sobre estas un quexquemitl profusamente bordado. Generalmente lo llevan del mismo color que el ceñidor y las cintas del tocado que lo enlazan entre el cabello lo disponen en dos trenzas alrededor de la cabeza. La fada generalmente blanca la llevan suelta al cuerpo y le intercalan una banda paralela al borde de la orilla con grandes rosetas y otros de menor tamaño. Se adorna con aretes y collares de cuentas de coral. (Medina, J 1970; p. 337)

Sus danzas principales son: "Los Olmecas", la de "los Cazadores", la de "los Segadores y la de los Voladores".

Familia Zoque - Mixeana: comprende las tribus de los Zoques, los Tlapanecas, Los Chochos, Los Huaves, Los popolocas.

Los Zoques: En la región central y del norte los hombres usan camisa y calzón de manta, en la del sur sobre el calzón una calzonera de gamuza amarilla, corta. Usan huaraches sencillos llamados de "gallito". Sombrero de palma de copa alta y anchas alas bajo el cual usan una montera de seda roja. Completan su arreglo personal con un rosario que pende del cuello y termina en una cruz de plata. (Medina, J 1970; p. 338)

El traje de la mujer zoque, pertenece al de grupo de las familias indígenas de Chiapas. Hupil corto que escasamente le llega a la cintura, confeccionado con tela delgada, de escote rectangular y de mangas muy pequeñas. No lleva adornos. En la región de sur, usan alrededor del cuello y las mangas una tira bordada en negro, los que les da un aspecto sombrío- La falda confeccionada en telares. Generalmente de color obscuro y tan larga que la enrolla en la cintura, formando una especie de alforja, para que no le arrastre, se sujeta con ceñidor. Usa una especie de quexquemilt o un rebozo. Usa aretes y gargantillas de metal dorado y labrado, o unas cuentas de vidrio, o un rosario de cuentas de coral con un crucifijo. (Medina, J 1970; p. 339). Generalmente bailan el Rascapetate, la Tonalteca, el Quirio entre otros sones.

Familia Maya _ Quicheana: tribus Huastecos, Chontales de Tabasco, Chochos, Mayas, Tojolabales, Choles, Tzotziles, Tzinacantecos, Huitecos, Mames, Tzeltales, Totiques y Lacondones.

Los Huastecos: Su nombre viene de huastlan que significa lugar de guajes o mejor "lugar donde Habitan los guajes). Vestido del hombre sencillo de manta, sombrero de palma. el de la mujer muy característico huipil semejanza a una casuya, rematando en los muy largos pico, que caen sobre el pecho y la espalda y muy ricamente bordado con flores o pájaros. La usa sobre una camisa sencilla de mangas largas, la falda se envuelve en una tela blanca ajustada a la cintura con un ceñidor bordado. Especialmente lleva en la espalda una talega sostenida por una cinta o banda muy larga, la cual sostenida por una cita muy larga. La cual suspende de la frente y una especie de rebozo hecho de telas blancas unidas entre sí. No usan peine y su cabello está siempre suelto. (Medina, J 1970; p. 345)

Acostumbran muchas danzas casi todas imitando animales, entre ellas la de "El Gavilán", "El Sapo", "El lagarto", en algunas regiones bailan "Santiago" y la de "Los Negros". (Medina, J 1970; p. 345)

Los Mayas: Es una numerosa tribu, realizó grandes expediciones y se establecieron temporalmente en diversos lugares. Eran constructivos. Fue una raza adelantada en ciertos conocimientos, en astronomía, por o la introducción del calendario, en navegación por el feliz término de su expedición. Fue una raza transmarina, porque tenía muy viva la vida del mar. (Medina, J 1970; p. 346)

De las costumbres de la vida social merece anotarse el respeto al matrimonio, pues no acostumbraban la poligamia. Las mujeres eran recogidas y honradas, que fueron siempre celebradas por su pudor. Las madres educaban a las hijas de tal manera, que el trabajo, la piedad y el pudor de su sexo, fuesen siempre su principal y su más especial distintivo. (Medina, J 1970; p. 349)

Su vestimenta poco complicada. Los vestidos eran muy ligeros y casi solo para lo más preciso. Una faja o listón, brazaletes bajo la denominación de pampanilla era el vestido general de los hombres que añadían los nobles y los sacerdotes un largo manto que colocaban en los hombros a las espaldas. La blancura y los colores eran importantes. Usaban sandalias de cuero, de henequén o corteza de árbol.

Las mujeres vestían faldoncillos o enaguas cortas. Llevaba a veces una camisa cuadrada de una o pieza sirviendo también de adorno del pecho. (Medina, J 1970; p. 350)

La danza y la música indicaba el carácter de este pueblo, porque una y otra eran verdaderamente pesadas, melancólicas y monótonas. Danzas de gusto (alegres): el Xtol y otras. Bailes muy de hombres: el gran juego de caña Colomché. Bailaban en cuadrillas al son de los carillos y caracoles con una cuadrilla de jóvenes o pintados de negro de pies a cabeza, adornos de plumas y guirnaldas atavíos con pequeño ceñidor. Formaban una rueda y mientras otro hacia otro movimiento. Al ritmo del tamboril y todos corean el canto. Formaban una rueda, y mientras caramillos lanzaban plañideros sonido al compás del tamboril y todos coreaban las estrofas. Dos bailarines salían de a rueda del centro uno con un manojo de varillas en la mano y otro con un palillo. Siguiendo el son de la música bailan uno de pie y el otro en cuncillitas. Uno tirando las varillas y el otro con gran destreza tomándolas. La pareja se cansaba volvía a la rueda y pasaba otra hasta que todos pasaran sin interrupción. A veces era todo el día entero no cesaban de bailar, sino el tiempo necesario para comer y beber. Otras Danzas son: "El Baile de las banderas", la "danza de las candelas". (Medina, J 1970; p. 351)

Los Tojolabales: una fracción de la tribu Maya- Quiché. No hay ninguna característica especial en su indumentaria. Ejecutan el día Del Patrono una danza llamada "Los Diablos y Las Muertes". Es curiosísimo el espectáculo que dan bailando en las calles al compás de la música. (Medina, J 1970; p. 351)

Los Tzotziles: conocidos también por Querenes y por Chamulas son resto de una antigua tribu rival de los mayas. El respeto sus tradiciones y el excesivo apego a sus viejas costumbres les han mantenido aislados de la civilización. No son indiferentes a la música tiene conjuntos con aparatos modernos, pero generalmente usan chirimías, tambor, arpas, guitarra y violín. Fiestas: la del Santo patrono bailan una forma rudimentaria, ejecutando preferentemente la danza que denominan "chinchibolonchón" compuesta por varias, partes de aires alegres. Agregando a su vestido ordinario una especie de saco abierto por el frente y de largos faldones cubriéndose la cabeza con una caperuza de peluda piel. (Medina, J 1970; p. 353)

Los Mames: son habitantes de Soconusco conservado en nombre de mames que no es mexicano sino de su mismos lenguaje porque ordinariamente hablan y responden con esta palabra man, que quiere decir o padre y por esto les llaman Mames y a esta lengua Mame. Agricultores, su traje es primitivo. Bailan "la Tonalteca", zapateado de un rito muy vivo y alegre. Los hombres llevan camisa y calzón blanco y un pañuelo anudado en el cuello. La mujer un huipil y una falda muy desplegada. Esta danza va acompañada de sones, también muy alegres, ejecutados en la marimba, la cual hacen callar para que el danzante pueda dirija algunos piropos en verso a su compañera y que los demás gritan Bomba. (Medina, J 1970; p. 355)

IV. 6 La vinculación de lo Étnico con lo contemporáneo

Este proyecto se establece mediante la integración de las diversas escuelas que conforman la escuela de artes, tomando como principio de que el arte no es una sola acción sino el conjunto de elementos que crean una obra. El hombre desde su historia no puede vivir sin integrarse a su entorno. Partiendo de ello la música, el canto, la expresión teatral, los orígenes culturales etnocosmográficos y la danza se conjugan para crear una escenificación de un enlace nupcial.

La danza es una expresión artística en la que a través del movimiento corporal, se entabla una comunicación con el entorno. Expresiones que nacen de las emociones y que

tiene diferentes aplicaciones, tales como lo son actos o ritos que se desarrollan en la vida cotidiana y eventos especiales del ser humano, como es en este caso, el compromiso nupcial, que es de suma importancia en las comunidades mexicanas ya que representa el nacimiento de una familia y todos los lazos que se generan alrededor suyo con respeto, apego a las costumbres de la sociedad a la que pertenecen los cónyuges.

Como única evocación genuinamente indígena las danzas han sobrevivido a pesar de los siglos transcurridos, aunque preservadas muchas de ellas en pequeños extractos y probablemente sin el esplendor ni el ritualismo que le eran propios. En algunos casos, se pensaría se sustituyó su idioma y se transformó su traje. Como ejemplo de ritual, está la danza del compromiso nupcial, uno muy clásico "el baile del guajolote" que ha trascendido a lo largo de los años.

La danza es la más frágil y la más efímera de las artes pues vive en el continuo movimiento de los cuerpos y se transmite únicamente a través de la memoria física y visual. El movimiento se define como cualquier desplazamiento físico o cambio de posición. Pero, cuando se observa a un bailarín en movimiento, es mucho más que cambios físicos de posición. Es un arte visual vibrante de breves imágenes creado mediante fuerza, equilibrio y elegancia. Para el bailarín, la fuerza la producen los esfuerzos coordinados del cuerpo y la mente. En el proyecto no debe perderse estas características del ejecutante.

IV. 7 El proceso creativo en lo corporal

Teniendo como tema principal el proceso y desarrollo de los eventos y acciones que conforman la solemnidad, en un ritual de bodas en la comunidad de Santa María Coronango en el Estado de Puebla. Se realizó ésta propuesta artística con el interés y objetivo de llevarla a escena para dar a conocer al público los usos y costumbres que rodean ésta tradición, dentro del enlace matrimonial de una pareja en dicha comunidad. Permitiéndonos a los integrantes del proyecto desarrollar activamente las habilidades y destrezas artísticas aprendidas durante nuestra formación académica.

Dentro de éste proyecto teórico-escénico se lleva a cabo una colaboración interdisciplinaria de todos los colegios que conforman la Facultad de Artes de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (Arte Dramático, Danza, Etnocoreología y Música). La dramaturgia se estructura en diversos segmentos dentro de los cuales se llevan a cabo las

diferentes etapas que tiene éste ritual en las que la música, la danza y las creencias de ésta comunidad predominan.

Tomando como referencia la leyenda de los volcanes “Popocatepetl e Iztaccíhuatl” (CAMARENA, C. 2017), de la que hacen alusión para el futuro matrimonio dentro de la región, se realiza el montaje de la obertura para la obra con una coreografía de danza contemporánea creada por el maestro y bailarín Luis Carlos Robledo, la cual está basada en la técnica Graham; donde los protagonistas simbolizan los personajes de dicha leyenda, al ser una celebración donde “el amor de pareja” es lo que resalta. En esta escena se aprecia la interpretación de dueto y grupal en unísono. “Popocatepetl” es la pieza musical con la que se participa en esta propuesta coreográfica y fue escrita por el Mtro. Alejandro Rosas Mómx, interpretada y adaptada por alumnos del Colegio de Música.

