



# **BUAP**

Facultad de Ciencias de la Comunicación

**La danza como elemento comunicativo:  
propuesta de un análisis semiótico de la danza  
folklórica de espectáculo**

**Tesis para obtener el título de**

**Licenciado en  
Comunicación**

**PRESENTA**

José Eduardo Acosta Molina

**DIRECTORA DE TESIS**

Mtra. Olivia Castillo Castillo

H. Puebla de Z. Noviembre, 2025

## Índice

<b>Introducción.....</b>	<b>6</b>
<b>Capítulo 1. Breve repaso sobre la danza.....</b>	<b>9</b>
La danza y sus definiciones.....	9
La danza y la identidad cultural.....	10
La danza y la semiótica.....	13
Danza costumbrista.....	14
El ballet folklórico de la Universidad Veracruzana.....	16
<b>Capítulo 2. Marco teórico.....</b>	<b>17</b>
Cultura, folklor y danzas costumbristas.....	17
Cultura.....	17
Folklor.....	18
La semiótica.....	19
La semiótica del espectáculo.....	21
Signos kinésicos.....	24
Movimiento y posición espacial.....	24
Movimiento y actitud del cuerpo.....	25
Movimiento y actitud del rostro.....	25
Signos tipo: visual (actor).....	26
Peinado.....	26
Vestuario.....	26
Signos tipo: visual (fuera del actor).....	27
Escenografía.....	27
Iluminación.....	27
Efectos sonoros no articulados (fuera del actor).....	28
La música y el sonido.....	28
Efectos sonoros no articulados (del actor).....	28
Modelo taxonómico de los componentes de la danza.....	28
Estructura general.....	29
Participantes.....	29
Coreografía.....	30
Letra del canto y voz.....	30
Elementos musicales.....	30
Movimiento cinésico.....	30
Paralenguajes.....	31
<b>Capítulo 3. Metodología.....</b>	<b>32</b>
Propuesta de modelo taxonómico de los componentes de la danza folklórica de espectáculo.....	32

Aplicación del modelo actualizado.....	36
Introducción al cuadro.....	36
Participantes y roles.....	37
Escenografía e iluminación.....	38
Musicalización.....	41
Coreografía y estructura.....	43
Movimiento cinésico y paralenguajes.....	54
<b>Capítulo 4. Análisis y resultados.....</b>	<b>61</b>
Ficha técnica.....	61
Aplicación.....	62
<b>Capítulo 5. Conclusiones.....</b>	<b>66</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>68</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>73</b>
Anexo 1.....	73
Anexo 2.....	74
Anexo 3.....	75
Anexo 4.....	76
Anexo 5.....	77

**Índice de Tablas**

Tabla 1	22
Tabla 2	23
Tabla 3	37

## Índice de Figuras

Figura 1	38
Figura 2	39
Figura 3	41
Figura 4	43
Figura 5	44
Figura 6	46
Figura 7	47
Figura 8	48
Figura 9	50
Figura 10	51
Figura 11	52
Figura 12	53
Figura 13	54
Figura 14	55
Figura 15	56
Figura 16	57
Figura 17	57
Figura 18	58
Figura 19	59
Figura 20	63

## Introducción

Pese a que la danza folklórica de espectáculo es uno de los medios más utilizados para comunicar la cultura a través del tiempo, no ha sido estudiada como un elemento comunicador de una manera sistemática. Es por ello que en este trabajo se describe a la danza folklórica de espectáculo como un elemento inherentemente comunicativo, para poder complementar su estudio desde la comunicación al identificar sus elementos base y resaltar su uso comunicacional. De ahí la pertinencia del análisis de un cuadro costumbrista en la danza folklórica de espectáculo, tal como se muestra en este trabajo.

Es así que el objetivo principal de este trabajo es presentar la propuesta del Modelo Taxonómico de los Componentes de la Danza, este modelo se basa en tres propuestas teóricas (Acuña y Acuña, 2011; Kowzan, 1986; Carrasquero y Finol, 2007). La coherencia analítica de este modelo se pone a prueba a través del caso “Boda en El Istmo” del Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana. De tal suerte que este modelo pueda replicarse en cualquier cuadro costumbrista, tal como se presentará en este análisis.

Para ello se identificaron teorías semióticas congruentes con las artes escénicas y la danza folklórica. Al tiempo que se analizaron los elementos semióticos del cuadro “Boda en El Istmo” del Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana.

En el capítulo 1 de este trabajo se presenta el Estado del Arte, en el que se revisan aportes teóricos en el campo de la danza, desde la semiótica hasta su función en la identidad cultural de las personas y comunidades.

El capítulo 2 desarrolla al Marco Teórico. En este se crean las definiciones de *cultura*, *folklor* que rigen a esta investigación, y se enmarca su sustento en la semiótica y la interacción

cultural, integrando aportes de distintos investigadores que dan cuenta de la interdisciplinariedad de la propuesta del modelo realizado.

En el capítulo 3 se explica la metodología empleada, detallando la actualización realizada al modelo de Acuña y Acuña (2011). En este apartado se presentan las categorías y subcategorías que conforman a esta propuesta de modelo analítico.

El capítulo 4 corresponde a la aplicación de modelo actualizado para ilustrar su uso. Presenta un desglose del cuadro utilizado como sujeto de prueba, con lo que se revisan los alcances y la utilidad del modelo propuesto.

Finalmente, en la Conclusión se presentan las principales aportaciones de este trabajo, se señalan las limitaciones encontradas y se plantean posibles líneas de investigación futuras que contribuyan a fortalecer el estudio de la danza folklórica de espectáculo.

Las expresiones culturales y artísticas en México son extensas y variadas. Una de estas se encuentra latente en las representaciones realizadas por los grupos folklóricos de las tradiciones dancísticas del país. La problemática a la que refiere este trabajo es a esa labor, que pudiera vivir en un espacio gris entre lo cultural y lo comercial, y que también requiere de un análisis que permita contribuir a su difusión y su análisis más allá de aquella primera impresión que el espectador, con conocimiento previo o no de la cultura representada, pueda tener.

El objetivo general de esta investigación es identificar y aplicar teorías semióticas congruentes con las artes escénicas y la danza folklórica para generar una matriz de investigación con el objetivo específico de analizar los elementos semióticos del cuadro “Boda en El Istmo” del Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana para ilustrar la utilización de dicho modelo y que se podrá ampliar al estudio de cualquier cuadro de este tipo.

Se espera que este trabajo contribuya con la preservación, difusión e investigación de esta forma de cultura, así como a revalorizar y ampliar los alcances de investigación que la comunicación tiene acerca de la narrativa y la semiótica de los productos artísticos y culturales.

Se reconoce que se requiere de un arduo trabajo para que este tipo de iniciativas tenga un desarrollo firme. Esta es una primera etapa para mostrar y poner a prueba un modelo que busca convertirse en una herramienta para otros investigadores. En la medida en que sea utilizado, necesariamente tendrá ajustes y modificaciones que lo mejoren y contribuyan a lograr objetivos óptimos.

## **Capítulo 1. Breve repaso sobre la danza**

El análisis de la danza como un fenómeno cultural, comunicativo y simbólico ha sido objeto de estudio desde diversas disciplinas, tales como la antropología, la semiótica, y los estudios culturales. Estas perspectivas han permitido identificar a la danza como un medio de representación de valores, memorias e identidades colectivas, así como un sistema de signos que comunica significados específicos. Este capítulo revisa definiciones de la danza con el objetivo de generar una aproximación que contribuya al análisis de este cuadro. Asimismo se

de crear una definición propia para este proyecto, así como algunas aportaciones teóricas y metodológicas relacionadas con la danza folklórica, poniendo especial énfasis en su dimensión escénica y su relación con la memoria cultural, la semiótica y los procesos comunicativos.

### **La danza y sus definiciones**

Alberto Dallal (2007, p.19) señala que:

“la danza, considerada una de las actividades artísticas más antiguas del mundo, es también una de las más complejas, una de las que presenta mayores dificultades para que el teórico, el crítico, el especialista y hasta el mismo bailarín y el coreógrafo ofrezcan explicaciones [...] fáciles y comprensibles.”

Aún así, nos otorga la siguiente definición: “El arte de la danza consiste en mover el cuerpo dominando y guardando una relación consciente con el espacio e impregnando de significación el acto o la acción que los movimientos desatan” (Dallal, 2007, p. 20). En tanto que el trabajo de Vicente et al. (2010, p. 43), propone definir a la danza “como la unidad formada por dos elementos esenciales, el motriz y el expresivo, que interactúan con unos elementos

biológicos, psicológicos, sociales, culturales y estéticos determinados y se conforman a través de elementos espaciales, temporales y rítmicos”.

Existen definiciones que incluyen no solamente a la danza, sino también a la expresión corporal como disciplina. Tal es el caso de Diana Amado Alonso (2022, p. 1176) quien señala que se trata de una “disciplina que permite indagar y aprender un lenguaje único del ser humano a partir del estudio del propio cuerpo y del movimiento espontáneo e intencional, con una finalidad expresiva, comunicativa, estética y creativa”.

A partir de estas propuestas teóricas podemos notar un hilo conductor acerca de la danza: su esencia espacial, temporal y comunicativa. La danza existe como un elemento de la expresión humana que se lleva a cabo con una cronología de movimientos establecida dentro de un espacio y cuyo objetivo final puede ser tanto una audiencia, como el propio bailarín de manera individual.

### **La danza y la identidad cultural**

Teniendo una idea más clara del concepto de la danza, podemos avanzar a un breve recuento de algunos estudios relacionados a esta rama del arte. Así, la danza en sus distintas formas ha sido partícipe de rituales, recreación y comunicación de la humanidad. Esto puede ser visto a través de Laland, Wilkins y Clayton (2016), quienes realizan un estudio de la danza como un fenómeno cultural, explorando sus orígenes y evolución en relación con las tradiciones de los pueblos originarios que aún pueblan nuestro planeta; señalan que la danza nace a través de la capacidad de los primeros humanos para imitar su entorno, fomentando así la cooperación y la interacción social al crear representaciones de eventos cósmicos, religiosos y sociales de su contexto. Por tanto, concluyen que la danza desde un origen primigenio contiene propiedades de representación que dependen de la capacidad de los bailarines para imitar a determinadas

personas, animales o acontecimientos, así como de la capacidad del público para reconocer estas correspondencias.

Tomando en cuenta estos orígenes, es más sencillo entender los enfoques del estudio de la danza moderna. Por ejemplo, Alberto Dallal (2007), categoriza a las danzas de los pueblos originarios en el género de *Danzas Autóctonas*, mostrando que las ejecuciones contemporáneas provienen de las más antiguas culturas y civilizaciones [...] Son danzas que han alimentado –o servido de base– a otros géneros y modalidades, ya sea populares o teatrales” (2007, p.47). De tal suerte que las alegorías de estas danzas exponen eventos cósmicos, religiosos y sociales del entorno de su cultura original. Las relaciones de la danza trascienden a esta primera imitación y tienen implicaciones en el lenguaje, el teatro y otras manifestaciones artísticas que integra narrativas complejas que son compartidas con el público que acude a sus representaciones (cfr. Dallal, 2007)

Robles Mendoza (2014), describe algunas danzas folklóricas de los pueblos peruanos cuyo origen se remonta a momentos decisivos de la historia de su país, dando cuenta de los hechos históricos que son representados y sus alegorías dentro de las danzas representadas en los pueblos, así como de los elementos que las integran, quienes las bailan, y cómo han influido en la memoria colectiva de las comunidades. Robles destaca que “las danzas andinas actuales son [...] artes que expresan la memoria de sus hechos, recuerdos permanentes de sucesos y acontecimientos de hondo contenido social ocurrido en algún momento de su pasado” (2014, p. 142). Ejemplificando a la danza con la identidad no solamente de individuos, sino de comunidades enteras que basan grandes partes de su cultura en esta forma de expresión funcionando como vehículos para educar y unir a las comunidades.

Estas perspectivas nos ayudan a reconocer a la danza que no surge a través de las bellas artes ni de las academias, sino a aquella que nace de los pueblos y forma parte de las costumbres y tradiciones de las comunidades; sin embargo, existen otros tipos de danza, inherentemente ligadas a los escenarios y ambientes de espectáculo, que igualmente se abordan y estudian, al igual que a sus ejecutantes.

Rosemary Martin (2012), por ejemplo, desde la etnografía analiza la transmisión cultural de la danza y su educación a través de entrevistas con bailarinas de distintos orígenes, reubicadas en zonas del Mediterráneo europeo. En su tesis “An International Education in Dance: Personal Narratives of Seven Women from the Southern Mediterranean Region” busca entender cómo la danza contemporánea cambia las experiencias de vida dentro del campo específico que es la región sur de Mediterraneo en todas estas bailarinas que, para superarse en este arte, debieron viajar a otros países en busca de su educación y cómo esto ha permeado tanto en sus instancias políticas como en sus relaciones familiares y sociales. En su investigación da cuenta de cómo la danza tiene un papel crucial en la construcción de la identidad cultural, permitiendo a las comunidades reafirmar su sentido de pertenencia a través de la expresión artística.

