



**BENEMÉRITA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA**

**ESCUELA DE ARTES
COLEGIO DE ETNOCOREOLOGÍA**

**“EL CONCEPTO DE DIDÁCTICA ÉMICA
Y SU APLICACIÓN EN LA ENSEÑANZA
ARTÍSTICA DE LA EDUCACIÓN BÁSICA”**

T E S I S

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN ETNOCOREOLOGÍA

PRESENTA:

SARA VALERIA LÓPEZ FUENTES

DIRECTOR DE TESIS:

MTRO. JOSÉ LUIS GERARDO SAGREDO CASTILLO



PUEBLA, PUE. MAYO 2015

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo de investigación no hubiera sido posible sin el impulso de todas aquellas personas que me han ayudado personalmente en el desarrollo de de mi persona y el el trabajo academico de esta índole, comenzando por su cordinador, el profesor José gabriel Garcia Galicia, a quien quiero agradecer su dedicación y estímulo, además de sus siempre acertados consejos y de mantener siempre abierta la puerta del Colegio de Etnocoreología. A la mtra. Isabel Galicia López por su incondicional apoyo, valiosos consejos, enseñanzas y por siempre preicuparse por el desarrollo de las habilidades de sus alumnos y maestros, a todos los profesores que conforman el equipo de trabajo de esta licenciatura, por aumentar en mí la pasión de aprender y seguir su ejemplo.

. Un reconocimiento aparte se merece mi familia que ha soportado durante varios años todos los inconvenientes que se derivan de un trabajo tan apasionante y agotador como éste. A mi padre, Román López Tapia , que siempre me ha guiado y aconsejado, basándose en su experiencia como docente y como un exelente ser humano, a mi madre Maria Del Socorro por siembre recordarme que la fe en uno mismo es un poder sin fronteras, por su amor y comprencion, Finalmente, a mi hijo Omar por toda la paciencia, amor y comprensión que me ha demostrado siempre y por ser mi mayor motor para seguir siempre hacia delante.

INDICE

PRESENTACIÓN.....	1
AGRADECIMIENTOS.....	2
INTRODUCCIÓN.....	4
• CAPITULO I	
EL PROBLEMA DE LA ENSEÑANZA EN MÉXICO.....	7
1.1OBJETIVOS	
1.1.2 Objetivos generales.....	10
1.1.3 Objetivos complementarios.....	11
1.2 Pregunta eje.....	12
1.3 Metodología.....	13
• CAPITULO II	
DEL DIALOGO DE SABERES AL CONOCIMIENTO.....	17
2.1 El conocimiento como función social.....	21
• CAPITULO III	
EL CONOCIMIENTO TRADICIONAL Y LA DIDACTICA ÉMICA.....	28
• CAPITULO IV	
LOS MODELOS DE ENSEÑANZA EN LA EDUACIÓN BASICA Y EL MODELO	
ÉMICO.....	31
• CAPITULO V	
PROPUESTAS Y APLICACIÓN DE LA DICATICA ÉMICA.....	34
5.1Aplicación de la didáctica emica de la danza del Toro de petate de Guerrero al colegio EDUCREA.....	37
5.1.1 Cuerpo.....	37
5.1.2 Espacio.....	37
5.1.3 Tiempo.....	38
5.2 El mito como función didáctica.....	41
• CAPITULO VI	
TIPOLOGIA DE LAS DIDACTICAS EMICAS.....	57
6.1 Introducción de diversas didácticas émicas de la Etnodanza... ..	60
6.2Performance.....	66
6.3 El ensayo.....	74
6.4 Comensalidad.....	76
6.5 Indumentaria.....	79
6.6 Sonósfera.....	84
6.7Iconografía y semiótica.....	88
6.8 Homologación.....	89
CONCLUSIONES.....	93
BIBLIOGRAFIA.....	95

INTRODUCCIÓN

Para conceptualizar adecuadamente la presente propuesta es necesario abordar la disciplina de Etnocoreología la cual está fundamentada con un enfoque multidisciplinario, construido por el Cuerpo Académico del Colegio de Etnocoreología de la Escuela de Artes de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, definiendo a la Etnocoreología como *“la disciplina que se especializa en el registro, el análisis, la impostación teórica y la transducción de las manifestaciones tradicionales e identitarias provenientes de las culturas dancísticas y musicales existentes en nuestro país y en diversas partes del mundo”*.