Como parte de la misma idea (hablando de parejas y temas de amor), se propone la escena de cortejo entre los enamorados, donde son la atracción principal, recibiendo el nombre: "La serenata" es acompañada por tema musical popular “Tres Regalos” de la autoría de Luis Cisneros Alvear, conocido como Güicho Cisneros y por una propuesta coreográfica colectiva de alumnos del Colegio de Danza.

Para la realización de este planteamiento se decidieron los siguientes pasos:

- *Elección de bailarines*

Para la participación de los bailarines se consideraron a alumnos de todos los semestres de licenciatura en danza, haciéndoles la invitación a cada grupo y egresados de la misma; algo importante es que la mayoría tuvieran libre la tarde para que pudieran ensayar en el espacio solicitado para su realización. Ellos deberán ejecutar previo conocimiento, los movimientos corporales tomando como base la técnica Graham para el desarrollo del proyecto.

- *Vestuario*

El diseño del vestuario hablando de la obertura se eligió unitardos como vestimenta de los bailarines, para que estuvieran uniformados, pero a la vez con colores diferentes cada uno sin salir de la gama de colores tierra (cobre, gris, dorado, azul, verde jade). Solo los únicos que

van a cambiar, son los unitardos de los bailarines principales ya que su color base es piel y pintados a mano, cada uno tiene un volcán (Popocatepetl e Iztaccíhuatl).

Se eligió ese tipo de vestuario ya que es versátil, práctico al movimiento corporal. Los colores se eligieron en base a los colores del paisaje de los volcanes para reforzarán el efecto óptico que a los espectadores los hagan pensar en ellos. En cuanto a la se inspiró en el amor, por lo que son colores carmesí en tonos diferentes, el atuendo de los hombres se compone de una playera blanca y mallones de color vino. Las mujeres portan una vestimenta de transparencia de caída suave en una sola pieza.

Se eligió como estilo romántico, que permitiera el desarrollo de los pasos con elegancia y sutileza al momento de estar ejecutando los movimientos coreográficos y diversos pasos que acercan a la pareja con calidez sin perder el contacto entre ambos.

- *Gestión de salones*

Se realizó un oficio dirigido a la Dra. Jaesy A. Corona Zapata para la autorización de el salón 2, los días lunes, miércoles y jueves a las 5 - 6:30 de la tarde y los sábados en el salón 3, a las 8 - 10 de la mañana. Con un cuerpo de baile de 30 personas en el Colegio de Danza de la Benemerita Universidad Autonoma de Puebla para que así se pudiera proceder con los ensayos.

- *Horario de ensayo*

La realización del ensayo se estableció un horario de 5 a 6:30pm los días lunes, miercoles y jueves quedando el día sabado de 8 a 10am. El lugar ya autorizado: el salón de prácticas del Colegio de Danza de la Benemerita Universidad Autonoma de Puebla. Compartiendo este horario los días miércoles y jueves con los alumnos de Etnocoreología y los días sábados todos los integrantes del proyecto para la realización de los ensayos generales.

- *Desarrollo de las Técnicas*

El trabajo que se realizó en los ensayos fueron de acondicionamiento, técnica Release, técnica Graham y técnica Contact. A continuación se hace una introducción de cada método que se aplicó al ensayo y coreografías de danza contemporánea:

1. Acondicionamiento

"El acondicionamiento físico adicional para la danza no solo es cada vez más popular entre bailarines, sino que además se ha vuelto esencial para la salud y la longevidad". (Wilmerding, M. y Krasnow, D. 2017; p. 42)

El condicionamiento es principal porque el índice de lesiones en bailarines por el sobre exceso de trabajo y esfuerzo es alto, dado que las estructuras musculares, la cuestión respiratoria y cardiaca son importantes entonces, si el bailarín no tiene una función respiratorio y un gasto cardiaco adecuado no tiene fuerza, un tono muscular adecuado no va a poder realizar estas actividades sin un riesgo importante de lesión.

2. Técnica Release

"Todo el mundo sabe lo que es el agua y lo que es la danza, pero precisamente es la fluidez que las caracteriza lo que hace ambas cosas indefinibles. No estoy hablando de la calidad de la danza sino de su naturaleza". - Merce Cunningham (Álvarez, H. 1980; p. 33)

Es un grupo de bases y métodos de entrenamiento de baile que se usan en la danza contemporánea. Estas partidas enfatizan la liberación de la tensión muscular cuando se realizan movimientos. El propósito es lograr un uso eficiente de la energía y la anatomía para que los movimientos se hagan con el mínimo esfuerzo.

El comienzo de la Técnica Release ayudan a desarrollar conciencia acerca de la alineación corporal, la respiración, el mecanismo orgánico de las articulaciones y la distribución de peso en el cuerpo. Con estos preámbulos los bailarines aprenden a moverse de una manera orgánica y fluida. Aprenden a usar la fuerza de gravedad a su favor en vez de usar la fuerza muscular.

3. Técnica Graham

Si "Los hitos de la técnica Graham son los pilares o fundamentos que sostienen y definen a la técnica. Estos son: contracción, contracción profunda, release (relajación), high release (pecho al cielo), espiral, caída y salto" (JUNCOS, L.; 2018)

La técnica Graham está basada en movimientos de contracción y la relajación. Su enfoque en liberar las emociones utilizando contracciones pélvicas y abdominales, la relajación debe acompañar la inspiración. Los músculos presentan espasmos, tirones y se estiran.

4. Técnica Contact

Es una danza cuyos principios básicos son el contacto, los puntos de gravedad y los pesos. Se genera a partir del movimiento de contacto de dos o más personas que interaccionan espontáneamente entre ellas, jugando con el peso de sus cuerpos, la suspensión, los apoyos y la energía mutuas. Puede ejecutarse en parejas o con grupos de mayor número de personas. Utiliza diferentes planos de movimiento (plano alto, medio y bajo) y se juega con todas las partes del cuerpo "*rolling point*". Es decir juega con nuevas formas de relacionar los cuerpos con la gravedad, la inercia, la suspensión, la caída y la cogida, al contacto físico. (SALAZAR, P.; 2018)

Se eligieron estas técnicas apoyadas del entrenamiento físico, para alcanzar un mejor desarrollo escénico coreográfico de este proyecto. Aumentando la calidad y disminuyendo las lesiones en los bailarines obteniendo fluidez, fuerza, elasticidad así como suavidad del movimiento corporal.

Capítulo V. PROPUESTA PEDAGÓGICA

V. 1 Interdisciplina como herramienta pedagógica en la música.

A través de los años, la pedagogía ha ido cambiando dependiendo de las necesidades de cada generación, el interés de la enseñanza ha variado conforme la época y el entorno en la que ésta es desarrollada, así como también se van sumando día a día nuevos recursos que nos permiten favorecer el desarrollo y aprendizaje de los seres humanos.

Sin embargo, a pesar de la revolución de ideas pedagógicas que han sido desatadas a lo largo de la historia y de las aportaciones que se han hecho en el área educativa, aún nos falta agotar los recursos que nos permitan facilitar la difusión, práctica y concientización de las artes, a fin de reforzar la educación básica y el pensamiento pedagógico propositivo en nuestro país, buscando así a través de la música, la danza y el teatro adquirir los beneficios sociales, antropológicos e intelectuales que nos da el arte a largo plazo durante cualquier etapa formativa del alumno.

Muchos beneficios han sido descritos a lo largo de los años por varios pedagogos musicales como Violeta Hemsy de Gainza, Ana Lucía Frega, Wilems, Cesar Tort, etc., quienes explican y defienden la importancia de la educación artística y musical en el proceso educativo del alumno, ya que por medio de estas actividades no sólo se desarrollarán habilidades artísticas o musicales que solo se vayan a aplicar en el aula durante su clase de arte, sino que también podrán obtener un mejor rendimiento o reforzar otras áreas específicas de aprendizaje, que les ayude a resolver situaciones de la vida cotidiana; así pues, el alumno se verá beneficiado en el sector psicológico, motriz, de lenguaje y expresión, o aquel que involucra al pensamiento complejo. Es muy importante que los seres humanos tengamos una iniciación práctica en la música, ya que como lo menciona Willems (1966) “dicha iniciación, si se cumple dentro del espíritu que corresponde, constituye un medio apto para la práctica del arte a la vez que un elemento de cultura general; pues al requerir la participación de todo el ser humano -dinámico, sensorial, afectivo, mental y espiritual- contribuye al desarrollo de todas esas facultades, y al armonizarlas entre sí, favorece el desenvolvimiento de la

personalidad humana” (Willems, 1966; p. 3), es por ello que se busca sensibilizar, estimular y formar a los alumnos a través de las artes o el performance interdisciplinario.

La formación integral de un niño, implica “una buena educación “y es la base indiscutible para el desarrollo político, social, cultural y económico de cualquier país, sin embargo es importante destacar que esta “buena educación”, sólo surge cuando se ha desarrollado una buena estrategia pedagógica. Incluir a la música elementos de la danza, la etnecoreología, del teatro, la literatura y de la poesía puede ayudar a captar mejor la atención de los alumnos, además de facilitar la recepción y el procesamiento de información brindada en dichos eventos, pues al mantener activos todos sus sentidos, se puede generar mayor interés en un espectáculo interdisciplinario que uno en el que solo esté presente el aspecto auditivo. De ahí la importancia de involucrar los medios interdisciplinarios a la pedagogía musical, pues al estar presentes varias disciplinas englobadas en un mismo “evento” podemos aprovechar las cualidades y ventajas que nos brinda cada una por separado y unificarlas para lograr un mismo beneficio.

V.2 ¿Qué entendemos por pedagogía?

Conceptos: educación, pedagogía, didáctica y enseñanza.

Educación proviene del latín *educare* que quiere decir criar, y funge como el proceso de impartir o adquirir conocimientos y habilidades, así como cada uno de los aspectos de la personalidad de un individuo.

En cuestiones de pedagogía podemos decir que, ha evolucionado a través de los años conforme el pensamiento característico de cada tiempo. La palabra “pedagogía” posee una etimología proveniente del griego *paidos* que significa niños, y *gogos* que significa conducir, esto nos da una idea de cómo se podría traducir o describir la palabra “pedagogía”, por tanto que el término se debe entender como: “conducir o guiar niños”.

Eugenio María de Hostos (1991) describe que:

“La pedagogía como ciencia, es la aplicación de las leyes naturales del entendimiento humano al desarrollo de cada entendimiento o razón individual.

Y como arte, es el conjunto de recursos y procedimientos que emplean los educadores en la transmisión de conocimiento” (Hostos, Eugenio María de, 1991; p. 57).

Esta definición podría significar, que la pedagogía es una labor, con la cual se busca llevar el aprendizaje de un individuo hacia determinado conocimiento a partir del entendimiento propio de cada ser, pero encaminando su desarrollo por medio de métodos o recursos diseñados por un educador.

La enseñanza como tal, es el método a partir del cual se dará una instrucción, es decir, el proceso mediante el cual se transmiten los conocimientos.