Además de las perspectivas filosóficas, existen teóricos que abordan a la danza a través de otras corrientes de investigación, tales como Nafia Laurence Bahena, que en su artículo “Las Metáforas de Terpsícore” (2002) estudia desde el psicoanálisis, tomando como base a Sigmund Freud y Jacques Lacan, el vínculo que existe entre la danza y la mente de quien la crea, manejando cada movimiento como un acto simbólico que lleva de forma intrínseca un significado para su creador. Estas perspectivas destacan la capacidad de la danza para actuar como un puente entre el pasado y el presente, conectando las tradiciones originales con las interpretaciones contemporáneas en escenarios de espectáculo.

## **La danza y la semiótica**

También se han hecho aproximaciones desde la semiótica para estudiar el arte de la danza, tal como lo demuestra “Hacia Una Semiótica de la Danza” de Claude Thibaud (s.f.). En este artículo, Thibaud hace una lista de autores, tales como Rolan Barthes, Gillo Dorfles y Susan Foster, entre otros, con los que poco a poco comienza a esbozar una idea del cómo sería una futura semiótica de la danza, dando forma a un movimiento que lentamente se ha ido formando entre teóricos, tanto de la lengua como de la danza, para ayudar al entendimiento de este arte. Thibaud argumenta que la danza no solo debe verse como una expresión artística, sino como un sistema de signos cargado de significados culturales específicos. Su enfoque resalta cómo cada movimiento y gesto puede interpretarse dentro de un contexto semiótico. Sin embargo, reconoce el uso metafórico del término "lenguaje" en la danza y la necesidad de desarrollar metodologías específicas para su análisis. De esta manera, comenta que algunos autores como Émile Benveniste dudan que la danza pueda ser considerada un lenguaje, ya que no cumple con tener un repertorio finito de símbolos y un conjunto de reglas combinatorias.

Pero las ciencias sociales y las humanidades, no son la única rama que se ha dedicado a estudiar la danza y sus orígenes. Bernhard Fink, Bettina Bläsing, Andrea Ravnani y Todd K. Shackelford, estudian la danza desde una perspectiva evolutiva en su artículo “Evolution and Functions of Human Dance” (2021). Argumentan que la danza evolucionó desde movimientos ordinarios sin función comunicativa, hasta convertirse en una forma de comunicación social precisa, y que a pesar de la diversidad cultural en las formas de danza, sus funciones comunicativas principales pueden ser universales. En su texto, también dan cuenta de la

capacidad intrínseca del ser humano para bailar, ya que existen los mecanismos neuronales necesarios desde la infancia. Incluso, mencionan que se ha descubierto que existen genes que contribuyen a la creatividad artística, lo que influye directamente en cómo las personas se relacionan con la danza.

Si bien, comprender estos enfoques es particularmente relevante para entender cómo las danzas folklóricas adaptadas al escenario se convierten en vehículos para preservar y reinterpretar tradiciones culturales, al revisar estos documentos, ha sido notorio que la investigación de las danzas folklóricas ha mantenido un curso relacionado casi de manera uniforme hacia las danzas tradicionales, dejando de lado al estudio de las representaciones escénicas de las mismas por parte de grupos de artistas profesionales en ámbitos de espectáculo.

Para los fines prácticos de esta investigación, y tomando en cuenta todos los documentos revisados dentro de este capítulo, realizaremos una definición de la danza como concepto, con el fin de evitar confusiones derivadas de la subjetividad de cada persona. Por lo tanto, definiremos a la danza como una expresión artística y cultural que se manifiesta a través del movimiento corporal, organizado en patrones rítmicos y simbólicos, con el propósito de comunicar, representar y transmitir valores, memorias, identidades colectivas y experiencias humanas.

### **Danza costumbrista**

En el campo etnográfico, encontraremos que las danzas costumbristas “son aquellas que se bailan o se ejecutan en todas las épocas festivas o tradicionales” (Lino, 2016, p. 9). En palabras más simples, todas aquellas danzas realizadas en comunidad y que están relacionadas a un acontecimiento específico y por su propia naturaleza no pueden ser prohibidas. Por lo tanto, definiremos a los cuadros costumbristas en la danza folklórica de espectáculo como aquellos que representen a las fiestas y ceremonias propias de alguna cultura o comunidad. Mayoritariamente,

serán aquellas que cuenten una historia, tales como el proceso de creación de un altar de muertos hasta el desarrollo de una fiesta patronal.

Este tipo de aproximación ya se encuentra en uso incluso de manera institucional, como se puede ver con la Secretaría de Educación Pública (2013) en su convocatoria para el XIX Festival Nacional de Danza y Baile Tradicional en donde “las celebraciones de bautizos, cumpleaños, bodas, fiestas cívicas, campestres o patronales, las peregrinaciones, procesiones, mayordomías, etc., se consideran como un cuadro costumbrista”.

Por tanto, definiremos a los cuadros costumbristas como aquellos formados en los grupos de espectáculo que generan por sí mismos nuevas coreografías y cuentan con una toma de decisiones respecto a las elecciones musicales y estéticas que los conforman. La naturaleza de los cuadros costumbristas requiere de diferentes escenas que constituyen una narrativa mucho más compleja, no se trata de estampas de danza concreta, como podría ser el *Jarabe Tapatío*; por el contrario, nos encontramos frente a la narrativa de un acontecimiento que puede ser un ritual protocolario como un cumpleaños, hasta una narrativa que mezcla elementos cotidianos como una tarde en un parque en Monterrey. Es necesario establecer la distinción entre el *cuadro costumbrista* y la *estampa*, siendo la estampa una serie de danzas inconexas a través de una narrativa más amplia.

Para fines de aclaración en este proyecto, es importante mencionar la existencia de las proyecciones etnográficas, o también llamadas *etnocoreográficas*, que son aquellas reconstrucciones de ritos y celebraciones que utilizan a los elementos propios tal cual se producen en su lugar de origen (*40 Años de Tradición Folklórica*, 2015), y que se sustentan de la etnografía, a la que Denscombe, citado por Peralta (2009, p. 37), define como una “estrategia de

investigación [...] que tiene como objetivo la descripción detallada y permanente de las culturas y formas de vida” de distintos pueblos.

### **El ballet folklórico de la Universidad Veracruzana**

En el año de 1973, bajo el rectorado del Dr. Roberto Bravo Garzón, surge en la Universidad Veracruzana el Taller de Reconstrucciones Etnográficas bajo la dirección del Mtro. Rodolfo Reyes Cortéz, en el cual se buscó de músicos, bailarines, antropólogos y etnógrafos, entre los cuales destacaron el Antr. Román Güemes Jiménez, el Mtro. Miguel Vélez Arceo y el Dr. Alberto De la Rosa, quienes ya tenían una firme trayectoria en el ámbito folklórico. A este taller se sumaron los bailarines y músicos del Conjunto Folklórico Veracruz de la Escuela Normal Veracruzana que era dirigido por el Mtro. Vélez Arceo y el Dr. De la Rosa (*40 Años de Tradición Folklórica*, 2015; Cruz Porras, 2017).

Después de la creación de el primer programa, llamado “*Raíces del Canto*”, se tomó la decisión de disolver al Taller de Reconstrucciones Etnográficas para convertirlo formalmente en el Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana en el año de 1974 bajo la dirección del Mtro. Miguel Vélez Arceo y con el acompañamiento musical del recién formado grupo Tlen Huicani, bajo la dirección del Dr. Alberto De la Rosa. En los años siguientes a la fundación concreta del Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana, el repertorio del ballet fue creciendo exponencialmente con programas dedicados a la cultura veracruzana, la nacional y latinoamericana. (*40 Años de Tradición Folklórica*, 2015; Cruz Porras, 2017).

## **Capítulo 2. Marco teórico**

Antes de adentrarnos hacia los lineamientos teóricos que van a dirigir esta investigación es importante mencionar que, aunque las danzas folklóricas representadas en escenarios por grupos folklóricos tienen (en la mayoría de los casos) bases antropológicas y etnográficas dentro de ritos reales de las comunidades y culturas que habitan en el mundo, en este trabajo de investigación no nos guiamos bajo dicho enfoque antropológico, sino que vemos a las que a partir de ahora llamaremos “danzas folklóricas de espectáculo” como representaciones teatrales.

### **Cultura, folklor y danzas costumbristas**

En este trabajo de investigación estaremos hablando de términos como “folklor” y “cultura”, por lo que se considera pertinente comenzar el marco teórico con una definición de dichos conceptos, que ayude a la comprensión del texto final.

#### ***Cultura***

Gracias a su gran extensión territorial, así como las diferencias geográficas que tal amplitud conlleva, México es un país que cuenta con una variedad de expresiones culturales para todos los distintos fenómenos y ritos que suceden en su cotidianidad.

En este apartado, tomaremos una muy pequeña muestra de la amplia diversidad de conceptualizaciones que existen del concepto de la cultura. Este concepto es polifónico y que cuenta con diferentes acercamientos, dependiendo de la época, la rama de estudio y el contexto sociocultural que rodee a los diferentes autores, por lo tanto realizaremos este repaso con el objetivo de configurar una definición propia de este proyecto.

Según Edward Tylor, en Barrera Luna (2013, p. 3), la cultura es “todo aquel conocimiento, tradición, costumbre y hábito inherente a la persona dentro de una sociedad al ser perteneciente a ésta”. Del mismo modo, Farías (2014, p. 67) interpreta a Niklas Luhmann dando otra definición de la cultura como una “operación comunicativa que permite la comparación de la sociedad consigo misma”.

Zecchetto (2002), nos ayuda a comprender otras definiciones de cultura, dando lugar al entendimiento enteramente subjetivo y polifónico del concepto. Por ejemplo, cita a Castellet diciendo que

“La cultura es una totalidad compleja que incluye los conocimientos, las creencias, el arte, la moral, las leyes, las costumbres, y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridas por el hombre como miembro de una sociedad.”

Uniéndola con la perspectiva que Lull argumenta, diciendo que “Esta perspectiva de la cultura implica que ninguna cultura es inherentemente superior a otra”.

Por tanto, en este trabajo se entenderá a la cultura como una herramienta por la cual la sociedad realiza una inspección de su propia naturaleza a través de sus costumbres, tradiciones, pensamientos y formas de vida. Ésta será la definición que guiará esta investigación, ya que se hace evidente su puesta en práctica dentro del trabajo realizado por los grupos folklóricos dancísticos que, a través de reconstrucciones de los ritos sociales, crean una nueva visión de la cultura propiamente dicha.

### ***Folklor***

Jas Reuter (1992) hace mención del origen del término en razón de la etimología, al ser una palabra proveniente del inglés: “folk” significando pueblo y “lore” significando

conocimiento o saber. Dicho término ha tenido aceptación por parte de estudiosos de la cultura y miembros de comunidades artísticas como la danza y la música, denominado así grupos de danza y música “folklórica” que ayudan a categorizar e identificar a dichas agrupaciones como intérpretes de lo creado por las comunidades a las que pertenecen, etc.

En orden de ampliar y profundizar la definición del término, encontramos que Mamani Lino Beltrán, de la Escuela Superior de Formación Artística Pública de Pilcuyo en el Perú, comenta lo siguiente:

“Recuérdese que Folklore es la comida, la bebida, el vestuario, las leyendas, las canciones, las danzas, la mitología; todas las manifestaciones artesanales como cerámica, cestería, tejidos, construcción de casas, talabartería, mueblería, la manera de sentir a los muertos, de celebrar los santos etc. Es toda la vivencia de un pueblo.”

(Lino, 2016, p. 3)

De esta manera podemos reconocer al folklor como una extensión de la cultura; una categoría que nos ayuda a organizar la información de un pueblo o una comunidad por parte de su origen y desarrollo dentro de la misma.

### **La semiótica**

El concepto de semiótica o semiología hace referencia a “la ciencia que estudia los sistemas de signos: lenguas, códigos, señalizaciones, etc.” (Guiraud, 1972). A través de estas vertientes de estudio se han agregado la investigación de sistemas de signos no lingüísticos, lo que ha permitido una mayor comprensión de la comunicación humana.

Guiraud especifica que los tres aspectos más estudiados de la semiótica son aquel que considera los sistemas de señales no lingüísticas, el que utiliza los conceptos de “signo” y “código” para hacer referencia también a ceremonias, trato entre individuos y colectivos, etc., y

el aspecto que maneja a las artes como formas de comunicación empleadores de sistemas de signos. De forma muy breve, Zechetto (2002) define a la semiótica de la siguiente manera: “La semiótica es una ciencia que depende de la ‘realidad de la comunicación’. Primero vivimos y practicamos la comunicación, y en un segundo momento reflexionamos sobre su sentido, su estructura y funcionamiento. Eso es la semiótica”.

A continuación se hará un breve recorrido de las distintas tradiciones semióticas tal fueron expuestas por el teórico Carlos Vidales (2009). En primer lugar, se expone al mundo una semiótica que, bajo un contexto académico en el que predominaba el pragmatismo, Charles Pierce y algunos teóricos de las primeras olas de la semiótica apostaban hacia “un pensamiento lógico hacia una forma de configuración biológica y social sobre la base de la semiosis y la comunicación”; después, a finales del siglo XIX, bajo los esquemas de Saussure es que se comienza un estudio cada vez más extensivo de los sistemas de signos no lingüísticos; la tercera ola de la semiótica, encabezada por Umberto Eco, cumple con un intento de hermanamiento entre las dos posturas antes expuestas; la cuarta ola de la semiótica, la más reciente, es encabezada por Lotman, que al igual que este mundo moderno de grandes descubrimientos tecnológicos en lapsos de tiempo muy cortos, es caracterizada por la dispersión. Uno de los elementos a destacar del tercer y cuarto momento de la semiótica es que tanto Eco como Lotman despojaron a esta rama de estudio de su objetivo formal para aplicarla de forma que también diera respuesta a las culturas y los comportamientos sociales, lo que derivó en que estos autores (y más que pertenecen a estas corrientes académicas) no fueran referentes solamente de la semiótica y la comunicación, sino de las ciencias sociales en general.