“Una de las características de la disciplina etnocoreologica consiste en la diversidad de modelos teóricos y prácticos que emplea para abordar su objeto de estudio que son los sistemas estructurados de sonido y movimiento como reflejo de los procesos sociales, económicos y políticos de una determinada cultura. Por lo anterior es posible considerar a la etnodanza como un Hecho Social Total.”

En este proyecto se pretende abordar los procesos de enseñanza-aprendizaje artística desde una perspectiva más incluyente, actualizada y significativa, que posibilite en los niños y jóvenes que cursan la educación primaria y secundaria el reconocimiento de su realidad social y de otras realidades paralelas a partir de la prácticas etnodancísticas, etnomusicales y de etnodramaturgia. La forma de abordar dichos procesos parte de los siguientes

planteamientos: a) el principio de interacción entre los jóvenes educandos mediante el juego, ponderando la acción colectiva y de fácil aprendizaje contra las prácticas que se fundamentan en el virtuosismo individual y la calificación y descalificación de los alumnos en base a sus “capacidades artísticas”; b) de la construcción de mitos significativos que den sentido y razón de ser a las prácticas artísticas que se van a implementar, c) de la fabricación de indumentaria y parafernalia a partir de materiales de desecho y/o de fácil adquisición, bajo el principio de una educación ecológica y de reciclaje. Lo anterior también incluye la participación activa de los integrantes de los núcleos familiares, (padres, hermanos, primos, tíos, etc.) y de los núcleos escolares (docentes, directivos, trabajadores así como compañeros de otros grupos y grados).

El punto central que permite articular lo señalado en el párrafo anterior lo constituyen las diversas didácticas émicas que se ponen en funcionamiento. El concepto de didáctica émica está asociado estrechamente con los sistemas de saberes tradicionales, en particular aquellos a partir de los cuales se crea, recrea y trasmite, en áreas como la etnodanza, la etnomúsica y otras disciplinas artísticas, entre los pueblos originarios y las culturas populares urbanas y rurales. Al respecto Sagredo y Galicia señalan:

“es fundamental estudiar y reconocer la existencia de diversos modelos de enseñanza-aprendizaje tradicionales generados por las culturas indígenas y populares, los cuales son equivalentes y complementarios a los conocimientos sustentados por el modelo occidental [...] se hace necesaria la elaboración de una primera compilación de didácticas émicas que nos permitan introducirnos a la diversidad de modos mediante los cuales determinados miembros de las comunidades abordan los procesos de enseñanza-

aprendizaje de la etnodanza. A partir de ellas se pueden desarrollar propuestas más inclusivas, que propicien un mayor diálogo intercultural. [...]”

Todo lo referido nos permitirá establecer bases sólidas para lograr una adecuada aproximación e intercambio de experiencias con “otros como nosotros”, propiciando una mayor acercamiento con las culturas dancísticas y musicales, tanto urbanas como rurales, así como con sus distintas identidades y modos de ver el mundo. Al respecto es importante destacar la importancia que en el presente modelo se le otorga al proceso de aprendizaje como punto esencial de la transformación del conocimiento. Dicho conocimiento se adquiere a lo largo del ciclo escolar y si bien se plantea la existencia de un producto final, éste no es el objetivo fundamental de la práctica artística ya que consideramos más importante que la educación artística posibilite la comunicación entre los niños y jóvenes desarrollando la generación de valores positivos y de respeto a la diferencia de géneros y a la diversidad sexual. Consideramos que, todo ello coadyuva a la paulatina desaparición en las escuelas del bullying, de la cultura del consumismo y de la discriminación por razones económicas y raciales.

Este proyecto se plantea la implementación de diversas didácticas émicas en algunas escuelas preescolares, primarias y secundarias de las comunidades de: San Miguel Canoa, San Pablo Xochimehuacán y Santa María Xalmimilulco, así como en la colonia San Baltazar Campeche de la ciudad de Puebla.