La didáctica se refiere a los medios utilizados para lograr dicha transmisión eficaz del conocimiento.

V.3 ¿Qué es la interdisciplinariedad?

Hablar de la interdisciplinariedad no es un tema reciente, ya que este término ha sido utilizado desde los años treinta a la fecha, sin embargo hoy en día se ha vuelto una tendencia cada vez más evidente entre las distintas áreas de conocimiento, ya que permite unificar y potencializar las diferentes áreas o ciencias. Ana L. Frega menciona en su libro “Arte, música, educación e interdisciplinariedad” lo siguiente: “Uno de los distintos términos, refiere que la interdisciplinariedad implica una voluntad y compromiso de elaborar un marco más general y exterior a cada especificidad, en el que cada una de las disciplinas en contacto son, a la vez, modificadas y pasan a depender claramente unas de otras. Entre las distintas materias se dan intercambios mutuos y recíprocas integraciones” (Frega, 2003; p. 76), es decir, para que exista un trabajo interdisciplinario se debe contar con distintas ramas de conocimiento de tal manera que la unificación entre ellas permita potencializar los aspectos de cada una, ya que el desarrollo de las distintas disciplinas se va generando a partir del reconocimiento entre la una y la otra, propiciando así una mejor perspectiva del entorno, ya que lo que no se llegue a ver desde una postura de alguna disciplina específica, se alcanzará a ver desde algún otro punto de vista perteneciente a alguna de las otras ciencias.

Por otro lado, Sánchez Cunill (1998) menciona que “la interdisciplinariedad tiene que ver con la confrontación, intercambio y el compartir de saberes entre disciplinas afines o diferentes. *Se identifica con la idea de puesta en común entre diversas disciplinas. Parte de una tendencia hacia la unidad de los saberes*” (Sánchez Cunill, 1998; p. 227). Podemos entender entonces que una de las principales funciones de la interdisciplinariedad es el

establecer conexiones entre distintas áreas de conocimiento, las cuales se puedan ir fusionando entre sí para aportar cada una su ciencia y unificar en el mismo contexto los distintos conocimientos mediante el trabajo en equipo, a fin de nutrir e integrar dichos saberes entre sí, hasta volverlos un “todo”.

Para Sánchez Cunill (1998), “La idea de la interdisciplinariedad parte del interés, del deseo de contribuir al aprendizaje de otros, a través de una comprensión más global de los problemas. Esta actitud, que tiene su base en la forma de comunicarse con otros y con el mundo, y que predispone a la interdisciplinariedad, se puede resumir en algunos aspectos esenciales: -No considerar la propia disciplina como la mejor y la única forma de comprender o abordar los problemas. (Sánchez Cunill, 1998; p. 227)

-Aprender a actuar (enseñar y aprender) desde la relatividad de nuestra propia disciplina y de nuestras posturas personales. (Sánchez Cunill, 1998; p. 227)

-Comprender que todo aspecto de la disciplina que cultivamos o enseñamos está ligada a contextos más amplios” (Sánchez Cunill, 1998; p. 227).

Hoy día tenemos la facilidad de hacer uso de todos los medios posibles que nos ayuden a propiciar el aprendizaje eficaz de manera más práctica y natural, incluso de forma sutil y casi inconsciente, volviendo menos tedioso el acto de aprender y educar, ante lo cual notamos cada vez más evidente la necesidad de incluir y utilizar la interdisciplinariedad como un valioso recurso que nos permita en principio captar, activar y desarrollar los sentidos y distintas inteligencias de los seres humanos en su totalidad, disponiendo así de los diferentes puntos que nos puede ofrecer cada disciplina por separado pero absorbiendo de forma más integral la información y el conocimiento de todas las áreas, creando así nuevos vínculos de aprendizaje, con un nuevo lenguaje expresivo que permita el crecimiento y desarrollo humano y social de cada persona. En el área de las artes, la fusión de la danza, el teatro, la poesía y la música, facilita la conexión y asimilación de la información brindada de manera más efectiva, estimulando de forma más activa los diferentes campos sensitivos e intelectuales de las personas que son partícipes de un espectáculo interdisciplinar, ya que al englobar todas las artes dentro de una totalidad, se capta mejor la atención del público, de manera que la experiencia se vuelve más completa al mantener activos nuestros sentidos visuales y auditivos.

V.4 ¿Por qué este tipo de espectáculos?

En la ciudad de Puebla existen un sinnúmero de comunidades que bien podrían formar parte de nuestro patrimonio cultural, pero que a pesar de que se encuentran a tan solo unos pocos kilómetros de distancia de la capital poblana, desconocemos sus tradiciones, ritos y rituales, los cuales poseen una riqueza cultural inigualable, riquezas que desde luego, habría que redescubrir y presentar de manera respetable ante una audiencia dispuesta no sólo a disfrutar de un espectáculo sino también dispuesta a apreciar y aprender la cultura de otras comunidades. Éste es el caso de la comunidad de la región de los volcanes, en nuestro municipio poblano, la cual ha logrado mantener viva la esencia de sus costumbres ancestrales a pesar de estar rodeada de la urbe de una sociedad fría e indiferente a la que no le preocupa rescatar la identidad cultural de nuestro país ni de nuestro estado y que cada vez conecta menos entre sí debido a la falta de valores y el desmedido avance de las tecnologías; pues bien, dicha localidad así como algunas otras comunidades ha logrado en la gran mayoría de sus habitantes mantener y heredar de generación en generación sus rituales a través de los años, rituales que no sólo hay que rescatar, sino que también hay que hacer del conocimiento público pues como bien menciona el Doctor Alejandro Tobón R. (2016) “Sin los valores culturales que nos diferencian como sociedad, estamos destinados a ser presa fácil del consumismo y condenados a desaparecer en medio de una globalidad galopante a la que sólo le interesa la diferencia como producto económico” (Tobón R, 2016; p. 56). Si bien no podríamos pretender del todo adoptar dichos rituales como parte de nuestra “identidad capitalina poblana”, al menos habría que hacer el esfuerzo de conocerlos para no “extrañarnos” o sentirnos cual “extranjero” ante las tradiciones y los ritos de las comunidades que nos rodean y que al tenerlas tan cerca nos regalan la oportunidad de conocer su belleza cultural a través de sus costumbres, rituales y creencias.

El espectáculo interdisciplinario entonces, nos da posibilidad de describir a través de un montaje escénico las vivencias, el discurso y el entorno socio-cultural que encierran las distintas localidades de nuestro estado poblano. Es por ello que el descubrir el entorno cultural de las diferentes comunidades, sus costumbres, así como los rituales que las caracterizan nos adentra a la forma en la que festejan o ven ciertos eventos importantes de

la vida; esto a su vez, nos da la oportunidad de hacer conexiones que nos permitan vivir, disfrutar y sentir su riqueza cultural, pero sobretodo de fomentar el valor de su cultura.

V.5 ¿En qué ayuda pedagógicamente?

La cantidad de elementos que se mezclan en la práctica interdisciplinaria posibilita un mejor desarrollo en los alumnos al ser una herramienta muy útil dentro y fuera de las instituciones educativas, es importante tenerla en cuenta al momento de desarrollar metodologías de enseñanza- aprendizaje, pues ya que como bien menciona Carlos Sánchez Cunill, los objetivos principales de la interdisciplinariedad “Están orientados al desarrollo personal y a la conducta ética y social de los alumnos, a fortalecer sus procesos de crecimiento y autoafirmación” (Sánchez Cunill. 1998 Pág.229).

Sánchez Cunill (1998) menciona:

- Formar en los alumnos la necesidad de los lenguajes escritos, verbales, sonoro-musicales, plástico-visuales, corporales, matemáticos, etc., como una necesidad de comunicación.

- Proponer situaciones educativas que permitan explorar, indagar, experimentar y expresarse a través de los más variados medios: orales, gráficos, musicales, corporales, coreográficos, plásticos, etc.

- Procurar que los estudiantes efectúen o produzcan procesos personales tendientes a comprender el mundo como un conjunto de interrelaciones, de manera que niños y jóvenes puedan vincular e integrar diferentes tipos de información.

- Sugerir y propiciar situaciones de aprendizaje que coloquen al alumno frente a la necesidad de observar, describir, comparar, relacionar, aplicar criterios, exponer y fundamentar sus opiniones y juicios.

- Fomentar la libre expresión y creatividad a través de diversos medios orales y escritos, musicales, gestuales, corporales, plásticos, audiovisuales, etc.

- Plantear situaciones y experiencias que exijan de los estudiantes cooperación y responsabilidad personal y colectiva.

- Cuidar, respetar y valorar las culturas tradicionales y los orígenes étnicos de los niños y jóvenes” (Sánchez Cunill, 1998; p. 229).

Cada una de estas propuestas puntualiza aspectos clave dentro de la formación personal y académica del educando, las cuales pueden hacer la diferencia entre un alumno propositivo, seguro de sí mismo y un alumno inestable, propuestas que se pueden promover fácilmente con ayuda de los proyectos interdisciplinarios, tales como el que se pretende abordar en esta tesis.

Sabemos que la comunicación en general, es una parte fundamental para la existencia del ser humano, mostrar al alumno que puede adoptar diferentes medios de expresión y comunicación desarrollará en él más que seguridad o creatividad, pues además de la capacidad de desenvolver sus ideas en los diversos lenguajes existentes como medio de comunicación -que desde luego podrá aplicar en otros aspectos-, también podrá agilizar su pensamiento analítico para resolver problemas en situaciones reales de la vida cotidiana.

Mientras más eventos artísticos e interdisciplinarios tengan a su alcance, los niños o jóvenes pueden acceder fácilmente a una formación más integral, la cual fomentará en ellos su curiosidad e ingenio, ya que a medida que van descubriendo nuevas herramientas, también necesitan entender más su entorno y para ello, es necesario presentarles la gama de posibilidades que existen para interactuar con otras personas. Es importante que las mismas experiencias que el alumno va adquiriendo al presenciar o formar parte de un espectáculo interdisciplinario, estimulen y desarrollen su capacidad comparativa y reflexiva, a fin que éste pueda hacerse de un criterio, el cual pueda sustentar a partir de ideas basadas en la observación, el análisis, la reflexión o el juicio propio.

Se debe procurar que el alumno aprenda a sentirse en libertad de manifestar sus ideas y opiniones a través de los distintos lenguajes artísticos y medios de expresión existentes, de tal manera que éste pueda volverse una persona sociable, empática y segura de sí misma, de ahí la importancia de tenerlo en contacto constante con actividades que potencialicen su imaginación y creatividad, las cuales lejos de limitar su ingenio, permitan ver todas las posibilidades de expresión, interacción e interpretación humana y social.

Además del desarrollo intelectual de los niños o jóvenes, es importante también desarrollar en ellos valores y compromiso social, que les garanticen una formación y educación integral que a futuro los haga convertirse en ciudadanos de bien.

Los educandos, así como todas las personas en general deben saber respetar y valorar las tradiciones culturales de las diferentes comunidades que forman parte nuestro estado.