Teóricos como Flora Davis (2010), han hecho aproximaciones también al estudio de la comunicación no verbal, es decir, la comunicación que va más allá de las palabras y los fonemas, dotando de significado a los movimientos, las expresiones, etc. Esto, hermanado con la semiótica, han logrado grandes avances en el campo de los estudios escénicos, como veremos más adelante.

### ***La semiótica del espectáculo***

El semiólogo lituano Tadeusz Kowzan (1986) motivado por postulados de teóricos como Jan Mukařovský y Eric Buysens, y retomando las bases teóricas de Saussure, se dispuso a crear una serie de conceptos destinados al estudio semiótico de los signos en el arte dramático (tales como el teatro y la danza), ya que él consideraba que hasta ese momento solamente se había enfocado esta rama de estudio hacia la literatura, el único arte ligado directamente a la lengua escrita, así como el cine debido a que era un arte relativamente nuevo y “de los más sujetos a una técnica particular” (Kowzan, 1986).

Buysens, citado en Kowzan (1986), mientras que opina que el arte es *poco sémico*, encuentra a la ópera como el arte más lingüísticamente completo, al complementar palabras, canto, música, mímica, danza, vestuario, utilería, iluminación, las reacciones del público, el personal del teatro y el personal de protección civil asignado al lugar; y concluye que “es, en una palabra, todo un mundo que se reúne y comunica durante unas horas” (Buysens en Kowzan, 1986, p. 124) ya que lo maneja como un fenómeno más relacionado a la sociología.

Finalmente, Kowzan propone una serie de elementos a considerar como signos no lingüísticos dignos de estudio para la semiología del arte teatral, especificando que

“Se podrían hacer divisiones más generales que limitaran el número de sistemas a cuatro o cinco, y se podría igualmente proceder a una clasificación mucho más detallada. Nuestra propuesta ha querido conciliar, en cierta medida, los fines teóricos y los fines prácticos, como punto de partida para una investigación semiológica más profunda, y al mismo tiempo para proporcionar un instrumental adecuado al análisis científico del espectáculo teatral” (Kowzan, 1986, p. 132)

Dichos conceptos son la palabra, el tono, la mímica del rostro, el gesto, el movimiento escénico del actor, el maquillaje, el peinado, el vestuario, los accesorios, el decorado, la iluminación, la música y los efectos sonoros.

**Tabla 1**

*Clasificación de signos lingüísticos y no lingüísticos en el teatro. (Kowzan, 1986)*

1 palabra	texto oral		signos auditivos	tiempo	signos auditivos (actor)
2 tono					
3 mímica	expresión corporal	actor	signos visuales	espacio y tiempo	signos visuales (actor)
4 gesto					
5 movimiento					
6 maquillaje	aparición externa del actor	externos al actor	signos visuales	espacio	signos visuales (externos al actor)
7 peinado					
8 vestuario					
9 accesorios	características del espacio escénico	externos al actor	signos visuales	espacio y tiempo	signos visuales (externos al actor)
10 decorado					
11 iluminación					
12 música	efector sonoros no articulados		signos auditivos	tiempo	(signos visuales (externos al actor))
13 efectos sonoros					

Carrasquero González y Finol (2007) retoman esta clasificación y la actualizan dando lugar a tres categorías: Signos Visuales, Signos Visuales (fuera del actor) y Signos Auditivos (fuera del actor). Dentro de dichas categorías, se implementan tres sistemas de signos no

lingüísticos: los signos kinésicos, los signos tipos y los signos modos. Esta clasificación final será la que se usará como parte del eje teórico del proyecto.

Antes de continuar, y con el objetivo de facilitar el completo entendimiento de los conceptos, se definirá un concepto clave: Paralenguaje.

Según Blanco (s.f.) es una “Modalidad de comunicación que discurre a la par de la verbal, como forma de acompañamiento. Como su nombre indica, aquello que está más allá de las palabras (para-lenguaje)”. Es decir, todos aquellos elementos que nos ayudan a transmitir de la manera más clara posible nuestro mensaje. En el apartado correspondiente ahondaremos un poco más al respecto.

**Tabla 2**

*Elementos no lingüísticos del teatro (Carrasquero González y Finol, 2007)*

CRITERIOS DEL PROCESO DE SIGNIFICACIÓN EXTRALINGÜÍSTICO		CRITERIOS DE ANÁLISIS			
CANALES	SISTEMAS DE SIGNOS	CATEGORÍAS	DIMENSIÓN	APRECIACIÓN	
ÓPTICO - VISUAL	<u>SIGNOS KINÉSICOS:</u>	Proxemia	} Expresión	VISUAL (ACTOR)	
	Mov. y posición espacial	Gesto			
	Mov. y actitud del cuerpo	Mímica			Corporal
	<u>SIGNOS TIPO:</u>	Apariencia Externa del Actor			
	Maquillaje Peinado Vestuario	Aspecto del Espacio escénico			
	Escenografía				
	Iluminación				
ACÚSTICO - AUDITIVO	<u>SIGNOS SONOROS:</u>	Efectos Sonoros no Articulados		En el Tiempo y en el Espacio	
	Música				AUDITIVO (Fuera del Actor)
	Sonidos (campanas, agua, viento...)				
	Ruidos (risas, gritos, llantos...)	AUDITIVO (Actor)			

A continuación se hará una breve explicación de cada uno de los signos listados en la Tabla 2. Es importante mencionar que, debido a la naturaleza del objeto de estudio de este trabajo, se ha decidido retirar al maquillaje como signo no lingüístico ya que, aunque puede ser utilizado por distintos grupos de danza para hacer representaciones fieles a las danzas de algún lugar en específico que ocupen el maquillaje como elemento primordial del rito (tal como los *Borrados* de la Semana Santa Cora) o para señalar rasgos referentes a la edad del participante, etc., en este caso, el Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana utiliza un maquillaje estándar para espectáculo, por lo que no conlleva un nivel narrativo importante.

También es importante señalar que los términos Gesto y Mímica, que han sido utilizados tanto por Kowzan como por Carrasquero González y Finol, ha sido intercambiados en esta investigación en donde encontraremos que la mímica representa movimientos corporales en los que se utiliza cualquier extremidad del cuerpo y el gesto es formado mayoritariamente por el rostro del ejecutante. Este cambio también resultará concordante con el modelo aplicado en el capítulo siguiente.

### **Signos kinésicos.**

#### ***Movimiento y posición espacial***

Este elemento hace referencia a la proxemia de los participantes. Calsamiglia y Tusón (1999) definen a la proxemia como aquellos espacios de los que se apropian los participantes del discurso, tanto en la distribución dentro del espacio (escénico, en este caso), así como de los espacios entre cada participante. Es decir, las distancias y ubicaciones que han sido designadas

para cada actor en el hecho teatral. Los propios Calsamiglia y Tusón nos ayudan a comprender estas distancias otorgándoles categorías:

- Íntimo
- Casual-Personal
- Social-Consultivo
- Público

Edward T. Hall, citado por Carrasquero González y Finol (2007) define a la proxemia como “el estudio de la percepción y el uso que el hombre hace del espacio” (Hall, 1968 en Carrasquero González y Finol, 2007, p. 297).

### ***Movimiento y actitud del cuerpo***

Este sistema comprende todo lo relacionado con el movimiento del cuerpo, así como a la velocidad con la que se realizan ciertos actos o se desplaza el actor por el escenario. Este sistema es “[...] conformado por tres grados o niveles de signos: el cuerpo mismo como signo propio, la intensidad o velocidad con las que el cuerpo expresa significados, y la colocación o posición que adopta el cuerpo para resaltar las más diversas circunstancias” (Carrasquero González y Finol, 2007, p. 299).

### ***Movimiento y actitud del rostro***

Dentro de este sistema vamos a encontrar dos grados distintos de significación: los gestos conscientes y los gestos inconscientes. El primero es el signo más importante, ya que al estar hablando de un hecho teatral que, por naturaleza, requiere ser dirigido y ensayado la mayor parte del tiempo, por lo que “la intencionalidad trata de la recreación circunstancial que en el

espectáculo lleva por nombre representación del actor” (Carrasquero González y Finol, 2007, p. 301).

Dentro de este sistema es que vamos a encontrar la risa, el llanto o los ceños fruncidos: gestos reconocibles de emociones y reacciones humanas que nos comunicarán los sentimientos del personaje interpretado.

### **Signos tipo: visual (actor)**

#### ***Peinado***

Este sistema comprende tanto a las formas con la que el actor arregla y adorna de forma intencional su cabello dentro del hecho teatral. Aquí se incluyen no solamente las formas naturales de peinado y el uso de barba o bigote, sino también aquellos elementos artificiales tales como extensiones, trenzas postizas, pelucas, etc.

Kowzan (1986) explica que este signo puede ayudar al espectador a identificar la pertenencia del personaje a una cultura, área geográfica, clase social o época determinada.

#### ***Vestuario***

El vestuario representa a toda la indumentaria que portan los personajes, lo que los categoriza y ayuda al espectador tanto a identificar personajes protagónicos de personajes secundarios, como a revelar partes importantes de su identidad como parte de la trama “ya que el vestuario constituye un complemento convencional bien definido, portador de significados relativos al sexo, edad, clase social, época, lugar, cambios de escena y demás circunstancias” (Carrasquero González y Finol, 2007, p. 303)

**Signos tipo: visual (fuera del actor)*****Escenografía***

En este punto se habla del conjunto de elementos materiales e inmateriales reunidos en un espacio, lo cual se utilizan para dar una idea más clara del lugar en donde transcurren los sucesos. en donde los elementos materiales son físicos y palpables, al igual que ocupan un lugar en el espacio y puesta en escena. Mientras que los elementos inmateriales según Carrasquero y Finol (2007) consiste en aquellos cuya presencia es imaginaria y éstos son demostrados mediante descripciones verbales, gestuales y miméticas de un actor, por lo que aquí se tienen dos puntos de vista los objetos materiales los cuales delimitan con el espacio del actor y los que son creados por los actores mediante imágenes mentales de los mismos expresados como se dijo anteriormente.

***Iluminación***

Es un sistema el cuál influye de diferentes maneras entre las que se encuentra como un modificador de valores, un aislador/localizador de objetos, al igual que el espacio y de los actores que se encuentran en escena, todo esto mediante los juegos de luces, color, proyecciones entre otros efectos especiales. Carrasquero González y Finol (2007) mencionan que la iluminación puede dar indicios de que se acerca una tormenta, si es de día o de noche sin que los demás sistemas lo adviertan.

### **Efectos sonoros no articulados (fuera del actor)**

#### ***La música y el sonido***

La música tiene la función de resaltar situaciones al ser combinada con los signos anteriores, a su vez tiene la capacidad de transformar y apoyar la expresividad del actor; mientras que por otra parte, el sonido corresponde a los ruidos producidos de forma artificial, los cuales pueden ayudar a manifestar situaciones en el tiempo y espacio de la puesta en escena.

A efecto de ejemplo, algunos de los sonidos que se llegan a utilizar son campanas, viento, truenos, canto de las aves, etc. Debido a ésto “la semiótica debe abordar el estudio de estos elementos como unidades significativas que describen y significan el mundo y que, de este modo, definen la escena teatral” (Carrasquero Gonzalez y Finol, 2007, p. 304).

### **Efectos sonoros no articulados (del actor)**

En este punto se habla de los ruidos que el actor puede producir en la puesta de escena, algunos de los recursos que pueden llegar a utilizarse pueden ser estornudos, llanto, risa, ronquidos, silbidos, entre otros. Carrasquero y Finol (2007) mencionan que tiene la función de dar testimonio de la presencia humana en la escena teatral. Lo que ayuda cumplir con el propósito de comunicar y/o expresar lo que se representa.

### **Modelo taxonómico de los componentes de la danza**

Así como Kowzan creó su clasificación para el análisis de los signos no lingüísticos en el teatro, dentro de las ramas de la etnografía y la antropología Ángel Acuña Delgado y Elena Acuña Gómez crearon un Modelo Taxonómico de los Componentes de la Danza como parte de sus bases teórico-metodológicas para el estudio semiológico y contextual de la danza folclórica

(2011). El propósito de este modelo es comprender y clasificar todos los elementos que comprenden a las danzas rituales de diversas culturas.

Es de imperativo hacer una precisión importante sobre el rumbo de este trabajo. Si bien el enfoque del modelo taxonómico antes mencionado es completamente antropológico y su objeto de estudio son las danzas rituales en su forma original dentro de sus propias comunidades, este proyecto de investigación está dirigido hacia el estudio de las reconstrucciones de estas danzas destinadas a su presentación en escenarios por grupos de danza folklórica.

El modelo se enfoca en seis puntos generales que, una vez implementados, representan una descripción muy completa del rito o la danza estudiada. Estos puntos son:

1. Nombre asignado y tradición oral asociada
2. Espacio de realización dentro del contexto territorial
3. Tiempo de realización
4. Rituales que acompaña
5. Punto de vista *emic*
6. Estructura general

En el campo de la estructura general, se desglosa en otras seis categorías que a su vez contienen varias subcategorías que serán definidas a continuación.