Recordemos que el principal objetivo de involucrar el espectáculo o performance interdisciplinario como herramienta pedagógica en la educación escolar tiene que ver con la búsqueda del desarrollo integral del alumno, pues como lo reflexiona Carlos S. Cunill en las siguientes líneas:

“En Educación, todas las asignaturas, materias o disciplinas del curriculum convergen a una misma meta: la formación y realización de un ser humano pleno. Los seres humanos estamos dotados para conocer el mundo a través de nuestros sentidos, sentimientos e intelecto” (Sánchez Cunill, 1998; p. 22).

Cabe mencionar que la intervención de la interdisciplina en este proyecto además de buscar la integridad total en la formación del alumno, también pretende establecer nuevas conexiones entre el ser humano y su entorno, pues como bien menciona Alejandro Tobón:

“Se trata de hacer efectivas nuevas formas de interacción en las que ni lo moderno desplace o niegue lo tradicional, ni lo tradicional se margine de procesos contemporáneos. Es exactamente hacer visible y consciente la pluralidad de la que estamos hechos.” (Tobón, 2016; p. 57).

Capítulo VI. PROCESO CREATIVO DEL PRODUCTO ESCÉNICO

Para poder explicar de mejor manera el proceso creativo de este proyecto, habría que comenzar por definir qué es creatividad. En el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (1992 pp. 593) se define como la facultad de crear, capacidad de creación. Guilford (1952) dice que la creatividad, en sentido limitado, se refiere a las aptitudes que son características de los individuos creadores, como la fluidez, la flexibilidad, la originalidad y el pensamiento divergente. No es el don de unos pocos escogidos, sino que es una propiedad compartida por toda la humanidad en mayor o menor grado. Más adelante, añade otra definición (1971): Capacidad o aptitud para generar alternativas a partir de una información dada, poniendo el énfasis en la variedad, cantidad y relevancia de los resultados.

López Pérez (2001) dice que existen numerosas maneras de definir creatividad, de acuerdo con distintos énfasis y extensiones. Una definición relativamente breve e integradora es la siguiente: Capacidad para formar combinaciones, para relacionar o reestructurar elementos conocidos, con el fin de alcanzar resultados, ideas o productos, a la vez originales y relevantes. Esta capacidad puede atribuirse a las personas, grupos, organizaciones, y también a toda una cultura. En medida importante la creatividad equivale a una cierta manera de utilizar lo que está disponible, a hacer un uso infinito de recursos necesariamente finitos.

Guilford (1950) y Dedboud (1992), sugieren ocho habilidades que componen a la creatividad. Estas habilidades son: sensibilidad para los problemas; fluidez; flexibilidad; originalidad; redefinición; análisis; síntesis y penetración.

Gardner (1998) define a la persona creativa como alguien que resuelve problemas con regularidad, elabora productos o define cuestiones nuevas en un campo, de un modo que al principio es considerado nuevo, pero que al final llega a ser aceptado en un contexto cultural complejo; tiene ideas novedosas y presenta respuestas a problemas de un modo poco común. La creatividad aparece en una conducta que incluye actividades como la invención, la elaboración, la organización, la composición y la planificación.

El proceso creativo es una de las potencialidades más complejas de los seres humanos, implica habilidades del pensamiento que permiten integrar desde los procesos cognitivos menos complicados hasta los conocidos como superiores para el logro de una idea o pensamiento nuevo. De los teóricos que han investigado el concepto de proceso creativo,

uno de los principales es Graham Wallas, quien propuso un modelo del proceso creativo. Según Wallas (1926) este consta de cuatro fases: preparación, incubación, iluminación y verificación.

- En la *preparación* se identifica la situación, el problema a resolver o la actividad a realizar, así como las circunstancias que influyen en ella; la persona se ve impulsada a investigar, experimentar y probar diferentes posibilidades. Esta fase es de carácter consciente y voluntaria.
- *Incubación*. Es la etapa del proceso creativo donde no se piensa directa y voluntariamente en el problema, consiste en liberar a la mente de una búsqueda consciente de la solución, creando una desconexión con el problema, la cual puede producir los estímulos necesarios para lograr concebir esas ideas o soluciones posibles
- *Iluminación*. Es aquí donde emergen las ideas que nos acercan a la solución, cuando se encuentran las respuestas que nos llevarán a lograr el objetivo.
- *Verificación*. En esta última etapa se comprende el análisis y la evaluación de la idea con el objetivo de perfeccionarla para determinar si es la que soluciona el problema, en caso de que no lo haga, el proceso vuelve iniciar con la preparación

Una de las maneras de replicar un proceso creativo y hacerse por tanto más creativos es conocer la estructura del proceso y sus etapas. De acuerdo con Kurt Notamedi, citado por Yetzen (2004), se puede estructurar de la siguiente manera:

1. *Estructuración*. Dentro del mar de percepciones, una figura emerge como una idea, y nos coloca un motivo. Surge como un desafío, una exigencia, una provocación, una carencia o un vacío. La función de estructuración de Goffman, (1974) y Bateson (1972) en el proceso creativo organiza un significado y el involucramiento del individuo. Se estructura una idea o hipótesis inicial respecto a este nuevo tema que ha surgido como motivo de interés
2. *Verificación*. Aquí se desarrolla la estructura inicial, se verifica el significado de esa idea o encuentro con la creación posible. Se considera el tema, las posibilidades y los riesgos de una exploración más profunda. Se traza un plan estratégico exploratorio
3. *Exploración*. En la acumulación de información, se termina adentrándose en territorios desconocidos. Para Guilford (1979), el haberse percatado de algo posible

va dando paso a la pasión por conocerlo y comprenderlo. Puede cambiar la concepción del problema o el planteamiento de soluciones alternativas. Asimismo, May (1995), señala que persiste la ausencia de una explicación global o sólida del fenómeno explorado, su incapacidad de ajustarse a las explicaciones de un paradigma existente; la motivación puede aparecer ensombrecida por destellos de inseguridad

4. *Revelación*. El descubrimiento, el acto creativo. Se dice que en este momento el fenómeno habla de sí mismo a los oídos del buscador
5. *Afirmación*. La confianza en la validez de la nueva aparición. Luego del primer desahogo vendrán nuevos ahogos y desahogos, la duda y la recuperación de la confianza, hasta que esta se consolida. No hay fisuras, es un hecho
6. *Reestructuración*. Aquí viene una reescritura del proceso, hecho desde el descubrimiento hacia atrás. Se organizan las preguntas con la lógica, ahora, de un fenómeno conocido. Se explica todo acudiendo a los elementos que el auditorio comprenderá. Se traduce el descubrimiento a los términos reconocibles. Se organiza el nuevo significado, el nuevo sentido de la realidad
7. *Realización*. Ahora debe entregarse la totalidad del descubrimiento, muestra-demonstración, y lo vuelve patrimonio común

Para explicar de manera general el proceso creativo que se realizó, utilizaremos el modelo de Graham Wallas:

- *Preparación*. Al inicio del proceso se realizó una votación donde participamos los alumnos próximos a titular para elegir el tema de investigación para la elaboración de tesis; se eligió “El ritual de bodas de la región de los volcanes”. Debido a que los estudiantes no pertenecemos a una región que nos permitiera obtener los datos de primera mano, se tuvo que buscar información con personas que cercanas a dicho contexto.
- *Incubación*. Con base en una lluvia de ideas, surgieron propuestas de cómo podríamos contar la tradición de una boda de manera escénica. Algunas de las propuestas fueron:
 - Representación por medio de sombras
 - Tradiciones transmitidas de manera oral de generación en generación
 - Tiempos de la narrativa en escena
 - Ubicación espacial en el escenario

- Recursos humanos (bailarines, músicos, actores de apoyo)
- Recursos materiales, utilería
- Recursos sonoros
- Escenografía
- Tipos de vestuario para bailarines, actores y músicos
- *Iluminación.* En esta etapa tuvimos que ser conscientes de los recursos humanos, económicos y materiales, de lo que disponíamos, lo que necesitábamos, así como la manera de gestionar los recursos necesarios, del tiempo para la elaboración de la puesta en escena y de la selección de música.
- *Verificación.* Con asesoría de los maestros involucrados en el proyecto, se fueron seleccionando las opciones más viables para representar la tradición lo más cercana a la realidad, dando mayor énfasis a las áreas de especialidad de los alumnos postulantes (danza, etnecoreología y música).

Cada área hizo uso de diferente tiempos para organizar sus ensayos, recursos y preparar su participación en el montaje final. Mencionaremos lo más relevante del proceso para la culminación de dicho proceso.

VI.1 Dramaturgia

Después de elegir el tema y contar con la investigación, se consideró que la manera más significativa era proyectarlo por medio de una historia, la cual estuvo bajo la dirección de la Dra. Elvira Ruiz Vivanco. Ya que la puesta en escena es un ritual de boda en la región de los volcanes y los volcanes cuentan con su leyenda de amor, pasando ambas de generación en generación, se visualizó la obra escénica tomando aspectos importantes en común y enlazando en la historia. Se eligieron los momentos significativos del ritual de boda para escenificar, contemplando la participación de forma individual y colaborativa de cada disciplina artística, designando así a los alumnos postulados a titulación momentos específicos para que pudieran sobresalir en sus áreas.

VI.2 Música

ENSAMBLE MUSICAL

- Repertorio. Se llevó a cabo una investigación sobre la música que se toca en las bodas de comunidades cercanas al volcán, como aspecto importante para la selección de temas, fue que estuvieran de acuerdo con la puesta en escena. Se contó con el apoyo del ensamble Aprendo Presto del Colegio de Música de la Facultad de Artes de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y al darnos cuenta de que una parte esencial también es la percusión, se invitó a músicos percusionistas de la misma institución.
- Tomando en cuenta el total de instrumentistas que participarán en la representación escénica se realizaron los arreglos musicales por el compañero Marco Antonio Morales Soriano, a excepción de la obertura “Popocatépetl” que fue proporcionada por el Mtro. Alejandro Rosas Momox. Es importante mencionar que los arreglos se hicieron resaltando partes solistas que fueran interpretadas por los alumnos postulados a titulación de nivel técnico y licenciatura
- Ensayos. Teniendo los arreglos se programaron los primeros ensayos en el Colegio de Música de la Facultad de Artes de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, siendo estos los días viernes con una duración de dos horas, posteriormente se realizaron ensayos generales con las demás disciplinas involucradas los días miércoles, jueves y sábados en el salón de prácticas del Colegio de Danza con un lapso de dos horas
- Vestuario. Por medio de votación se eligió el color negro para unificar a los músicos, contemplando que los postulantes se distinguieron de manera formal, se optó por un traje sastre.