### ***Estructura general***

#### **Participantes**

Dentro de este apartado se hace una descripción de la ubicación de la danza tanto en espacio, como en la temporalidad que le corresponda. También se enlista el número de participantes que la componen y se agrupan según diferentes categorías (edad, sexo, estatus,

parentela, etc.). Dentro de estas categorización también se menciona si existe algún tipo de asociación del rol social con el rol ritual de los participantes. Finalmente se identifica y agrega el tipo somático de los practicantes y características físicas más significativas.

### **Coreografía**

En esta categoría se hacen dos tipos de registro de la o las coreografías que sean parte del rito. En primer lugar un registro sincrónico de los diferentes participantes por episodios, más adelante un registro diacrónico de la evolución sucesiva de los episodios.

### **Letra del canto y voz**

En el sentido musical, el modelo define dos categorías, una dedicada a la descripción de todo aquello que sea verbalizado (o bien, que sea emitido por la boca de los participantes) y otra referente a la música y sus instrumentos. En esta primera categoría se incluyen el contenido de la letra del canto, las señales vocales que acompañen a las palabras y las segregaciones vocales en relación con el tema y estados afectivos. También se hace una descripción de las cualidades de la voz en relación con las características de la persona y el turno de intervención en el canto.

### **Elementos musicales**

En cuanto a la descripción de la música se enlistan el número y nombres de los elementos musicales en el rito y las características generales de cada uno.

### **Movimiento cinésico**

Después de las categorías más generales, se pasa a las categorías que hablan sobre los comportamientos individuales de los participantes. En primer lugar se hace una descripción de

los gestos y los movimientos corporales en general, para más adelante hacer un listado de los movimientos del tronco, brazos, manos, piernas, pies, cabeza y las posturas estáticas.

### **Paralenguajes**

Pierre Guiraud (1972) clasifica tres tipos de paralenguajes: los relevos del lenguaje, los sustitutos de lenguaje y los auxiliares del lenguaje. Cada uno conlleva diferentes funcionalidades que facilitan la comunicación. Dentro de los auxiliares del lenguaje vamos a encontrar tanto al código kinésico como al código proxémico, por lo que dentro de este apartado se menciona todo aquello referente a la conducta táctil, expresiones faciales, conducta visual y la proxémica del rito y sus participantes.

Es aquí también en el que se describen todos los adornos, indumentaria y factores del entorno que sean relevantes al rito.

### **Capítulo 3. Metodología**

Para la realización de este trabajo, se optó por una metodología de tipo cualitativa. Se realizó el desarrollo un modelo taxonómico que da cuenta de los elementos que forman parte de la danza folklórica de espectáculo.

#### **Propuesta de modelo taxonómico de los componentes de la danza folklórica de espectáculo**

Así como se mencionó en el capítulo anterior, para su implementación hacia las danzas folklóricas de espectáculo, se realizó una serie de modificaciones al modelo taxonómico de Ángel Acuña Delgado y Elena Acuña Gómez (2011). Dicha actualización resultó solamente en cinco puntos, con sus propias categorías y subcategorías, que se presentan de la siguiente manera:

1. Nombre asignado
2. Ritual asociado
3. Duración aproximada
4. Subrituales representados

Nombramiento y breve descripción de los subrituales representados dentro del cuadro.

Este espacio requiere cierto grado de conocimiento sobre el carácter etnográfico del cuadro, preferiblemente mediante una breve investigación sobre el rito real.

5. Estructura general

- a. Participantes

- i. Número de practicantes

Cantidad de bailarines y músicos dentro del cuadro.

- ii. Roles asociados a los bailarines  
Tipo de rol asignado a personajes específicos dentro de la danza (padres, novios, abuelos, vendedores, etc.).
- iii. Asociación del rol artificial con el rol ritual  
Especificación de cada uno de los roles mencionados en el punto anterior, explicados y comparados con su equivalente en el ritual real.
- iv. Tipo somático de los practicantes en el ámbito ritual  
En caso de ser relevante, se hace un registro detallado del tipo somático de cada uno de los practicantes del rito real.
- v. Tipo somático de los practicantes en el ámbito escénico  
En caso de ser relevante, se hace un registro detallado del tipo somático de los practicantes en el ámbito escénico.

b. Coreografía

- i. Registro sincrónico anotado por episodios de los diferentes participantes y de la evolución del cuadro.  
Tras la redacción del cuadro dancístico por escenas, se hace un listado de cada escena y cada participante involucrado, especificando sus roles dentro del mismo. Dentro del desglose realizado por escenas, se hace una descripción de la evolución del rito durante su duración.
- ii. Velocidades de desplazamiento por personaje por episodio  
En caso de ser relevante, en el listado por escena se especifica el desplazamiento dentro del espacio escénico de cada personaje, haciendo énfasis en la velocidad del movimiento.

c. Música

i. Canciones utilizadas

Listado de toda la música utilizada dentro del cuadro.

ii. Número de canciones instrumentales y número de canciones líricas

iii. Contenido de la letra del canto

Transcripción del contenido cantado en cada una de las canciones con contenido lírico. En caso de encontrarse en otro idioma, se anexa un apartado con la traducción.

iv. Señales vocales que acompañan a las canciones

Descripción y listado de las vocalizaciones correspondientes a cada canción. Se entiende como vocalización a aquellos sonidos creados mediante el aparato fonador que tienden a representar emociones o sensaciones (bostezos, suspiros, llanto, risa, etc.).

Segregaciones vocales en relación con el tema y los estados afectivos

Descripción y listado de todas las segregaciones vocales dentro de las intervenciones musicales que tengan valor narrativo o ritual dentro del cuadro. Se entiende por segregaciones vocales a las interjecciones tales como uh, eh, am, etc.

v. Turno de intervención en el canto

En caso de ser relevante, se hace un listado del turno de intervención en el canto entre cada músico y/o bailarín.

vi. Instrumentos musicales empleados

vii. Instrumentos musicales empleados de forma diegética

En caso de utilizarse, se implementa a la lista de canciones una lista de instrumentos que sean utilizados dentro del cuadro como elemento narrativo, es decir, que sea parte de la historia narrada.

d. Movimiento cinésico

- i. Gestos
- ii. Movimientos corporales en general
- iii. Movimientos del tronco, brazos, manos, piernas, pies, cabeza
- iv. Posturas estáticas

e. Paralenguajes

- i. Expresiones faciales

Dentro de este apartado se separan las expresiones faciales en dos categorías, aquellas que se presenten por completo en la cara separando el rostro en 3 zonas (1. Ceja-Frente, 2. Ojos-Párpados-Caballote de la Naríz, 3. Mejillas-Nariz-Boca-Mentón-Mandíbula) y las manifestaciones de afecto que representen emociones, tales como abrazos.

- ii. Adornos e indumentaria

Descripción exhaustiva de los atuendos portados por los bailarines y, en caso de ser relevante, por los músicos. También se hace mención de los artefactos que lleguen a ser de importancia en esta categoría (como las espadas de las igüiris michoacanas o las charolas de Yucatán) y del maquillaje y tocados.

- iii. Factores del entorno

Descripción de la escenografía y de los cambios que esta llegue a tener en función tanto de la coreografía como de su evolución sincrónica durante el cuadro. También se incluye el diseño de iluminación y sus cambios sincrónicos tanto de color como de su intensidad.

### **Aplicación del modelo actualizado**

El cuadro que analizaremos para ejemplificar el uso del Modelo Taxonómico de los Componentes de la Danza Folklórica de Espectáculo lleva por nombre “*Boda en El Istmo*”, del Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana.

#### ***Introducción al cuadro***

Este cuadro es una representación del ritual de matrimonio en la zona del Istmo de Tehuantepec en el estado de Oaxaca, México y tiene una duración aproximada de 24 minutos. Dentro de él, podemos encontrar representados los siguientes subrituales:

- Ceremonia matrimonial
- Son Mediu Xhiga (donación de dinero)
- Lunes de matriarcado
- Baile de la escoba

El cuadro fue desglosado por escenas, dando un total de 12 escenas en dos actos que completan los 24 minutos del cuadro.

Tabla 3

*Desglose por escenas de “Boda en El Istmo”. Elaboración propia.*

Cuadro	Escena	Descripción	Participantes (Danza)	Canción	Tiempo Total
Boda en el Istmo	1	Introducción al cuadro. Participan los músicos.	N/A		2:40
	2	Ambientación. Los bailarines comienzan a introducir la escenografía.	Invitados	<i>Tehuantepec</i>	3:12
	3	Se ve el pre de al boda. Las invitadas se arreglan.		<i>La Llorona</i>	4:09
	4	Los invitados llegan a la boda, se reparten banderitas y bebidas y se preparan para recibir a los novios. Todos van vestidos de gala.	Invitados y padrinos*	<i>Fanfarrias</i>	5:00
	5	Los novios llegan a la boda y son recibidos por los invitados.	Novios, padrinos* e invitados	<i>Badu Dxaapa Zoo</i>	5:18
	6	Los padrinos dan la bendición y se realiza la boda.	Novios, padres de los novios*, padrinos e invitados	<i>Lucero de La Mañana</i>	7:15
	7	Los novios realizan su primer baile como esposos y las invitadas les aplauden. Se comienzan a unir los padrinos y los padres de los novios. Comienza la recepción de la boda.	Novios	<i>La Sandunga</i>	8:09
		Las mujeres se acercan a felicitar a la novia y los varones al novio.	Novios, padres de los novios y padrinos		8:21
	8	Todos los invitados comienzan a bailar*.	Novios e invitados	<i>Son Mediu Xhiga</i>	11:26
	9	Los invitados se forman y comienzan a darle monedas a los novios, quienes las depositan en xicalpestles. Después de entregar sus monedas, cada pareja se une a una coreografía con vasijas de barro.		<i>La Llorona</i>	14:22
	10	Los invitados, en una procesión, hacen entrega de todos sus regalos para los novios. (Escobas, sillas, etc.) El primero es un baúl, el cuál es abierto al final de la canción. De allí sacan un rebozo, se lo pone la novia y los novios se van. Ha terminado la boda.		Novios	
	11	Los invitados regresan a la tornaboda y comienzan a tomar y bailar. Los novios también llegan, todos están vestidos con ropa cotidiana tradicional.	Novios e invitados	<i>La Juanita</i>	18:41
Mientras varios de los invitados conviven, algunas parejas bailan.		Invitados	<i>Son Biguu</i>	21:21	
12	Los invitados comienzan a bailar entre todos en una dinámica de calabaceado iniciada por un hombre borracho.	Novios e invitados	¿?	23:23	
	Al final, todos se van excepto algunos hombres y los novios. Cuando los novios se van, el novio se regresa para seguir tomando y la novia va por él y se lo lleva.			24:01:00	

### *Participantes y roles*

Dentro de la grabación utilizada para esta investigación, se contó a un aproximado de 26 bailarines y un total de 6 músicos. Entre los bailarines encontramos tres roles clave que pueden ser asociados a los roles del ritual real. Estos roles son:

- novios
- padres de los novios

- invitados

Los novios representan a la pareja que está a punto de contraer matrimonio, los padres de los novios a las personas que acompañan a los novios y los ayudan en el proceso de la boda con los preparativos. Cada uno es representado de formas específicas dentro del cuadro mediante el vestuario que será descrito más adelante. Los invitados cumplen diversas funciones, desde los invitados generales, hasta aquellos que ayudan a servir las cervezas y los que crean las dinámicas dancísticas.

### ***Escenografía e iluminación***

La escenografía se compone por guirnaldas blancas de plástico colgadas para enmarcar la escena con una corona de flores blancas en el centro en la parte superior, para denotar la boda. Por la parte de atrás drapería pintada a mano simulando la flora del Istmo de Tehuantepec y un pequeño tejado de paja colgado sobre los músicos. En la esquina superior izquierda del escenario se encuentra una choza de madera. El fondo es un ciclo de color blanco o *arena*. Este ciclo es iluminado constantemente de color azul, dando como efecto la luz del cielo.

### **Figura 1**

*Escenografía de “Boda en El Istmo”*



*Nota.* [Captura de Pantalla]. (Universidad Veracruzana, 2010)

Es importante notar que el diseño de iluminación del cuadro guía visualmente al espectador durante las diferentes fases del día, desde el amanecer hasta el anochecer. Esto se logra, en primera instancia, con el uso del fondo antes mencionado en color azul y luces laterales y frontales de color ámbar que, al mezclarse con luces blancas, van tiñendo al foro de distintos matices de colores rojizos, ocre y blancos. También se distinguen refuerzos en color rojo en los laterales del escenario.

## **Figura 2**

*Iluminación de las fases del día.*



AMANE CER



DÍA



NOCHE

*Nota.* [Captura de Pantalla]. (Universidad Veracruzana, 2010)

Durante el primer acto las mujeres visten trajes varios de tehuana de gala que incluyen motivos tradicionales del Istmo de Tehuantepec, con un tocado de trenza con moños de colores y una bandera de papel picado; ocasionalmente también utilizan rebozos. La novia lleva un traje de tehuana de gala blanco con bordados en color dorado, así como un resplandor. La madre de la novia porta brevemente una corona de flores. En el caso de los varones, llevan pantalón negro y camisa de manta blanca. Portan sombreros de fieltro rojo y sombreros de paja, ambos con banderines de papel picado. El padre de la novia porta brevemente una corona de flores. Durante el segundo acto, las mujeres portan huipil, faldas floreadas o enredos de color morado; continúan con el tocado. La novia es la única que en lugar de llevar tocado va con pelo suelto y un paliacate amarrado a su frente. Algunas invitadas portan coronas de flores y/o van descalzas.

Por otra parte la utilería empleada en el cuadro consta de banderines de papel, los cuales se utilizan de adorno en el tocado de las mujeres y el sombrero de los varones distinguiendo a los invitados de los novios; mesas que cumplen distintos objetivos, desde sostener los banderines antes mencionados, hasta fungir como el altar, el cual es adornado por una cruz adornada con flores, candeleros y floreros; sillas que cumplen objetivos varios; vasos, vasijas, monedas, jicalpextles, una escoba, un baúl, cajones de cerveza con sus botellas, etc.

El segundo acto comienza con el amanecer, representado nuevamente por luces de color ámbar que iluminan a los bailarines desde las piernas del escenario y una iluminación creciente en azul sobre el ciclo que sirve de fondo para el escenario.

### ***Musicalización***

Por su parte, la musicalización del cuadro consta de diez canciones, siete instrumentales y tres con contenido lírico, las cuales son interpretadas por un conjunto de marimba, batería y bajo, así como un conjunto vocal que consta de dos voces masculinas y una femenina. Los instrumentos se llegan a emplear de forma diegética y no diegética a lo largo del desarrollo del cuadro, ya que, por ejemplo, en el caso de “*Tehuantepec*”, la canción se emplea para contextualizar a la audiencia en el cuadro, mientras que “*Fanfarrias*” o “*Son Biguu*” forman parte directamente de la fiesta que se está representando e incluso algunos de los músicos llegan a interactuar con los bailarines en escena. Es importante notar que dentro de estas canciones no se encontraron segregaciones ni señales vocales que fueran notables o tuvieran relevancia en el cuadro; de la misma forma, el turno de las intervenciones en el canto no resultan importantes para el presente análisis ya que no se le encontró valor narrativo. La lista completa de las canciones utilizadas en “*Boda en El Istmo*” se encuentra en el Anexo 5.

### **Figura 3**

*Alineación musical en “Boda en El Istmo”*



*Nota.* [Captura de Pantalla]. (Universidad Veracruzana, 2010)

La primera escena del cuadro corresponde al posicionamiento geográfico. Mediante una canción se contextualiza a la audiencia sobre el lugar en el que se desarrolla la historia en cuestión. En este caso, los músicos, que visten con guayaberas de color blanco y pantalón negro, a excepción de la cantante que porta traje de tehuana de color cobre con un resplandor blanco, interpretan “*Tehuantepec*”, del compositor Pepe Guízar. Esta escena comienza con oscuridad total y la iluminación se va construyendo de forma gradual, comenzando con iluminación lateral de color ámbar brillante que hace referencia al amanecer en el Istmo. Lentamente, se ilumina el ciclo anteriormente mencionado con luces azules que, además de hacer contraste con los refuerzos en ámbar, simboliza al cielo. Al acercarse el final de la canción, una serie de bailarines comienzan a vestir el resto del escenario que se encuentra en total oscuridad con la utilería

utilizada en el primer acto del cuadro: Sillas, mesas con manteles blancos, cruces adornadas con flores y veladoras y jicalpextles llenos de banderines de papel.

### ***Coreografía y estructura***

Inmediatamente después de finalizar el puente musical comienza realmente la historia. Los músicos interpretan una versión instrumental de la canción tradicional “*La Llorona*”, y mientras el escenario continúa en oscuridad, una luz cenital blanca del lado izquierdo del escenario ilumina a 3 invitadas de la boda que están terminando de arreglarse. Cada una de ellas agrega un detalle diferente de su vestido, una se pone collares de filigrana, otra un rebozo y la restante la parte superior del huipil. A ellas se unen otras bailarinas que las ayudan a vestirse. Una vez que están listas, pasan al lado contrario del escenario, en el que otras dos luces cenitales y luces ámbar provenientes de las piernas del escenario, iluminan a dos de las mesas que previamente fueron incorporadas al escenario, estas tienen jicalpextles llenos de banderines de papel que cada invitado va tomando y que agregan a sus tocados o sombreros. Detrás de cada mesa hay otro grupo de bailarines que los van repartiendo.

### **Figura 4**

*Invitadas preparándose*



*Nota.* [Captura de Pantalla]. (Universidad Veracruzana, 2010)

Poco a poco llegan los demás invitados de la boda y, mientras se reparten banderines de papel y bebidas, se preparan para recibir a los novios. Todos portan trajes de gala.

Finalmente, al son de “*Fanfarrias*”, entre gritos de emoción y aplausos se recibe a los novios en el escenario.

### **Figura 5**

*Entrada de los novios*



*Nota.* [Captura de Pantalla]. (Universidad Veracruzana, 2010)

El novio porta el mismo traje que los demás invitados: guayabera blanca, pantalón negro, sombrero de terciopelo rojo y huaraches. La novia viste un vestido de novia de Tehuantepec, este es igual al traje de gala de tehuana, pero de color blanco con aplicaciones en color dorado e incluye un resplandor que, de forma inicial, utiliza por completo al rededor de su rostro y posteriormente desdobla solamente el rededor de su cabeza.

Los músicos y cantantes interpretan el tema oaxaqueño “*Badu Dxaapa Zoo*”, del compositor istmeño Eustaquio Jiménez Girón. Esta canción se encuentra en idioma zapoteco y en español su nombre se traduce a “*Muchacha Alta (o espigada)*”. El contenido lírico hace referencia a un muchacho que le canta su persona amada reclamándole que ella no se quiere casar con él pese a que ya tiene la bendición de su madre y cuenta con un terreno en el cual

pueden sembrar una variedad frutas y vegetales, por lo que no pasarán hambre. La canción termina con el muchacho diciendo que si ella supiera cuánto la hace sufrir, no lo haría sufrir tanto.

Es en esta escena que se hacen presentes los padres de los novios, que ahora podemos identificar gracias a que llevan consigo los candeleros que inicialmente se encontraban en la mesa del altar. Los novios comienzan con el ritual de la boda y, tras unir sus manos, les hacen entrega de coronas de flores que servirán también para identificarlos. Después de esto todos se acercan al altar y los novios se hincan ante él. Los padres les dan la bendición y los abrazan. Posteriormente todos se abrazan de forma efusiva y la novia procede a tomar su lugar en el altar. En ese momento todas las luces, excepto algunos refuerzos ámbar, se apagan y se enciende una luz cenital blanca que ilumina a la novia. Las damas de honor de la novia se acercan y le modifican el resplandor, simulando levantar el velo de la novia. Oficialmente los novios se han casado.

### Figura 6

#### *Posiciones del resplandor*



**Posición inicial del resplandor**



**Posición final del resplandor**

*Nota.* [Captura de Pantalla]. (Universidad Veracruzana, 2010)

Ahora que los novios se han casado, realizan su primer baile como esposos mientras los invitados les aplauden. Los músicos interpretan el son tradicional “*Lucero De la Mañana*”. La iluminación se mantiene con un ambiente en tonos ámbar y rojos, mientras que el centro lleva iluminación reforzada en color blanco para enmarcar a los bailarines y simular la luz del día. Los padres de los novios se unen a este baile como parte de la celebración.

Más tarde la compañía baila la canción tradicional “*La Zandunga*”, interpretada vocalmente por un solista en idioma español con varios versos tradicionales. Esta es la primera coreografía en que todos los bailarines realizan formaciones específicas, sin realmente actuar alguna acción dentro de la fiesta (tales como beber, rezar, aplaudir, etc.). Durante esta canción, todos los personajes conviven como parte de la fiesta en una misma coreografía: novios, padres e invitados.

### **Figura 7**

*La Zandunga*



*Nota.* [Captura de Pantalla]. (Universidad Veracruzana, 2010)

Al terminar de bailar, los novios se dirigen a unas sillas situadas en la esquina inferior izquierda del escenario. La madre de la novia reparte a cada uno un xicalpestle, mientras que una pareja comienza a bailar el tradicional “*Son Mediu Xhiga*”, son tradicional de la donación de dinero a los novios, con vasijas de barro. Los invitados forman una fila y uno a uno posan una moneda de plata en la frente de los novios, quienes posteriormente la dejan caer en el xicalpestle mientras más bailarines se integran a la pareja inicial bailando con vasijas de barro.

### **Figura 8**

*Novios recibiendo las monedas*



*Nota.* [Captura de Pantalla]. (Universidad Veracruzana, 2010)

Después de recibir monedas de parte de todos los invitados, los novios las vacían dentro de un solo jicalpextle y se los entregan a la madre de la novia.

Los músicos comienzan a interpretar nuevamente “*La Llorona*”, pero ahora los cantantes hacen presencia y entonan versos tradicionales en español. Cae la noche, lo cual es sugerido por el cambio de iluminación en el que la mayor parte de las luces se apagan y sólo se mantienen las luces laterales ámbas y la luz cenital blanca sobre los novios, que ahora de pie reciben a los invitados que entran en procesión para hacer entrega de sus regalos a los novios. El primero de estos, es un baúl que es cargado por cuatro invitados y se deja a los pies de los novios. El resto de los invitados muestran sus regalos a los novios y se los llevan mientras salen del escenario. El último invitado en la procesión de regalos es un personaje que recién aparece en el cuadro: el invitado alcoholizado.

Al finalizar la procesión, los novios abren el baúl que fue dejado frente a ellos y de él sacan un rebozo. La novia se envuelve en él y los novios se alejan en la oscuridad. La boda ha terminado.

Es aquí en donde finaliza el primer acto de este cuadro, el cual consta de 10 escenas.

### Figura 9

*Los novios se retiran*



*Nota.* [Captura de Pantalla]. (Universidad Veracruzana, 2010)

Los músicos interpretan el son istmeño “*La Juanita*” mientras vemos a varios de los invitados con claros signos de ebriedad disfrutando del inicio de la tornaboda, riendo y compartiendo bebidas. Ellos llevan el mismo vestuario que en el acto anterior, excepto por algunos bailarines que cambiaron su sombrero por uno de palma. También entran las invitadas

con cambios de vestuario: ahora todas visten huipiles tradicionales con faldas de motivos florales o enredos en tonos morados. Todas ellas adornan sus cabezas con coronas de flores similares a las que utilizaron los padres de la novia durante la boda. La única mujer con un tocado distinto es la novia, quien lleva su cabello suelto con un paliacate amarrado en la frente. Ellas se reúnen en la mesa del centro, en donde también, claramente ebrias, ríen, bailan y comparten bebidas.

### Figura 10

*Cambio de vestuario de las bailarinas*



*Nota.* [Captura de Pantalla]. (Universidad Veracruzana, 2010)

Mientras varios de los invitados se quedan en las mesas y en las sillas tomando y divirtiéndose, algunas de las invitadas sacan algunos paliacates y se disponen a bailar cuando los músicos interpretan el “*Son Biguu*” o también conocido como “*La Tortuga del Arenal*”. En esta

coreografía, los participantes simulan el acto de recogida de los huevos de las tortugas en las costas del Istmo de Tehuantepec. Las mujeres con los paliacates forman pequeños canastos en los que los varones, que poco a poco se unen a la coreografía, depositan los huevos imaginarios. Esta coreografía no es finalizada, ya que los participantes deciden regresar a tomar y se dispersan.

### Figura 11

#### *Son Biguu*



*Nota.* [Captura de Pantalla]. (Universidad Veracruzana, 2010)

Después de esto, los músicos comienzan a interpretar una canción que, a la fecha de finalización del presente trabajo, no se ha logrado identificar. Con esta canción, los participantes de la fiesta pasan todos a bailar divirtiéndose en parejas, eventualmente todos forman un círculo

tomados de las manos y dan vueltas sobre sí mismos, quedando enredados. Es aquí en donde también se hace presente el invitado alcoholizado, que al entrar bailando con una escoba, que fue regalada previamente a los novios durante la procesión de los regalos, comienza *el baile de la escoba*. En esta dinámica, entre bailarines se van pasando la escoba y robando la pareja de otros bailarines, siempre con el objetivo de evitar la escoba.

### Figura 12

*Baile de la escoba*



*Nota.* [Captura de Pantalla]. (Universidad Veracruzana, 2010)

Con los cambios musicales los participantes bailan en parejas, pero en lugar de volver a formar el círculo, todos se comienzan a retirar, ahora estando más borrachos que antes. Los únicos que quedan en el escenario son los novios y dos invitados varones. Los novios se retiran,

pero ante la insistencia de los amigos, el novio se regresa por un trago más y la novia vuelve por él y se lo lleva. Termina la música y se apagan las luces. La tornaboda ha terminado y así finaliza el cuadro “*Boda en El Istmo*”.

### ***Movimiento cinésico y paralenguajes***

Como se explicó con anterioridad, los cuadros costumbristas son un elemento multidisciplinario que por naturaleza propia integran la dramatización, por lo que encontramos que los bailarines expresan emociones y sentimientos mediante su corporalidad, ya sea con acciones (tales como abrazos) o expresiones faciales.

Las expresiones faciales de los bailarines son divididas en tres zonas de la cara. Para poder hacer un detallado más amplio al respecto, solamente se seleccionarán a algunos personajes específicos por escena para describir.