VI.3 Lo Corporal

VI.3.1 DANZA

- La coreografía tomó como base la leyenda de amor de los volcanes Popocatépetl e Iztaccíhuatl, teniendo así una pareja principal (alumnos del Colegio de Arte Dramático y Danza) en quienes gira la historia. Para la interpretación de la obertura “Popocatépetl” se utilizó la Técnica Graham y se solicitó la participación de más

bailarines, quienes acudieron de manera voluntaria siendo en su mayoría mujeres. En la escena de la Serenata, la coreografía en parejas fue propuesta de las alumnas postuladas, contando esta con técnicas mixtas dancísticas

- Ensayos. Se llevaron a cabo los días lunes, miércoles y jueves con duración aproximada de dos horas en el salón de prácticas del Colegio de Danza de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, los días miércoles y jueves los ensayos eran en colaboración con los alumnos de Etnocoreología; posteriormente se realizaron ensayos generales con las demás disciplinas involucradas los días sábados en el mismo Colegio con la misma duración
- Vestuario. Al ser danza contemporánea se eligieron unitardos para la obertura “Popocatepetl” ya que permite mayor movilidad. El unitardo de la pareja principal es color piel con los volcanes pintados al óleo, el resto del cuerpo de baile utiliza unitardos diferentes, eligiendo la gama de colores tierra como base (verde jade, cobre, dorado, gris oscuro, azul petróleo) Para la escena de rojo para representar el amor entre la pareja principal.

VI.3.2 ETNOCOREOLOGÍA

- Para la participación de más bailarines se consideraron a alumnos de 5°, 7° y 9° semestre de licenciatura, haciéndoles la invitación de manera personal. En un segundo momento se hizo la invitación abierta y se involucraron compañeros de primer semestre; algo importante es que todos o la mayoría fueran del turno matutino para que pudieran ensayar por las tardes. Tomando como base la línea temática para la coreografía, se utilizaron movimientos kinéticos en constante molleo, con dinámica ligera, desplazamientos rectos y circulares, realizando giros en su propio eje para representar la escena de los temas “El Tlaxcalteco”, “Vals de Cuadrillas”, “El Guajolote” y la “Danza de las flores”.
- Ensayos. Se llevaron a cabo entre semana los días lunes, miércoles y jueves en el Colegio de Etnocoreología de la Facultad de Artes de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla con duración aproximada de dos horas, los días miércoles y jueves los ensayos eran en colaboración con los alumnos de Danza en el salón de prácticas del mismo Colegio; posteriormente se realizaron ensayos generales con las

disciplinas involucradas los días sábados en el Colegio de Danza con la misma duración.

- Vestuario. Se buscó un vestuario que representara la comunidad de Santa María Coronango, Puebla, las mujeres con mandil, falda, blusa, zapatos negros y, siendo algo característico, los rebozos de bolita; para los hombres, camisa de manga larga de colores pasteles (azul cielo, blanco, amarillo, beige), pantalón de vestir de colores oscuros, zapatos negros y sombreros como accesorio característico.

VI.4 Recursos Materiales

Los recursos materiales que se utilizaron son los que están directamente ligados al ritual de bodas, entre ellos se encuentran:

- Chiquihuites
- Servilletas bordadas
- Palo de flores
- Cerdo y guajolote
- Vestido de novia
- Traje de novio
- Vestuario de bailarines y músicos
- Salón de prácticas para bailarines
- Salón de ensayo para músicos
- Caja negra para ensamble
- Atriles
- Mobiliario (sillas, mesas)
- Grabadora para ensayos
- Animaciones

REFLEXIONES Y CONCLUSIONES

Existen diferentes dificultades a las que un proyecto de este tipo puede enfrentarse durante el proceso y de la puesta en escena como tal, sin embargo pese a todos los momentos de zozobra que se pudieran presentar, se debe recalcar que la conexión que se logró entre los participantes en este trabajo de investigación hizo que saliera a flote. Algunos de ellos se enlistan a continuación:

- Horarios. Hacer coincidir el tiempo de ensayo, considerando los horarios académicos y laborales de los participantes representó un reto, teniendo que designar el momento de ensayo donde la mayoría pudiera estar presente
- Diferencias ideológicas para la interpretación. Al ser un proyecto con distintas disciplinas que involucra un número considerable de personas aportando ideas, el concretar una línea temática representó inconformidades y necesidades. Se consideró juntar al cuerpo de baile de danza con el de etncoreología, pero, siendo disciplinas diferentes con sus propias técnicas, resultó necesario darles su espacio y tiempo a cada una en la obra; por esta razón, algunos alumnos que participarán de manera voluntaria abandonaron el proyecto
- Música. Debido a la visualización que cada asesor tenía de la puesta en escena como un todo para resaltar los momentos que consideraban importantes, se tuvieron que hacer varias modificaciones en los arreglos musicales, sin perder las partes donde resaltaron los músicos por titularse
- Instrumentos. De forma particular, la búsqueda de los instrumentos e instrumentistas de percusión que acompañan la música implicó más tiempo de lo esperado al no tener voluntarios como en el caso de otras disciplinas
- Grados de estudio de alumnos de danza. El involucrar la participación voluntaria de compañeros implicó que pertenecieran a diferentes grados académicos, por lo que en la aplicación de técnicas de danza más avanzadas los estudiantes con menos experiencia se desanimaron a participar, provocando la limitada fluidez de los ensayos

La finalidad de este montaje escénico es sensibilizar a las personas, creando lazos de empatía para que así exista una valoración, conciencia y reconocimiento hacia este tipo de manifestaciones, asimismo, nos permitió reconocer el trabajo que realiza cada

disciplina/licenciatura participante en una puesta en escena. De la misma manera, la aportación al área de cada uno, como la ejecución musical, la historia musical, dotación instrumental, la interpretación y creación ritual, el cuerpo, la expresión corporal y los elementos que dan estructura a la danza, nos ayudó a valorar el esfuerzo de cada uno de los compañeros para trabajar en conjunto llegando a recopilar ideas, en algunos momentos desatinos.

La experiencia interdisciplinaria que se obtuvo fue bastante enriquecedora no solo en el ámbito artístico, sino también en el ámbito de valores humanos, la convivencia continuó como resultado una fraternidad que se ve reflejada en el trabajo que se presenta, confiamos febrilmente que será el punto de partida para presentaciones posteriores de este tipo ya que los resultados cualitativos que se consiguieron son bastante benéficos para nuestra formación profesional y para nuestra educación integral.

También es importante resaltar el aporte a la cultura, porque estamos rescatando uno de los rituales y leyenda más antiguos de esta región, tratando de respetar en todo momento las costumbres sin modificarlas. Como se mencionó anteriormente uno de los fines es sensibilizar a la gente, en especial a la niñez y juventud para que se interesen por este tipo de eventos que en muchos casos no es posible que lleguen a los pueblos más retirados del estado, y para que no se pierdan estas bonitas costumbres que si bien son característicos de esta parte de los volcanes, también las hay en otras partes pero con diferencias debido a la distancia geográfica.

Este proyecto puede favorecer a llevar una vida más consciente del entorno, más funcional y que responda en beneficio de la sociedad a la que se pertenece; en tanto que, el estudio y desarrollo del performance interdisciplinario dentro de la educación y la pedagogía musical, es de gran importancia si buscamos mejores resultados académicos, sociales y personales, pues permite mirar al mundo bajo una perspectiva que abre hacia diversos puntos de enfoque.

En cuanto al trabajo realizado en conjunto con las otras disciplinas, fue una experiencia enriquecedora, cada uno tiene vivencias y puntos de vista diferentes que lo van complementando, nos enseñó que este trabajo es colectivo, uno solo no lo podía hacer, se necesitaba del aporte de cada uno, que al final nos será de mucha ayuda en nuestra vida profesional.

Las piezas montadas han otorgado emotividad y armonía al ensamble de esta obra, desde su origen, en donde se han mezclado aportes de diversas disciplinas artísticas, que buscaron realzar las tradiciones del pueblo elegido, mostrando la belleza de uno de los rituales más representativos y significativos para ellos, una boda.

Los resultados finales, fueron logrados a base de la búsqueda de armonía y conexión de la escena con la música, para que el contexto prevalezca y los espectadores lleven sus emociones al ritmo del guión. Tanto como artistas y como personas, no podemos ser indiferentes al mundo que nos rodea, es imprescindible mantenernos a la expectativa de todo lo que está ocurriendo, como se mencionó anteriormente, el motor principal de éste proyecto fue el rescate y la preservación de nuestra cultura; éste en la actualidad, es un tema de poco interés para la sociedad. Estamos en constante cambio, nuestras tradiciones se van olvidando poco a poco y aunque los seres humanos aprendamos a adaptarnos al cambio, sería una pena inminente para nuestra historia perder por completo aquello que también nos da valor e identidad como país.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLVAREZ, H. (1980). *Título original: The dancer and the dance: Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lesschaeve*. Versión castellana: El bailarín y la danza Conversaciones de Merce Cunningham con Jacqueline Lesschaeve. Traducción por Helena Álvarez de la Miyar. País: Francia Editorial: GLOBAL Rhythm Press, S. L. 2008.

ARIZPE, L. (1973). Parentesco y economía en una sociedad nahua. México: INI.

CASCO, E. CORNISH, D. (2013) Revista de Música, Arte y Crítica de la Escuela de Artes.Nº| 5. México: BUAP

------(2014) Musicalia Revista del Colegio de Música. Nº 11. México: BUAP

------(2016) Musicalia Revista del Colegio de Música. Nº 12. México: BUAP

DE BONO, E. (1999). El pensamiento creativo. El poder del pensamiento lateral para la creación de nuevas ideas. México. Editorial Paidós Plural.

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. (1992). Madrid, España.

EQUIPO DOCENTE DE INVESTIGACIÓN INPRONUC. (2016). Música e interdisciplinariedad. Colombia: CEDIM.

FLORESCANO, E. (2000). Memoria indígena. México: Editorial Taurus

FREGA, A. (2001). Creatividad musical, fundamentos y estrategias para su desarrollo. Argentina: ISBN Creatividad.

GARDNER, H. (1999). Estructuras de la mente. La teoría de las Inteligencias Múltiples. Colombi: Fondo de Cultura Económica.

GUILFORD, J. P. COMPILADOR (1983). Creatividad y Educación. España: Ediciones Paidós.

HOSTOS, E. (1991). Ciencia de la pedagogía (Nociones e historia). República Dominicana: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

LÓPEZ R. (2013). Diccionario de la Creatividad: Conceptos y expresiones para una comprensión de la Creatividad. Chile: Edición Digital.

MARAVILLAS, A. (2013). Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical. Una selección de autores relevantes. España: Graó.

MEDINA, J. (1970). México leyendas costumbres trajes y danzas. México: Editorial Valle de México, S.A

MEGÍAS, M. (2009). Optimización en procesos cognitivos y su repercusión en el aprendizaje de la danza. [Tesis Doctoral] *DEPARTAMENT DE PSICOLOGÍA EVOLUTIVA I DE LA EDUCACIÓ, UNIVERSITAT DE VALÈNCIA, FACULTAT DE PSICOLOGÍA*. Valencia. Disponible en file:///F:/Documentos/Megias.pdf. Consultado el día 19 de agosto 2019.

MENDOZA, V. (1984). Panorama de la música tradicional en México. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

MENDOZA, V. Y RODRÍGUEZ, V. (1991). Folklore de la región central de Puebla. México: CENIDIM.

MOUNSEY, J. (1991). Estructura de los grupos domésticos de una comunidad de habla náhuatl de Puebla. México: Instituto Nacional Indigenista.

PÉREZ, J. (2010). “Los sones de flor” Expresión estética en los rituales de paso en San Andrés Hueyapan. [Tesis de Maestría en Estética y arte]. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

SÁNCHEZ CUNILL, C. (1998). Revista Contextos. Estudios de ciencias sociales y humanidades, no. 1. “La interdisciplinariedad y la educación musical”. Chile: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

SÁNDOR, F. (1981). Educación musical en Hungría. España: Real Musical.

SANUY, M. (1996). Aula sonora (Hacia una educación musical en primaria). España: Ediciones Morata.

SECRETARÍA DE CULTURA DEL ESTADO DE PUEBLA. (2010). Historia de la música en Puebla. México: D.R.

SILVA, C. (2008). POR LOS SENDEROS DE LA DANZA ANTOLOGÍA DIDÁCTICA ILUSTRADA. México: Universidad Nacional Autónoma de México

TURRENT, L. (1993). La conquista musical de México. Segunda edición México: FCE, 2006.

WALLAS. G. (1926). The art of thought. New York: Harcourt

WILLEMS, E. (1966). Educación musical I. Guía didáctica para el maestro. Argentina: Ricordi Americana S. A.

WILMERDING, M. y KRASNOW, D. (2017). *Título original: Dancer Wellness*. Versión castellana: LA DANZA. El entrenamiento total del bailarín. Traducción por Beatriz Villena. 1ra edición. País: EUA Editorial Paidotribo. 2018.

CONSULTAS WEB:

CAMARENA, C. (2017). La leyenda de los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl. Disponible en:
<https://mas-mexico.com.mx/la-leyenda-de-los-volcanes-popocatepetl-e-iztaccihuatl/>
Consultado el 01 de Octubre 2019

Catálogo de localidades. Resumen municipal de Coronango. Disponible en:
file:///F:/TESIS%20XXX/informacion%20sobre%20coronango/Catálogo%20Localidades.html. Consultado en Octubre de 2019.

ESCOBAR, L. (1986). La Música precolombina. Universidad Central. Disponible en:
<https://www.academia.edu/> Fecha de consulta: 01 de Septiembre de 2019.

Enciclopedia de los municipios y delegaciones de México/Coronango. Disponible en: <file:///F:/TESIS%20XXX/informacion%20sobre%20coronango/Puebla%20-%20Coronango.html>. Consultado en Octubre de 2019.

PÉREZ, J. (2008). Definición de pedagogía. Disponible en: <https://definicion.de/pedagogia/> Consultado el 14 de Junio de 2019

FREGA, A. (2003). Arte, música e interdisciplinariedad. Disponible en: <http://www.ejournal.unam.mx/cem/vol02-04/cem0404.pdf>. Fecha de consulta: 13 de Agosto de 2019.

GUTIÉRREZ, R. (2011). La interdisciplinariedad de la música en la etapa de educación primaria. Disponible en: <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/30736/LaInterdisciplinariedadDeLaMusicaEnLaEtapaDeEducac.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Fecha de consulta: 16 de Agosto de 2019.

JUNCOS, L. (2018). Experiencias coreografías de Martha Graham en " Night Journey". Villa María: Universidad Nacional de Villa María [Tesis] País: Argentina. Disponible en: http://biblio.unvm.edu.ar/opac_css/doc_num.php?explnum_id=1770&fbclid=IwAR2mMZ-X9gDI0iTQ6mIVyem1YWNjM2gsiXZsHcrATPKcJKnl5-xWkNfVPYg Consultado el 01 de Octubre 2019

SALAZAR, P. (2018). ¿Que es el Contact Improvisacion?. Disponible en: <https://www.pacosalazar.net/index.php/2018/08/09/que-es-el-contact-improvisacion/> Fecha de consulta :01 de Octubre 20

Sistema Nacional de información municipal (SNIM). Disponible en: <http://www.snim.rami.gob.mx/>. Consultado en Octubre de 2019.

Unidad de Microrregiones Cédulas de Información Municipal (SCIM). Disponible en: <file:///F:/TESIS%20XXX/informacion%20sobre%20coronango/Datos%20Generales.html>. Consultado en Octubre de 2019.

YETZEN, E. (2004). Teoría general de la creatividad. Disponible en : <http://polis.revues.org/6745>. Consultado en 2 de septiembre de 2019.

VIDEOGRAFÍA:

Xochipitzahuatl, Boda Nahuatl en Atlixco, Puebla (2012). Subido por Huexolotzin, 19 de Noviembre de 2019.

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=BRF42clA27w>. (Consultado en Noviembre de 2019).

Tlaxcalteco Boda de Yancuitlalpan, Puebla. Subido por Armando Tufiño, 2 de Septiembre de 2015. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=zTxi3mhp48o>. (Consultado en Noviembre de 2019).

Anexos

ENTREVISTA

Nombre: Norberto Teutle Gutiérrez

Fecha de nacimiento: 29 de abril de 1944

Edad: 75 años

Lugar: Santa María Coronango

Para realización de esta entrevista se contó con el apoyo de los docentes de Etnocoreología: Dra. Isabel Galicia López, Mtro. José Luis Gerardo Sagredo Castillo, Mtro. José Juan Pérez Sosa y el Mtro. Eugenio Teutle Toxqui.

SC: José Luis Gerardo Sagredo Castillo

IG: Isabel Galicia López

MF: María Fernanda Rojas Santiago

IG: ¿Este es un evento que para todas las familias es muy importante?

Norberto Teutle: Si, pues anteriormente y pues como que ahora todo ha ido cambiando y todo llega a ver, siempre se hacían las bodas y la boda empezaba desde que se hacía la candela y se ponían de acuerdo los familiares, los papás del novio y de la novia para cuando se hacía ese primer evento que era la candela y en esta se llevaba un chiquihuite, que aquí le llamamos, con pan para ir a presentarse con el papá de la novia, se llevaba una cera y con eso se hacía presente el papá del novio, se presentaban a hablar del compromiso y acuerdo que ya habían hecho los novios, ya solo se iba a formalizar, ya después de eso se ponían de acuerdo para el pedimento, ya en el pedimento se les avisaba e invitaba a los hermanos y familiares cercanos que quisieran reunirse para el pedimento. Ya en el pedimento se llevaba tres chiquihuites de pan y ya uno era para la novia, el otro para la mamá y otro para el papá, se les hacía entrega de lo que se le llevaba. Ya ahí se presentaban todos los familiares papás, primos etc. Tanto familiares de la novia como los familiares del novio, ahí se hacía la presentación y se decía como era la costumbre anterior. Se preparaba un molito sencillo para rendir a los familiares, ya después ahí se fijaba la fecha para el casamiento. En el casamiento pues ya se invitaba a

toda la familia hasta los más lejanos, todas las amistades que quiere uno invitar, era una fiesta la que se hacía, después en la boda se reunía y se preparaba todo lo que era para el evento, unos pavos o pollos lo que hubiera para preparar el mole para toda la fiesta que se celebraba, desde la víspera que se celebraba tres días de fiesta que aquí se hacía, la víspera, el mero día de la boda y al otro día que seguía el recalentado, así le nombrábamos nosotros.

En la boda, ya nos íbamos para la iglesia. Ya mi papá, que nos tocó en esos tiempos nos salíamos de la casa yo, mi papá y mi mamá; y ahí nos encontramos también la ya ahora mi esposa, también su papá, ya la acompañaron y ahí en la iglesia nos encontrábamos, ya entrábamos a la iglesia.

En esos tiempos para el pedimento, que se me paso platicarles, nos acompañó el sacerdote y fiscales que les nombramos aquí de los que están, digamos, sirviendo en la iglesia. Son los que llevan la vara que les nombramos con la imagen del barrio.

IG: ¿Eran como bastoncitos con santitos?

Norberto Teutle: Ándele, exactamente, es algo así, aquí le nombramos quien lleva la vara, les avisábamos y hacíamos la invitación para que nos acompañaran y así es como se hacía anteriormente y esa vez nos tocó a nosotros que nos acompañó un sacerdote, es el que nos presentó y el que habló para lo que íbamos con los familiares, con el papá. Así eran las costumbres aquí en pueblo.

Ya después se hizo la celebración, después de que nos encontramos en la iglesia, ya se hizo la celebración de la boda, salimos y ya después empezaron las fotos que esas son las tradiciones que han venido desde ese entonces llegando ya nos venimos en esos tiempos caminando para allá para la casa con los familiares que nos acompañaron.

Llegando a la casa ya empezó la fiesta, y los padrinos de casamiento que nos acompañaron y llevaron el lazo con que nos unieron las arras, los anillos, esos son los que nos dieron y llegando ya después nos venimos igual acompañados por los fiscales y los padrinos de casamiento, llegando a la casa ya se hizo la fiesta, ya nos recibieron todos los familiares que estaban invitados allá en la casa y nos aventaban en ese tiempo arroz que era la tradición que se seguía, arroz, confeti, lo que tenían preparado a la entrada de la casa y luego pues ya ahí se preparó el mole que es lo tradicional de aquí del pueblo, ya después venia de eso de la comida, ya empezaba el baile del vals, ya después venia de eso la víbora de la mar que le

nombramos nosotros ese baile, y el ramo, el ramo que también la novia se sube sobre de una silla y le avienta el ramo pa' tras para ver que muchacha le toca para el próximo casamiento. Así son las tradiciones acá que ahora ya se ve muy poquito menos de lo que anteriormente se acostumbraba y así son los casamientos del pueblo aquí en Coronango.

SC: Nos había platicado de la víspera y luego nos dijo la boda y el recalentado

Norberto Teutle: ¡Ah, el recalentado! Pues en el recalentado todavía, se reúne la familia, todos para hacer una convivencia de esa fiesta y ya los muchachos, los recién casados, ya se van a visitar a la otra familia que ya pertenece, digamos a la familia, ya se van a saludar a los familiares de la novia, así es la tradición. En el recalentado es una fiesta, una reunión para terminar lo que quedó del día de la comida, eso es lo que se hacía en la tradición por acá.

IG: Comentó que se baila el vals.

Norberto Teutle: Si se hace una lista, digamos y ahí es donde van nombrando al papá, al padrino, a los hermanos de lo que le toca al novio, ya su familiar los va nombrando, según a los que él conoce y todos pasan a bailar el vals y luego de ahí, el baile de la víbora y luego viene el baile del guajolote y lo que les dan de regalos al padrino de casamiento que pues ya lo que quiera darle, ahora les dan un marrano completo, anteriormente solo era la piernita del marrano, ahora ya se acostumbra de darles un marrano lo bailan entre, pues ya el que quiera entregarse a ese baile o le van pasando a otro familiar y así se hacen los casamientos acá, eso ya para ir terminando cuando se termina el evento, la fiesta.

IG: Nos podría describir un poco más el baile del guajolote, ¿Cómo se hace ese baile?

Norberto Teutle: El baile del guajolote, pues empieza a tocar digamos la música para ese baile, y luego ya todos los familiares se ponen a bailar ese guajolote así todo alrededor, cargándolo, y ya se lo van pasando a otro que esta por ahí cerca, igual familiar, y así se lo pasan todos el guajolote, unos bailando el guajolote y otros bailando el otro regalo que es la pierna o el marrano y las señoras bailando lo que les entregan, digamos, el mole y todos en eso bailando en ese momento, así es como es para despedir, se va terminando la fiesta ya. Esas son las tradiciones aquí.