Por ejemplo, podemos encontrar que un sentimiento de felicidad exuberante es fácilmente expresado no solamente con una sonrisa, sino que esta sonrisa se realiza mostrando los dientes y se suma el levantamiento de las cejas, lo que finalmente provoca una pequeña disminución del ojo. Esto se puede apreciar al ver a la novia en el primer acto del cuadro, o a las invitadas durante el inicio del segundo acto.

### **Figura 13**

*Expresiones de felicidad*

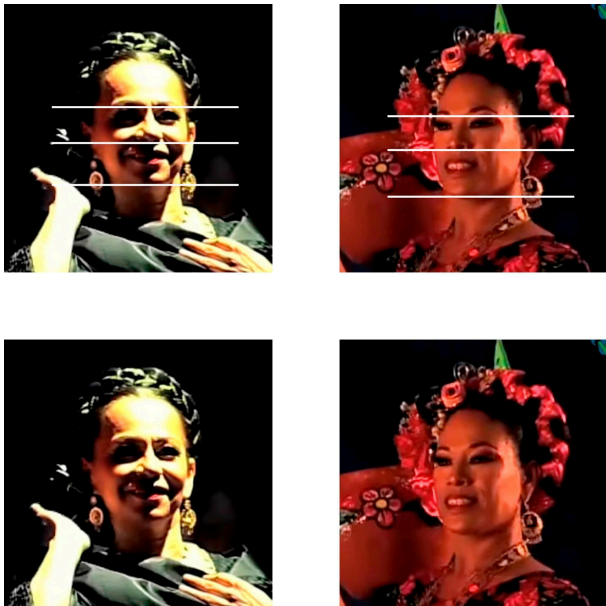


*Nota.* [Captura de Pantalla]. (Universidad Veracruzana, 2010)

O bien, una felicidad más neutral conlleva una sonrisa más discreta, mientras que las demás facciones se mantienen prácticamente neutras. En este caso, podemos encontrar que una de las invitadas sonríe mientras retoca los últimos detalles de su vestuario, o bien durante la procesión de los regalos con expresiones que, si bien se tornan más adustas, igualmente conllevan rasgos de esta felicidad neutral mientras esperan a entregar sus regalos. Estas expresiones, acompañadas de la información contextual que brindan sus movimientos y el entorno, les brindan una sensación de galanteo y gallardía.

#### **Figura 14**

*Expresiones de felicidad neutral*

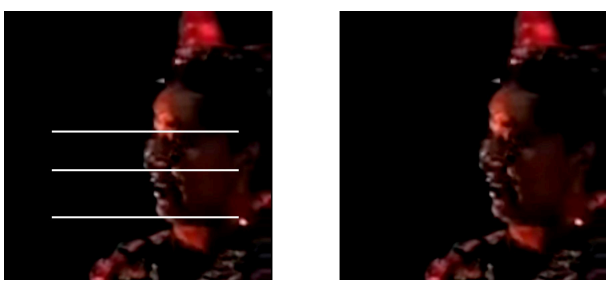


*Nota.* [Captura de Pantalla]. (Universidad Veracruzana, 2010)

La sorpresa, en este caso representada por el personaje de la madre de la novia al recibir los xicalpestres llenos de dinero, es representada con el levantamiento de cejas, apertura exagerada de los ojos y una breve apertura bucal que, debido a la satisfacción de lo recibido por los novios, desemboca en una pequeña sonrisa.

**Figura 15**

*Expresión de sorpresa*



*Nota.* [Captura de Pantalla]. (Universidad Veracruzana, 2010)

Y, como es de esperarse, para la representación de personajes es que las expresiones faciales son más útiles, como podemos notar aquí con dos personajes de invitados alcoholizados, quienes relajan la quijada y entrecierran los párpados para denotar el letargo otorgado por los efectos del alcohol.

**Figura 16**

*Representación facial de los borrachos*



*Nota.* [Captura de Pantalla]. (Universidad Veracruzana, 2010)

Asimismo, es cómo identificamos de forma corporal lo que cada uno de los personajes que entran en juego durante un cuadro costumbrista nos quieren dar a entender, siendo algunos ejemplos en “*Boda en El Istmo*” la bienvenida de los novios por parte de los invitados,

**Figura 17**

*Aplausos a los novios*



*Nota.* [Captura de Pantalla]. (Universidad Veracruzana, 2010)

el que los novios, hincados ante el altar, estén agarrados de la mano mientras sus padres bendicen su matrimonio,

**Figura 18**

*Bendición a los novios*



*Nota.* [Captura de Pantalla]. (Universidad Veracruzana, 2010)

o que el invitado alcoholizado se tambalee al caminar, ya que el alcohol no le permite mantener el equilibrio.

### **Figura 19**

*Invitado alcoholizado*



*Nota.* [Captura de Pantalla]. (Universidad Veracruzana, 2010)

## Capítulo 4. Análisis y resultados

### Ficha técnica

“*Boda en El Istmo*” es el cuarto cuadro representado en el espectáculo “*Fiestas de México*” del Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana. Dicho espectáculo fue estrenado en el año de 1976 (Cruz Porras, s.f.) en la Sala Grande del Teatro del Estado, en la ciudad de Xalapa, Veracruz y contó con la dirección artística del Mtro. Miguel Vélez Arceo, director y fundador del Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana, y con la dirección musical del Dr. Alberto De la Rosa, director y fundador del grupo Tlen Huicani, también perteneciente a la Universidad Veracruzana.

Dentro de “*Fiestas de México*” se encuentran los cuadros (*40 Años de Tradición Folklórica*, 2015):

1. *Presentación (Poema)*
2. *Fiesta en Izamal (Yucatán)*
3. *El Corrido Mexicano (Trovadores)*
4. ***Boda en El Istmo (Oaxaca)***
5. *Fiesta Mestiza (Nayarit)*
6. *Fiesta de La Zafra (Tamaulipas)*
7. *Xantolo (Veracruz)*
8. *Parranda en Tlacotalpan (Veracruz)*

Para los fines de este trabajo en específico, se hará uso de la grabación realizada por la televisora TeleUV del programa “*De la Marimba al Son*”, también del Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana, presentado en el Teatro del Estado, de la ciudad de Xalapa, Veracruz,

en el año 2010. La grabación del cuadro “*Boda En el Istmo*” tiene una duración aproximada de 24 minutos.

### **Aplicación**

Después de realizar las adecuaciones necesarias al Modelo Taxonómico de los Componentes de la Danza creado por Acuña Gómez y Acuña Delgado, y de aplicarlo a “*Boda En El Istmo*”, es que podemos dar fe tanto de la efectividad, como de la funcionalidad de esta nueva propuesta para el estudio de las danzas folklóricas de espectáculo.

En primer lugar, la aplicación del instrumento se realizó a través de la observación detallada y concienzuda del cuadro “*Boda En El Istmo*” del Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana. Este proceso desencadenó en la creación de diversos materiales que desglosan todos los detalles que componen al cuadro en su totalidad, información que después fue organizada en las categorías principales del modelo:

- Participantes y roles
- Escenografía e iluminación
- Musicalización
- Coreografía y Estructura
- Movimiento Cinésico y Paralenguaje

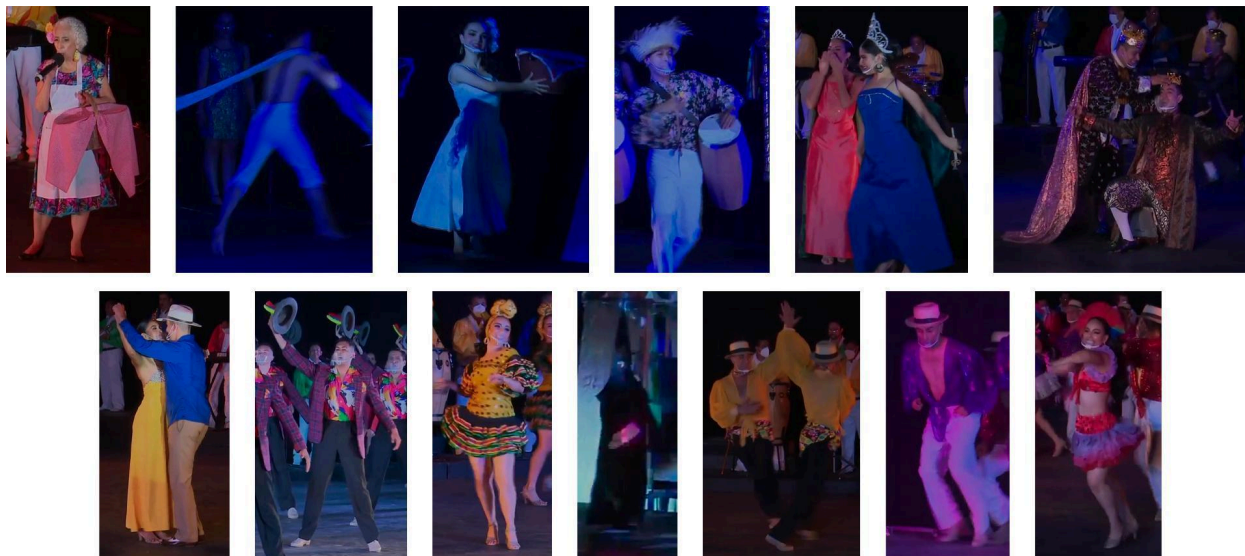
Es en este proceso que comenzamos a percibir detalles importantes sobre las propias fortalezas y debilidades del modelo. En primer lugar, aporta una sistematización importante para documentar los detalles e información contenida dentro de una reinterpretación escénica de una celebración perteneciente a una de las tantas regiones de nuestro país. Sin embargo, esta categorización dependerá siempre de la subjetividad del investigador, ya que al ser un trabajo escénico, hay detalles en los que deberán ellos mismos decidir si toman en cuenta elementos que

podrían ser inherentes al origen escénico del objeto de estudio o no aportar en el contexto del análisis. Se propone que el investigador decida, conforme el avance de la investigación, si existen puntos en el modelo que no deban ser considerados, o si alguno requiere ahondar más y ser más específico. Remítase, por ejemplo, al apartado de maquillaje del modelo que en esta investigación fue descartado por completo ya que, como se explicó, al tratarse de un maquillaje estándar, no aporta un valor narrativo en este cuadro, lo cual podría no aplicar en otras iteraciones del mismo cuadro representadas por otros grupos artísticos, o por otros cuadros tanto del Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana, como de cualquier otra agrupación. O, de ser el modo, se pueden hacer aclaraciones, tal como en el apartado de la musicalización, en donde se aclara que los turnos de las intervenciones del canto y las segregaciones vocales no aportan valor para el análisis.

O bien, tal vez el investigador encuentre relevante el explicar, prenda por prenda o conjunto por conjunto, cada uno de los vestuarios encontrados en el cuadro, en este caso se recomienda expandir el apartado de *Adornos e indumentaria* para poder realizarlo de una forma más estructurada y sistemática, y que permita que tanto el lector como el investigador encuentren la importancia dada a cada uno de los elementos explicados en el apartado. Un ejemplo de un cuadro que requiera este nivel de detalle en los vestuarios podría venir desde otro cuadro del Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana: “*Veracruz, Puerto de la Alegría*”, en el que, aún teniendo una duración similar que “*Boda En El Istmo*”, se representa un típico carnaval en Veracruz con una variedad de vestuarios que aportan a la narrativa propia del cuadro.

## **Figura 20**

*Muestra de vestuarios en Veracruz, Puerto de la Alegría*



*Nota.* [Captura de Pantalla]. (Universidad Veracruzana, 2010)

Incluso, si el investigador llegara a considerarlo necesario, podría agregar elementos que no estén presentes en la versión actual del modelo.

También queda a consideración del investigador el grado de profundidad que se le dará a su análisis, ya que tanto el propósito de cada investigación, así como cada cuadro costumbrista, es diferente. En el caso de la presente investigación, por ejemplo, se realizó un análisis muy somero con el simple propósito de ilustrar el funcionamiento del modelo en un caso específico, sin embargo, el investigador en turno podría decidir realizar una investigación con un corte más etnográfico y contextualizar el cuadro investigado mediante entrevistas con miembros de la comunidad de la que nace la danza representada, o bien mediante un estudio más profundo de las teorías de comunicación no verbal en los movimientos y expresiones realizados.

En cuanto a la manera de ilustrar la investigación, se recomienda al investigador mantener un solo origen de las imágenes para evitar confusiones a los lectores, ya sean estas capturas de pantalla de algún video, fotografías de archivo, dibujos, etc. Sin embargo, en casos

que se consideren necesarios, es comprensible la utilización de distintos orígenes con el fin de ilustrar correctamente cada uno de los elementos necesarios. También se alienta el uso de *videocitas* y *audiocitas* para ayudar a los lectores a ubicar mejor cada uno de los elementos descritos.

Finalmente, cualquiera que sea la profundidad que le quiera dar al análisis, se recomienda realizar una breve investigación sobre el rito original que se representa en el cuadro elegido como objeto de estudio para contextualizar algunos puntos, sin embargo, esto no es obligatorio para hacer el análisis.

Naturalmente, para el texto final del análisis, se deja al criterio del investigador el formato que se le quiera dar a la redacción. Sobre esto, se encontrarán en los anexos de esta investigación los distintos documentos que fueron creados para el desarrollo del análisis de “*Boda En El Istmo*” y que resultaron en la redacción presente en el Capítulo 3.