SC: La música de guajolote ¿es la actual o es el tlaxcalteco, o es la de...? (tarareo de la melodía de la pieza del guajolote actual).

Norberto Teutle: Si, la música es esa que dicen (tarareo de la melodía de la pieza el tlaxcalteco) y así, ese es el baile del guajolote y de todos los regalos que digamos que ya se les dieron.

IG: Esos regalos que entiendo, son el guajolote, la piernita de cerdo, que nos comentaba usted, el mole; aparte de esos regalos ¿qué otros regalos había? ¿Tortillas, por ejemplo, pan o algo así?

Norberto Teutle: No ya no, eso ya no, eso se hizo en el pedimento, ya en la boda solo es eso.

SC: Y lo de tomar ¿también ahí se baila o no se baila?

Norberto Teutle: Si, pues de tomar si, es lo que abunda en la boda.

IG: Por ejemplo, el guajolote ¿Cómo va? ¿Vivo?

Norberto Teutle: ¡Vivo!

IG: Y la piernita de cerdo así ¿cómo va? ¿No va en un platón?

Norberto Teutle: Ese se les adorna, ahora creo que ya no lo hacen, pero si se les adornaba con unas flores amarradas en la pata y cargándolo con un chiquihuite es como se bailaba, pero ahora como ya es un cerdo a veces completo ya se baila entre varios, entre cuatro por decir así.

SC: Pero aún matado ¿se puede bailar adentro del chiquihuite? ¿Adornar la piernita con flores?

Norberto Teutle: ¡Ándele! Adornado con flores, si eso es, el guajolote creo que me parece, ya no recuerdo exactamente, pero creo que también se le amarraba en las patas una flor y ya ahí era el baile que se hacía y así se lo andaba uno pasando entre todos los que estaban en la rueda de ese baile.

SC: Cuando se va a buscar a la novia maestro, me voy a regresar a la víspera, bueno, antes de la víspera, nada más como pregunta ¿hay alguna música o algo que cuando van los padrinos, bueno los papás a pedir a la novia? ¿Se acuerda que era la candela?

Norberto Teutle: ¡Ah la candela! no en eso pues no se llevaba música, no mas así se iban hacerlo.

SC: Siempre tenía que ser con el padre o a veces no iba.

Norberto Teutle: No solo esa vez nos tocó que si nos acompañó, bueno, a nosotros, pero por lo regular siempre van solo los fiscales.

IG: ¿Pero los fiscales si van siempre?

Norberto Teutle: Los fiscales si van, esos si acompañan para eso, para el pedimento.

SC: Y para lo del vals, eso me dejo muy... el vals cuando van nombrándolos ¿pasan por parejas o bailan con los novios, o cómo es? Platíquenlos.

Norberto Teutle: Pues sí, por parejas, ya nombran digamos al invitado con la esposa que pase a bailar, ya sea el tío o el primo, quien lo nombre, ya pasa, pero con pareja.

IG: ¿La pareja está digamos en el centro? ¿Y alrededor no hay personas?

Norberto Teutle: Si, si hay, invitados.

IG: ¿Bailando también?

Norberto Teutle: Pues no más observando.

IG: ¿Ellos no bailan?

Norberto Teutle: Pues el que guste bailar, puede bailar, pero casi nada más están observando, así es como se hacen los bailes acá.

SC: Perdón ¿los novios están ahí presentes bailando también o ellos están aparte?

Norberto Teutle: No, los novios son los que están, pasan a bailar ya los mencionan, digamos quien va a bailar con la novia y la esposa baila con el novio.

IG: ¿Y pasa otra pareja de parientes y los cambian?

Norberto Teutle: Si, ya los mencionan también, ya llegan, le entregan, y ya la esposa se pone a bailar con el novio y así.

IG: ¿Siempre hay bailando solo dos parejas? Alguien con la novia y alguien con el novio.

Norberto Teutle: Si, o hay veces que los mencionan todavía digamos los hermanos, por decir, de la novia y todavía no están casados, pues pasan solo ellos si ya los mencionaron, si todavía no tienen pareja, si todavía no tienen nada sería solo ellos.

SC: ¿Los hombres bailan con la novia y las mujeres bailan con el novio?

Norberto Teutle: Exactamente, si, así.

SC: ¿Y ahí nada mas solo hay dos parejas o adentro de la rueda del vals hay más parejas?

Norberto Teutle: Solo ellos son los que están bailando ya después cuando se hace el baile general, pues ya todos los que quieran bailar.

SC: Y como un ejemplo del vals, ¿Cuál podría ser que se acuerde usted?, ¿Que vals son los que se tocan ahí?, ¿Cómo cuáles?

Norberto Teutle: Hora verá, pues ya no recuerdo yo los nombres de esos.

SC: Aunque no sean los nombres, si quiera tararee algo que se acuerde de cual seria uno de los que bailan ahí.

Norberto Teutle: Pues ahora vera que de eso si no me acuerdo, no me acuerdo ahorita.

SC: No se preocupe.

Norberto Teutle: Sí, no me acuerdo.

IG: La vez pasada que entrevistamos a su esposa con motivo de la fiesta que se hacía, bueno, de hecho, una ceremonia, la de velorio de angelito, de los niños difuntos, nos comentaba que

se bailaba, también se bailaban varias cosas como la cajita y todo esto, y llevaban para bailar escobas adornadas ¿eso nada más se hacía entonces o también en las bodas llevaban algo en las manos para bailar el tlaxcalteco?

Norberto Teutle: Porque cada región tiene sus costumbres, no más digamos aquí en el pueblo de Ocotlán varía un poquito, aquí en Coronango pues esas eran nuestras tradiciones, son nuestras tradiciones que se han seguido, es lo que hemos visto. Y pues nosotros nos tocó digamos vivir eso porque nos casamos, ósea que nosotros nos casamos como decía anteriormente nos casamos bien. Todavía seguí la tradición de mis papás, porque nosotros también somos varios hermanos, somos ocho hermanos.

IG: Oiga señor ¿Los papás de usted se casaron también con esta tradición?

Norberto Teutle: Si, me comentan que, si se casaron, bueno me comentaron en ese tiempo, ya mis papás ya no viven, pocas veces solo escuchaba que se casaron bien porque anteriormente casi no se unían las parejas así, siempre eran bodas, escuchábamos aquí en el pueblo, ya se va a casar la hija de don... de alguna persona de aquí ¿y con quién? Según se sabe que, con el hijo del señor, y ya se iba sabiendo, eso era.

IG: Y entre las cosas que le platicaba su papá de cómo fue la boda de ellos, de su papá y su mamá ¿hay alguna cosa que fuera diferente de lo que nos está usted platicando que fue su boda?

Norberto Teutle: Pues creo que no, parece que no, pocas veces, casi no nos contaron de su boda, no, pero esas eran las tradiciones que se venían en esos tiempos.

MF: Yo tengo una pregunta, comentaba que la familia recibe el chiquihuite y una cera, el chiquihuite y la cera ¿dónde la colocan? ¿Si la colocan al frente de un altar?

Norberto Teutle: Si, la cera se llevaba según la tradición para alumbrarles el camino, trayecto de la vida, entonces para eso era esa luz, después esa luz, esa cera se lleva a la iglesia, ahí se prende y ya.

MF: ¿Antes de entregarlo o después?

Norberto Teutle: Después ya los novios o quien se le entrega y hacía después, si lo hacía o no lo hacía, pero esa era la costumbre.

SC: Se le entregaba la cera y ya tenían la obligación de prenderla después ¿no? o ¿en el momento se prendía?

Norberto Teutle: No, ya después.

MF: ¿Entonces se colocaba delante de la virgen o de algún santo?

Norberto Teutle: Mire, la verdad esos detalles no me acuerdo bien como se hacían, pero eso es lo que se lleva.

SC: Y el chiquihuite ¿llevaba pan?

Norberto Teutle: ¡Llevaba pan!

SC: ¿y algo más o solo pan?

Norberto Teutle: Llevaba pan, fruta, me parece que se le entregaba a la novia el pan, fruta y eso era, y creo que una botella de agua ardiente adornado.

SC: ¿Aquí no se hace algún tipo de bebida que sea tradicional?

Norberto Teutle: Acá no, pues aquí no.

SC: ¿Y cómo de que le daban la botella?

Norberto Teutle: Pues ya lo que, en esos tiempos, pues era una botella digamos de brandi que era lo que se tomaba anteriormente.

SC: ¿Tequila se acostumbraba también?

Norberto Teutle: El tequila ya vino más después, porque como el tequila por esos tiempos casi, como que nadie lo aceptaba la gente, lo que ponía era mejor otra botellita, eso era lo que se ponía en el chiquihuite ya se hacía entrega de eso, los familiares ya le repartían a toda su familia.

SC: ¿Le daban de su fruta y su pan?

Norberto Teutle: Ándele, los que querían invitar a la boda y no pudo asistir entonces les iban a participar a la familia “ten te traigo esto porque ya mi hija se me va a casar” o pues ya quedaban también enterados y como invitados para la boda.

SC: Dos preguntas más, la primera es ¿hay algún momento en el cual les dan consejos los padrinos a los que se van a casar, hay alguna parte de eso, donde hablan con ellos los padrinos o los papás que los ponen ahí para decirles que les vaya bien, hay alguna parte de eso que usted haya visto?

Norberto Teutle: No, no recuerdo de eso, de esos detalles no.

SC: ¿Algún tipo de plática que la novia tuviera que tener con las mamás, los papás, no hay nada de eso, cuando la van a pedir o algo así, cuando ya se van a casar?

Norberto Teutle: Pues no, no me acuerdo, pues digamos que los consejos, que yo sepa, los daba la mamá o la abuelita ya le daba consejos a la novia, mira cómo te vas a portar con tus suegros, anteriormente decían que ya le vas a decir mamá a tu suegra, porque eso es lo que anteriormente se acostumbraba, que la muchacha digamos a donde iba a pertenecer, le decía mamá a la suegra, ahora ya no.

SC: ¿Y esos consejos había algún momento que se los daba la abuelita o era en cualquier momento?

Norberto Teutle: ¡En cualquier momento!

SC: ¿No tenía que ser ni ahí en la víspera, ni cuando estaba por casarse, lo hacían en cada casa o había un momento determinado para hacer eso?

Norberto Teutle: No, pues eso cada uno le aconsejaba a la hija y hay veces lo que aquí se pasaba por alto esos detalles, lo que más preocupaba es el mole, ya que el padrino quería decirle unos consejos a los recién casados, pues sí, y llegando digamos de la boda frente al altar de la casa, como ahorita está el altarcito, ya se hincan ahí, sobre, digamos frente al altar

para dar la bendición los familiares, en ese momento si se les da pues cada uno según lo que quiera orientar, desearles un feliz matrimonio a los recién casados.

SC: Se ponían los recién casados frente al altar y allí les hablaban ¿pero se ponían al frente los padrinos?