## Capítulo 5. Conclusiones

El arte, la danza y el espectáculo han sido estudiados en múltiples ocasiones por estudiosos de diversas ramas, pero al realizar esta investigación, resultó alarmante la falta de estudios sobre las danzas folklóricas y sus elementos, no solo en México y latinoamérica, sino incluso en otras latitudes del mundo. Aún más inquietante resulta que, incluso teniendo una fuerte historia de grupos folklóricos de espectáculo; en México estas agrupaciones y su trabajo han sido prácticamente ignorados por las academias. Sin embargo, gracias a los avances de teóricos en otras áreas del arte y la lingüística, es que este trabajo pudo ver los frutos expuestos en los capítulos anteriores. Viendo a la danza folklórica de espectáculo como una interdisciplina que involucra a muchos de los elementos expuestos por Kowzan (1986), Carrasquero y Finol (2007), así como una representación *estilizada* de aquellas danzas para las que Ángel Acuña (2011) creó su modelo taxonómico, nos permite dar pie a esta propuesta inicial de un análisis semiótico de la danza folklórica de espectáculo.

El desarrollo de este modelo adaptado no sólo proporciona una herramienta para el análisis semiótico de las danzas folklóricas de espectáculo, sino que también abre la puerta a futuras investigaciones en este campo. Esta propuesta inicial demuestra que es posible abordar estas manifestaciones artísticas desde una perspectiva académica seria, integrando aspectos técnicos, simbólicos y culturales que trascienden el escenario.

Es importante reconocer que, como toda metodología, el modelo aquí planteado no es definitivo. Su aplicación está sujeta al criterio del investigador. Es su deber evaluar qué elementos son relevantes para el cuadro que tome como objeto de estudio y cómo estos se relacionan con el contexto cultural y escénico. Esta flexibilidad no es una debilidad, sino una

fortaleza que permite adaptar el análisis a la riqueza y diversidad de las danzas folklóricas en distintos escenarios y comunidades.

La danza folklórica de espectáculo no solo preserva y reinterpreta la memoria cultural de las comunidades, sino que también comunica historias, valores y emociones que merecen ser estudiados, comprendidos y valorados.

## Bibliografía

40 Años de Tradición Folklórica. (2015, noviembre). TeleUV.

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLF8SrJRqtGboOSNNuskthwtrPca5ZXfP>

y

Acuña Delgado, A., & Acuña Gómez, E. (2011). Bases teórico-metodológicas para el estudio semiológico y contextual de la danza folklórica. *Gazeta de Antropología*, 27(2), 1-12. <http://hdl.handle.net/10481/18522>

Amado Alonso, D. A. (2022). Danza y expresión corporal como materia científica en el Grado de Ciencias de la Actividad Física y del Deporte (Dance and Body Expression as a scientific subject in the Degree of Physical Activity and Sports Sciences). *Retos*, 45, 1174-1187. <https://doi.org/10.47197/retos.v45i0.91308>

Barrera Luna, R. (2013). El concepto de la Cultura: definiciones, debates y usos sociales. *Claseshistoria*, 343, 2-24.

<http://www.claseshistoria.com/revista/2013/articulos/barrera-concepto-cultura.pdf>

Blanco, L. B. (2019). Aproximación Al Paralenguaje. *Hesperia, Anuario de Filología Hispánica*, 10, 83-97. <https://revistas.uvigo.es/index.php/AFH/article/view/520>

Calsamiglia, H., & Tusón, A. (2018). *Las Cosas del Decir* (3.<sup>a</sup> ed.). Ariel. (Obra original publicada 1999)

Camacho Morfín, L., Gracida Juárez, M., Megchún Trejo, M., Ruiz García, M., Sule Fernández, T., Álvarez Arregui, F., Armijo Canto, C., Artigas Albarelli, I., Campos García Rojas, A., De Teresa Ochoa, A., García Gutiérrez, O., González Ochoa, C., González Treviño, A., Modenessi, A., Pimentel, L., Tello Garrido, R., & Weinberg Marchevsky, L. (2010). Narrativa. En *Enciclopedia de*

*Conocimientos Fundamentales. Volumen 1. Literatura y Español.*

<http://www.librosoa.unam.mx/handle/123456789/3049>

Carrasquero González, A., & Finol, J. (2007). Semiótica del espectáculo: Contribución a una clasificación de los elementos no lingüísticos del teatro. *Revista de Artes y Humanidades UNICA*, 8(18), 281-309.

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=170118447014>

*Contrastes*. (2021, 19 septiembre). TeleUV.

<https://www.facebook.com/DifusionCulturalUV/videos/242460064473084>

Cruz Porras, L. M. (2017, 24 abril). Vélez Arceo, purista en la preservación de las tradiciones. *Universo - el Periódico de los Universitarios*. Recuperado 30 de enero de 2023, de

<https://www.uv.mx/universo/cultura/velez-arceo-purista-en-la-preservacion-de-las-tradiciones/>

Dallal, A. (2007). *Los elementos de la danza*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Davis, F. D. (2010). *La Comunicación No Verbal* [PDF]. FGS.

<https://comunicacionenlaunsj.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/09/la-comunicacion-no-verbal.pdf>

*De la Marimba al Son*. (2010). [Vídeo]. Universidad Veracruzana.

<https://lumen.uv.mx/lumen/resource/filter/detail/1648>

Farías, I. (2014). Cultura: La performance de mundos sociomateriales. *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, 21(64), 65-91.

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10529071003>

- Fink, B., Bläsing, B., Ravignani, A., & Shackelford, T. K. (2021). Evolution and functions of human dance. *Evolution And Human Behavior*, 42(4), 351-360.  
<https://doi.org/10.1016/j.evolhumbehav.2021.01.003>
- Fratini Serafide, R. (2011). *Propuestas teóricas para una narratología de la danza*. Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Filosofia i Lletres.  
<http://hdl.handle.net/2072/166944>
- González Galindo, I. E., Pérez Silva, J. L., & Rodríguez Santo, E. R. (2022). *Las Danzas Tradicionales como Instrumento de Preservación de las Expresiones Culturales de la Región Caribe Colombiana* [Trabajo presentado para obtener el título de Especialista en Pedagogía de la Lúdica, Fundación Universitaria Los Libertadores].  
<https://repository.libertadores.edu.co/server/api/core/bitstreams/e95879eb-e27e-4a-cf-b6f3-ff8805a60a49/content>
- Guiraud, P. (1972). *La Semiología* (15.<sup>a</sup> ed.). Siglo XXI.
- Kowzan, T. (1986). El Signo En El Teatro: Introducción a la semiología del arte del espectáculo. En *El Teatro y Su Crisis Actual* (pp. 121-153). Monte Ávila Editores.  
[https://www.academia.edu/19328498/El\\_Signo\\_en\\_El\\_Teatro\\_Tadeusz\\_Kowzan](https://www.academia.edu/19328498/El_Signo_en_El_Teatro_Tadeusz_Kowzan)
- Laland, K., Wilkins, C., & Clayton, N. (2016). The evolution of dance. *Current Biology*, 26(1), R5-R9. <https://doi.org/10.1016/j.cub.2015.11.031>
- Lambert, C. (2006). Edmund Husserl: La idea de la fenomenología. *Teología y Vida*, 47, 517-529. <https://scielo.conicyt.cl/pdf/tv/v47n4/art08.pdf>

- Laurence Bahena, N. M. (2002). Las metáforas de Terpsícore. *Revista Latinoamericana de Psicopatología Fundamental*, 5(1), 152-163.  
<https://doi.org/10.1590/1415-47142002001010>
- Lino Beltrán, M. (2016). *La Danza del Tinti Waca*. Escuela Superior de Formación Artística Pública de Pilcuyo.
- Machado, R. F. B., Del Carmen Aguaguña Hurtado, S., Abarca, S. D. D., & Ocaña, L. L. M. (2025). La danza como expresión cultural y su impacto en el desarrollo cognitivo. *Esprint Investigación*, 4(1), 142-153.  
<https://doi.org/10.61347/ei.v4i1.101>
- Martin, R. (2012). *An international education in dance: Personal narratives of seven women from the southern Mediterranean region* [Tesis de doctorado].  
Universidad de Auckland.
- Martínez, H. P. (2016). La danza. ¿Comprensión y comunicación a través del cuerpo en movimiento? *Brocar Cuadernos de Investigación Histórica*, 40, 269-293.  
<https://doi.org/10.18172/brocar.3251>
- Nicolás, G. V., Ortín, N. U., López, M. G., & Viguera, J. C. (2010). La danza en el ámbito de educativo. *RETOS. Nuevas Tendencias En Educación Física, Deporte y Recreación*, 17, 42-45. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3133244.pdf>
- Peralta Martínez, C. (2009). Etnografía y métodos etnográficos. *Análisis. Revista Colombiana de Humanidades*, 74, 33-52.  
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=515551760003>
- Pérez Soto, C. (2008). Sobre la definición de la Danza como forma artística. *Aisthesis*, 43, 34-49. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163219835003>

- Reuter, J. (1992). La música popular de México: origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano. Panorama Editorial.
- Robles Mendoza, R. (2014). La memoria colectiva a través de las danzas. *Investigaciones Sociales*, 16(29), 141-158. <https://doi.org/10.15381/is.v16i29.7741>
- Secretaría de Educación Pública. (2013). *Convocatoria para el XIX Festival Nacional de Danza y Baile Tradicional* [Comunicado de prensa].  
<http://cbtis187.edu.mx/wp/wp-content/uploads/2013/04/danza0001.pdf>
- Thibaud, C. (s. f.). *Hacia Una Semiótica De la Danza*.  
[https://www.academia.edu/5342523/HACIA\\_UNA\\_SEMI%C3%93TICA\\_DE\\_LA\\_DANZA\\_Primeras\\_aproximaciones](https://www.academia.edu/5342523/HACIA_UNA_SEMI%C3%93TICA_DE_LA_DANZA_Primeras_aproximaciones)
- Vidales Gonzáles, C. V. (2008). El Marco Semiótico de la Cultura: Un reto para el estudio de la comunicación. *Estudios Sobre las Culturas Contemporáneas*, 14(27), 133-147. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2703921.pdf>
- Vidales Gonzáles, C. V. (2009). La Relación Entre la Semiótica y los Estudios de la Comunicación: Un diálogo por construir. *Comunicación y Sociedad*, 11, 37-71.  
<https://doi.org/10.32870/cys.v0i11.1793>
- Zecchetto, V. Z. (2002). *La Danza de los Signos: Nociones de semiótica general* (1.ª ed.). Editorial Abya Yala.  
[https://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1003&context=abya\\_yala](https://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1003&context=abya_yala)

## Anexos

### Anexo 1

<b>Título</b>	Boda en el Istmo	<b>Programa</b>	Fiestas de México
<b>Creador</b>	Miguel Vélez Arceo		
<b>Dirección Artística</b>	Miguel Vélez Arceo	<b>Dirección Musical</b>	Alberto De la Rosa
<b>Fecha de Estreno</b>	1976	<b>Lugar de Estreno</b>	Teatro del Estado, Xalapa

#### Fuentes

Cruz Porras, L. M. (s. f.). Vélez Arceo, purista en la preservación de las tradiciones. Universidad Veracruzana. Recuperado 9 de enero de 2023, de <https://www.uv.mx/universo/general/velez-arceo-purista-en-la-preservacion-de-las-tradiciones/>

40 Años de Tradición Folklórica. (2015, noviembre). TeleUV. <https://www.youtube.com/playlist?list=PLF8SrJRqtGboOSNNuskwhtrPca5ZXfPy>

## Anexo 2

1	Nombre asignado y tradición oral asociada			
2	Espacio de realización dentro del contexto territorial			
3	Tiempo de realización: Fecha anual; hora del día			
4	Rituales que acompaña			
5	Punto de vista <i>emic</i> sobre la función que desempeña			
6	Estructura general	Participantes	Ubicación temporal y espacial de la danza dentro del ritual	
			Número de practicantes y espectadores	
			Situación de los practicantes y espectadores dentro del espacio ritual	
			Grupos de participantes según: Edad, sexo, estatus, parentela, etc.	
			Asociación del rol social con el rol ritual	
		Coreografía	Tipo somático de los practicantes y características físicas más significativas	
			Registro sincrónico de los diferentes participantes anotado por episodios	
		Letra del canto y voz	Registro diacrónico de la evolución sucesiva de los episodios	
			Contenido de la letra del canto	
			Señales vocales que acompañan a las palabras habladas: vocalizaciones (risa, llanto, suspiro, bostezo)	
			Segregaciones vocales (hum, ah, uh...) en relación con el tema y los estados afectivos.	
		Elementos musicales	Cualidades de la voz: ritmo; articulación; volumen; resonancia; timbre; tono; velocidad... en relación con las características de la persona	
			Turno de intervención en el canto	
			Número y nombres	
		Movimiento cinésico	Características generales de cada uno: forma; modo de utilización; sonido que emite; papel que desempeña dentro del ritual (Tiempo de utilización, sincronización entre ellos, sincronización de la coreografía)	
			Gestos	
			Movimientos corporales en general	
		Paralenguajes	Movimiento del tronco, brazos, manos, piernas, pies, cabeza	
			Posturas estáticas	
			Conducta táctil	Tipos: palmear, empujar, traccionar, sacudir, acariciar, etc.
				Zonas corporales implicadas en el contacto táctil según el tipo de contacto empleado
			Expresiones faciales	Según tres zonas de la cara 1. Ceja-Frente 2. Ojos-Párpados-Caballote de la Nariz 3. Mejilla-Nariz-Boca-Mentón-Mandíbula
				Manifestaciones primarias de afecto que representan: sorpresa, miedo, cólera, disgusto, felicidad, tristeza, vergüenza, interés, etc.
			Conducta visual: formas y funciones de la mirada según las manifestaciones primarias de afecto	
			Proxémica	Territorialidad: intrusiones, defensa, respeto, etc. del espacio personal y grupal.
				Relación del espacio de danza con el número de participantes (densidad).
				Distancias conversacionales durante la danza.
Adornos e indumentaria	Disposiciones espaciales de los participantes de acuerdo al liderazgo, tema o tarea, sexo, edad, prestigio social, motivación, parentela, carácter personal, etc.			
	Descripción del atuendo según sexo, edad, etc.			
	Artefactos que acompañan			
Factores del entorno	Maquillaje y tocado			
	Características generales del medio ambiente natural próximo al escenario			
	Ambiente humano próximo al escenario			
Decorado: estructura y diseño en función del espacio y la participación, color, sonido, iluminación, objetos móviles				

## Anexo 3

1	Nombre asignado			
2	Ritual asociado			
3	Duración aproximada			
4	Subrituales representados			
5	Estructura general	Participantes	Número de practicantes	
			Roles asociados a los bailarines	
			Asociación del rol artificial con el rol ritual	
			Tipo somático de los practicantes en el ámbito ritual	
		Coreografía	Registro sincrónico de los diferentes participantes anotado por episodios	
			Velocidades de desplazamiento por personaje por episodio	
		Música	Canciones utilizadas	Significado ritual/teatral
				Número de canciones instrumentales y número de canciones líricas
				Contenido de la letra del canto
			Señales vocales que acompañan a las canciones: vocalizaciones (risa, llanto, suspiro, bostezo)	
			Segregaciones vocales (hum, ah, uh...) en relación con el tema y los estados afectivos.	
			Turno de intervención en el canto	
			Instrumentos musicales empleados	
		Movimiento cinésico	Instrumentos musicales empleados de forma diegética	
			Gestos	
		Paralenguajes	Movimientos corporales en general	
			Movimiento del tronco, brazos, manos, piernas, pies, cabeza	
			Posturas estáticas	
			Expresiones faciales	Según tres zonas de la cara 1. Ceja-Frente 2. Ojos-Párpados-Caballote de la Nariz 3. Mejilla-Nariz-Boca-Mentón-Mandíbula
				Manifestaciones primarias de afecto que representen emociones
			Adornos e indumentaria	Descripción de los atuendos de acuerdo a los personajes representados
Artefactos que acompañan				
Factores del entorno	Maquillaje y tocado			
	Características de la escenografía			
	Diseño de la escenografía en función de la coreografía y sus cambios sincrónicos			
	Características de la utilería y su uso			
Diseño de iluminación y sus cambios sincrónicos (colores e intensidad)				

## Anexo 4

Cuadro	Escena	Descripción	Participantes (Danza)	Canción	Tiempo Total	Iluminación
Boda en el Istmo	1	Introducción al cuadro. Participan los músicos.	N/A		2:40	
	2	Ambientación. Los bailarines comienzan a introducir la escenografía.	Invitados	<i>Tehuantepec</i>	3:12	Inicio en total oscuridad. Refuerzos de color ambar iluminan a los músicos. Lentamente se ilumina la parte trasera del escenario con luces azules, haciendo contraste con los refuerzos ambar.
	3	Se ve el pre de al boda. Las invitadas se arreglan.			4:09	
	4	Los invitados llegan a la boda, se reparten banderitas y bebidas y se preparan para recibir a los novios. Todos van vestidos de gala.	Invitados y padrinos*	<i>La Llorona</i>	5:00	Del lado izquierdo del escenario una luz cenital blanca ilumina a algunas invitadas que se preparan para la boda. Otras luces cenitales aparecen sobre las mesas del lado derecho. Lentamente luces de color ambar comienzan a iluminar el reto del escenario
	5	Los novios llegan a la boda y son recibidos por los invitados.	Novios, padrinos* e invitados	<i>Fanfarnas</i>	5:18	Se incorporan luces blancas que iluminan el resto del escenario.
	6	Los padrinos dan la bendición y se realiza la boda.	Novios, padres de los novios*, padrinos e invitados	<i>Badu Dxaapa Zoo</i>	7:15	Fondeo azul representando al cielo y luces de tonos rojos en los bordes del escenario. Al frente son luces color ambar con un spot cenital blanco al centro. Al finalizar la canción todas las luces se apagan, excepto por la luz cenital que ilumina a la novia.
	7	Los novios realizan su primer baile como esposos y las invitadas les aplauden. Se comienzan a unir los padrinos y los padres de los novios. Comienza la recepción de la boda.	Novios	<i>Lucero de La Mañana</i>	8:09	Fondo color azul representando al cielo. Ambiente en tonos ámbar y rojos. El centro mantiene iluminación blanca reforzada con tonos ámbar para en marcar el centro
		Las mujeres se acercan a felicitar a la novia y los varones al novio.	Novios, padres de los novios y padrinos	<i>La Sandunga</i>	8:21	Fondo azul representando el cielo. Iluminación en todos ámbar y refuerzos blancos.
	8	Todos los invitados comienzan a bailar.			11:26	
	9	Los invitados se forman y comienzan a darle monedas a los novios, quienes las depositan en xicalpestles. Después de entregar sus monedas, cada pareja se une a una coreografía con vasijas de barro.			14:22	Al finalizar, una luz blanca cenital se posa sobre los novios en la esquina inferior izquierda del escenario, llevando la vista hacia ellos. Mientras tanto, el ambiente ambar se mantiene en el resto del escenario mientras bailan.
	10	Los invitados, en una procesión, hacen entrega de todos sus regalos para los novios. (Escobas, sillas, etc.) El primero es un baúl, el cual es abierto al final de la canción. De allí sacan un rebozo, se lo pone la novia y los novios se van. Ha terminado la boda.	Novios e invitados		16:22	Al iniciar la canción. Todas las luces se apagan, solo se mantienen los refuerzos ámbar y la luz cenital sobre los novios. Es de noche y la boda está a punto de terminar. Con puros refuerzos de color ambar, los invitados avanzan a en fila entregando sus regalos a los novios.
			Novios			Poco a poco se eliminan los refuerzos de color ambar y la luz cenital. Un spot blanco se posa sobre los novios que abandonan también la fiesta. Cae la noche y todas las luces se apagan.
11	Los invitados regresan a la tomaboda y comienzan a tomar y bailar. Los novios también llegan, todos están vestidos con ropa cotidiana tradicional.	Novios e invitados		<i>La Juanita</i>	18:41	Es el día siguiente y está amaneciendo. En primer lugar se encienden luces de color ámbar que reflejan la luz solar del amanecer y poco a poco reaparece el azul del cielo en el fondo. La mesa central, que ahora funciona para servir bebidas, tiene una luz cenital blanca. Mientras avanza la escena, se agregan luces blancas para iluminar.
	Mientras varios de los invitados conviven, algunas parejas bailan.	Invitados		<i>Son Biguu</i>	21:21	Se representa el día con luces ambar y refuerzos de color blanco. El fondo se mantiene de color azul. Poco a poco desaparece la luz cenital sobre la mesa.
12	Los invitados comienzan a bailar entre todos en una dinámica de calabaceado iniciada por un hombre borracho.				23:23	
	Al final, todos se van excepto algunos hombres y los novios. Cuando los novios se van, el novio se regresa para seguir tomando y la novia va por él y se lo lleva.	Novios e invitados		¿?	24:01:00	Mientras los invitados se alejan, la luz cenital de la mesa vuelve a aparecer, pero las luces blancas se van difuminando dejando solamente a la iluminación ámbar. Al finalizar, se oscurece todo.

**Anexo 5**

No.	TÍTULO	DATOS	INFORMACIÓN RITUAL	LETRA EN EL ESPECTÁCULO	LETRA EN ESPAÑOL
1	<i>Tehuantepec</i>	Compositor: Pepe Guizar	N/A	<p>Trópico, cálido y bello Istmo de Tehuantepec Música de una marimba Maderas que cantan con voz de mujer Música de una marimba Maderas que cantan con voz de mujer</p> <p>Tehuantepec (Tehuantepec) Tehuantepec (Tehuantepec) Tehuantepec (Tehuantepec) Tehuantepec (Tehuantepec)</p> <p>Música de una marimba Maderas que cantan con voz de mujer Música de una marimba Maderas que cantan con voz de mujer</p> <p>Tehuana (La de la piel dorada) Tehuana (La de la piel tostada)</p> <p>Te vistas con encajes Bordan tu traje flores de seda Pareces una virgen Que de un retablo se desprendiera</p> <p>Tehuana (La de la voz suriana) Que bailas De la marimba el son</p> <p>Preciosa Rumbosa Virgen de mis amores Mujer de encaje de seda y sol Virgen de mis amores Mujer de encaje de seda y son</p>	
2	<i>La Llorona</i>	Tradicional		<p>Salías del templo un día, Llorona Cuando al pasar yo te vi Salías del templo un día, Llorona Cuando al pasar yo te vi</p> <p>Hermoso huipil llevabas, Llorona Que la virgen te creí Hermoso huipil llevabas, Llorona Que la virgen te creí</p> <p>Dos besos guardo en el alma, Llorona Que no se apartan de mí Dos besos guardo en el alma, Llorona Que no se apartan de mí</p> <p>El último de mi madre, Llorona Y el primero que te di El último de mi madre, Llorona Y el primero que te di</p>	
3	<i>Fanfarrías</i>	Tradicional			N/A

4	<i>Badu Dxaapa Zoo</i>	Compositor: Eustaquio Jiménez Girón		<p>Ndí nga ti son huiini, son sicanú  <i>Su</i> ni gudixhe, ruxhídxhe, ruyóou  naa nga nadxíéé lii báduxaapa' soo  ¿xhi gúnu xtobi nin zanna pa zóu?</p> <p>Naa má gú le ni ñaá pa lii na lu né naa  <i>núbe sii la gu</i> xhiñi zudié  qué pé ziaadxa <i>ndí nga</i> pa chii bii nu ra  ñaá  nuu bichooxhe, nuu guiña, nuu guié</p> <p>Nuu bizaa ne xhandié, nuu ca gútu ne  zee  ti ráca ladxu qué na lu né naa,  ¿xhi ndí gúne? Pa lii ñánnu xhi nga  naná  qué nibeza lu ñáte sacá</p> <p>Naa má gú le ni ñaá pa lii na lu né naa  <i>núbe sii la gu</i> xhiñi zudié  qué pé ziaadxa ndí nga pa chii bii nu ra  ñaá  nuu bichooxhe, nuu guiña, nuu guié</p> <p>Nuu bizaa ne xhandié, nuu ca gútu ne  zee  ti ráca ladxu qué na lu né naa,  xhi ndí gúne, pa lii ñánnu xhi nga naná  qué nibeza lu ñáte sacá</p>	<p>Este es un son chiquito y bonito  Lo compuse y lo toco para que bailes  Yo te quiero, muchacha alta(<i>espigada</i>)  ¿Qué haces con con otro si no sabes si vas a  comer?</p> <p>Ya le dije a tu mamá que si tú me aceptas  Dos vacas y sus becerros le daré  No faltará qué comer si nos vamos al rancho  Hay tomates, hay chiles, hay flores</p> <p>Hay frijol y sandía, hay calabazas y elote  Pero no quieres estar conmigo  ¿Qué haré? Si supieras cuánto sufro  No me dejarías morir así</p> <p>Ya le dije a tu mamá que si tú me aceptas  Dos vacas y sus becerros le daré  No faltará qué comer si nos vamos al rancho  Hay tomates, hay chiles, hay flores</p> <p>Hay frijol y sandía, hay calabazas y elote  Pero no quieres estar conmigo  ¿Qué haré? Si supieras cuánto sufro  No me dejarías morir así</p>
5	<i>Lucero De la Mañana</i>	Tradicional		N/A	
6	<i>La Sandunga</i>	Tradicional		<p>Ay, Sandunga  Sandunga, mamá, por dios  Sandunga, no seas ingrata  Mamá de mi corazón</p> <p>Ay, Sandunga  Sandunga, mamá, por dios  Sandunga, no seas ingrata  Mamá de mi corazón</p> <p>Antenoche fui a tu casa  Tres golpes le di al candado  Tú no sirves para amores  Tienes el sueño pesado</p> <p>Antenoche fui a tu casa  Tres golpes le di al candado  Tú no sirves para amores  Tienes el sueño pesado</p> <p>Ay, Sandunga  Sandunga, mamá, por dios  Sandunga, no seas ingrata  Mamá de mi corazón</p> <p>Ay, Sandunga  Sandunga, mamá, por dios  Sandunga, no seas ingrata</p>	
7	<i>Son Mediu Xhiga</i>	Tradicional		N/A	
8	<i>La Juanita</i>	Compositor: Bartolo Gerónimo		N/A	
9	<i>Son Biguu</i>	Compositor: Andrés Gutiérrez		N/A	
10	<i>¿?</i>			N/A	