Norberto Teutle: Frente al altar, les dan una crucecita, cada uno.

SC: ¿Y ahí mismo los bendecían los familiares?

Norberto Teutle: Si y ahí unos consejos y unos buenos deseos para que continúen su vida ya en matrimonio.

IG: ¿Y eso en que momento pasaba?

Norberto Teutle: Después, llegando digamos de la iglesia, digamos después de eso todo los familiares, hermanos o tíos, el papá ya los mencionaba “pues pásale tú a darles la bendición a los muchachos”.

SC: ¿A eso le llamaban la bendición?

Norberto Teutle: Si, la bendición, ya para desearles un feliz matrimonio y así.

SC: ¿Ahí no intervenía el padre, si no que eran puros familiares?

Norberto Teutle: Si, puros familiares, ya los sacerdotes y todo eso se quedaban ya en la iglesia.

MF: ¿Y se les colocaba algún petate?

Norberto Teutle: Pues sí, algo para que no les dolieran las rodillas.

SC: ¿Por qué ahí tenían que hincarse?

Norberto Teutle: Ándele, si, ya lo que el familiar les quisiera poner ahí.

SC: ¿Pero si era la obligación que llegando a la casa?

Norberto Teutle: Si, sí.

SC: ¿Y llegaban a la casa del novio o de la novia?

Norberto Teutle: Del novio.

SC: ¿Del novio?

Norberto Teutle: Del novio.

SC: ¿Ahí se hacía en la casa del novio?

Norberto Teutle: Ándele, ahí se les hacía el recibimiento y van al altar y ya toda la descendencia que viene de la novia, pues ya pasan a la mesa y lo que les tenían ya preparado, no más pasan a la bendición los más cercanos que querían invitarlos a pasar a eso, la bendición.

SC: Hay una cosa que dice mucho de los ramos maestro, que es eso de los ramos, porque se supone que hay unos ramos aquí se acostumbra eso de los ramos que se entregan o algo así ¿no hay nada de eso aquí? Dicen que en algunos lados son arbolitos, pero a lo mejor aquí no es así, son ramos de flores, no sé qué es lo que sea, si hay una tradición de algo de eso ¿o usted no se acuerda?

Norberto Teutle: No, no recuerdo de eso si no recuerdo.

SC: Pues muchas gracias maestro.

Norberto Teutle: De lo que les estoy platicando digamos de lo que nosotros hemos viniendo de esos tiempos de nuestra boda.

IG: ¿En qué año se casó usted?

Norberto Teutle: Nosotros nos casamos un treinta de noviembre del sesenta y ocho.

SC: Una pregunta maestro ¿Aquí en algún momento se dan serenatas, por ejemplo, a la novia se le lleva algo o la cena?

Norberto Teutle: La cena, ah bueno si, tiene usted razón, se me pasaba ese detalle, si se le lleva a la novia la víspera del casamiento, se le lleva la cena y ya el papá del novio ve ahí

entre los invitados “tú te encargas de llevar la cena con la novia” y a otros le dicen “tú te vas a la casa del padrino” y ahí llegan pues, ya los esperan, pero a la novia digamos se le lleva el chicharrón que se prepara en la víspera y me parece que se le lleva una, el chicharrón por eso digamos, los familiares tienen cuidado que el chicharrón quien lo hace pues que le salga bueno, si no que le vas a llevar a la novia ¿chicharrones duros? No, tiene que ser bien hecho y que todos estén contentos porque el chicharrón es un poco, nadie se tiene que enojar a veces ni los niños porque el chicharrón se tuerce y no se hace bien, por eso le dicen a alguien que se encargue de hacer los chicharrones y que salga bien porque es para la cena, ya se le lleva a la novia la cena y algún que le encargan eso ya invita “tú me acompaña, tú también me acompaña y ya se van unos cuatro o cinco, los que quieran ir, porque ya se sabe que según en la cena les invitan todo lo que es la bebida, a veces, pues regresan algunos ya muy contentos.

SC: ¿Y ahí llevan un poco de música?

Norberto Teutle: No, nada.

SC: ¿O los esperan con música?

Norberto Teutle: Pues tampoco, nada más esperan digamos a los que les hayan hecho su encargo, los esperan, los reciben y pues ya les agradecen lo que llevan y ya pasan y aquí está la voluntad de la casa y pues ahí comienza la convivencia a veces se preguntan los familiares “pues no aparecen los de la cena, no han llegado dice, pues quien sabe cómo van a venir” porque a veces les invitan mucho tequila.

SC: ¿Eso es en la víspera?

Norberto Teutle: Si la víspera, en esos tiempos que a mi me tocó, mi papa les hizo el encargo a unos señores, fueron a dejar la cena y pues allá el papá de mi esposa les puso mucho trago, que algunos ya hasta ni vinieron se quedaron por ahí durmiendo, llegaron hasta el amanecer del día siguiente, entonces ya nada más los escuchamos que platicaban “es que el señor no vino, se mareó mucho y se quedó por ahí durmiendo” llegó creo que hasta el día después, pues si les abastecieron de mucho tequila o no sé qué cosa que tomaron , pero esos son los que van.

SC: ¿Y esos no son familiares o son encargados?

Norberto Teutle: Pues familiares, si son familiares de los que ayudaron digamos a preparar lo que se va a necesitar, para los que mataron los pavos o los cerdos, los pollos, lo que hayan preparado, ellos mismos son a los que les van haciendo ese encargo, por eso muchos como que no querían ir porque ya saben que les dan mucho.

SC: ¿Y es de buena suerte que los atiendan bien, se ve bien que pasé eso?

Norberto Teutle: Si, sí.

SC: ¿O les reclaman por que los pusieron hasta atrás?

Norberto Teutle: No al contrario, les agradecen porque dicen “nos dieron hasta donde aguantamos” y cuando no les dan, como que regresan un poquito no muy contentos “no nos atendieron ahí como debía, pero ahí si nos recibieron bien” pero así son las costumbres, si les dan mucho no se sienten que nos hicieron mal, regresan ya muy mareados o no llegaban, pero llegaban muy contentos.

MF: Los padrinos de casamiento ¿se encargaban de vestir a los novios o había otras personas?

Norberto Teutle: No, bueno yo en lo que me tocó, no más de ropa, más bien mis papás fueron los que me compraron, los padrinos dan regalos según lo que quieran obsequiar, lo que si es que el padre da lo que son las arras, de eso si encargan los padrinos, arras, lazo, de eso sí y pagar la misa, la pagan los padrinos.

IG: ¿Y el vestido de la novia quien lo compra?

Norberto Teutle: El vestido de la novia, si el padrino tiene voluntad de vestir a la novia, si lo puede hacer, pero eso ya es cosa de que el padrino quiera y si no, son los papás quien compran el vestido, eso ya es como voluntad, si el padrino dice “yo le quiero comprar el vestido” lo puede hacer, pero si no entonces los papás, ya el padrino les lleva un regalo, lo que está a su alcance o sea su voluntad, una lavadora o le lleva su refrigerador, lo que sea su voluntad, eso es.

MF: En el pedimento ¿hacen algo con el sahumerio?

Norberto Teutle: El sahumerio, pues de eso no me acuerdo.

MF: ¿O anunciaban con cohetes?

Norberto Teutle: Bueno, últimamente no sé, pero nosotros no llevamos cohetes, yo ósea cuando yo me case, no llevamos cohetes, si ya nada más fuimos toda la familia cargando los chiquihuites con los que íbamos hacernos presentes todos.

SC: ¿Esos chiquihuites se compran en dónde? ¿Cómo de qué tamaño son?

Norberto Teutle: Pues son de este más o menos, así, para que quepa todo el pan.

SC: ¿Y son profundos o son?

Norberto Teutle: Son más o menos de esto (nos señala con sus manos las dimensiones).

SC: ¿Son los que hacen como de carrizo?

Norberto Teutle: Si, son esos, así son las tradiciones, a lo mejor ya se me pasaron algunos detalles que ya no me acuerdo. Bueno pues, ya les aporté lo poquito que pude.

IG, SC, MF: ¡Muchas gracias!

Las bodas de Luis Alonso

Arreglista: Marco Antonio Morales Soriano

$\text{♩} = 100$

Clarinete en Si $\flat$

Saxofón contralto

Trompeta en Si $\flat$

Violín 1

Violín 2

Violín 3

Viola

Violonchelo

Contrabajo

6

Cl.

Sax. ctrl.

Tpt.

Vln.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Tres Regalos

Luis Cisneros Alvear

Arreglista: Marco Antonio Morales Soriano

$\text{♩} = 100$

Flauta

Oboe

Clarinete en Si $\flat$

Trompeta en Si $\flat$

Vihuela

Guitarra

Contrabajo

Violin 1

Violin 2

Viola

Violonchelo

Fl.

Ob.

Cl.

Tpt.

Vih.

Guit.

Cb.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Chords: Dm, Am, E7, Am, A7

Marco Morales Copyright ©

El Tlaxcalteco

Arreglista: Marco Antonio Morales Soriano

♩ = 75 A

Flauta

Oboe

Clarinete en Si $\flat$

Saxofón contralto

Trompeta en Si $\flat$

Caja clara

Bombo

Platillos

Violonchelo Pizz.

Contrabajo

Violín 1

Violín 2

Viola

Marcha Nupcial

Arreglista: Marco Antonio Morales Soriano

$\text{♩} = 100$

The musical score is for a piece titled "Marcha Nupcial" by Marco Antonio Morales Soriano. It is written for a large ensemble. The tempo is marked as $\text{♩} = 100$. The time signature is 4/4. The instruments listed are Flauta, Oboe, Clarinete en Sib, Saxofón contralto, Trompeta en Sib, Violin 1, Violin 2, Viola, and Contrabajo. The score shows the first five measures of the piece. The Flauta and Oboe parts have rests in the first four measures and enter in the fifth measure with a triplet of eighth notes. The Clarinete en Sib part has a rest in the first four measures and enters in the fifth measure with a triplet of eighth notes. The Saxofón contralto and Trompeta en Sib parts have a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a quarter note, and then a triplet of eighth notes in the second measure. The Violin 1, Violin 2, Viola, and Contrabajo parts have rests in the first four measures and enter in the fifth measure with a triplet of eighth notes.

Guajolote

Arreglista: Marco Antonio Morales Soriano

♩ = 130

Flauta

Oboe

Clarinete en Sib

Saxofón contralto

Trompeta en Sib

Piano

♩ = 130

Violín 1

Violín 2

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Pizz.

Pizz.

Copyright © Marco Morales

Vals de Cuadrillas

Arreglista: Marco Antonio Morales Soriano

$\text{♩} = 67$

Flauta

Oboe

Clarinete en Si $\flat$

Saxofón contralto

Trompeta en Si $\flat$

Violín 1

Violín 2

Violín 3

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Marcha a Juan Pomuceno

Arreglista: Marco Antonio Morales Soriano

$\text{♩} = 180$ G D⁷

Flauta

Oboe

Clarinete en Sib

Saxofón contralto

Trompeta en Sib

Violín1

Violín2

Viola1

Viola2

Violonchelo

Contrabajo

p

Pizz.