CAPITULO 1

EL PROBELMA DE LA ENSEÑANZA ARTISTICA EN MÉXICO

Dentro del sistema de educación pública se encuentra el área de la educación artística desde un nivel preescolar a un nivel medio superior en el cual la danza tiene cabida, ya que se encuentra dentro del programa educativo de la Secretaria General de Educación Pública SEP sin embargo, México sufre un retraso importante en el tema, ya que la educación artística ha sido uno de los renglones olvidados de los sistemas educativos, frente a los cuales aún no hay consenso respecto a cómo proceder, debido a la falta de investigación, a la dispersión de esfuerzos, a la predominancia de modelos educativos occidentales que no se conectan con las visiones contemporáneas y con lo que la misma población demanda. Esta situación es perfectamente entendible cuando se revisa el programa de secundaria de las 38 asignaturas del plan de estudios sólo tres cursos se destinan a la enseñanza y al aprendizaje de la educación artística. En suma la educación artística y la Danza ha sido una materia intrascendente y poco relevante para el proceso formativo de los niños y jóvenes de México.

La educación artística en este caso la Etnodanza es de cierta forma transversal y se conecta con los otros campos de conocimiento trayendo como consecuencia un aprendizaje significativo para el alumno y a través del arte, el aprendizaje es más sencillo, más disfrutable y se consiguen mejores resultados. Es por ellos la importancia de la creación de nuevos modelos educativos que contengan una base firme apoyándonos de estrategias didácticas donde a través de la enseñanza de la etnodanza y la etnomusica en el alumno refleje una serie de beneficios, escolares, humanos y sociales ya que aprenderá de una

manera activa, adquirirá mayor confianza en sí mismo, se integrara más fácilmente a la comunidad y, en general, lo ayuda a formarse como persona.

Dentro de estos los beneficios de la enseñanza de la Etnodanza a través del manejo de dinámicas tendremos como resultado innumerables bases que van desde fortalecer la autoestima, estimular la creatividad y aprender infinidad de valores que desarrollen habilidades y competencias de este, conozca y conceptualice el termino de otredad dándole peso a la creación de conciencia para que el alumno valore los procesos de los hechos dancísticos de México.

No sólo es incluir al arte como un pasatiempo o un momento "creativo", se trata de que la danza, música, pintura y teatro se logren entender como un hecho social total y que mejor manera que desde la temprana edad y dentro del aula.

Otro de los factores que interviene en el aprendizaje del alumno son los profesores que atienden este nivel educativo que en la mayoría de las veces son egresados de la licenciatura en educación primaria o cursaron la normal superior, en la cual solo se les imparte esta materia como parte la educación artística como materia curricular, sin importancia y sin mucha trascendencia como se hace en todos los demás niveles educativos del alumno; de otra forma son universitarios con diferentes profesiones pero sin ninguna relación con el arte, o aficionados de la danza, esto es preocupante pues dentro de la educación artística nos encontramos con la danza y con la gran diversidad de pensamientos y de modelos educativos donde predomina la enseñanza por imitación, donde realmente existen trabajos escénicos sin fundamentos ni bases firmes, donde el propósito de un baile o danza pierde su objetivo, Es por ello la necesidad de crear nuevos sistemas y modelos de la enseñanza de la danza a través de dinámicas y estrategias a partir de una concepción

emica; que tanto el alumno como el docente adquieran aprendizajes irrefutables para conocer, aprender , valorar los diferentes hechos dancísticos que se producen dentro de la sociedad y que está ya no este estigmatizada con tintes de romanticismo hacia la sociedad indígena y popular de nuestra cultura, se busca abrir el panorama proponer la integración de la Etnomusica, la Etnodanza, para un mejor procesos de enseñanza aprendizaje, que aliente a las escuelas para alcanzar una enseñanza más equilibrada, donde la Etnodanza se encuentre en condiciones de equidad.

OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

Objetivos generales

Dinamizar el proceso de enseñanza-aprendizaje de la Educación Artística dirigiéndolo hacia la mejora de la acción social de los agentes, buscando la disminución del bullying y de la violencia de género y familiar.

Crear a partir de la investigación, nuevos modelos metodológicos y didácticos para la impartición de la Educación Artística con énfasis en la enseñanza de la etnodanza y etnomúsica a partir de las didácticas émicas en un ámbito escolar en la Educación Básica.

Ampliar los modelos tradicionales escolarizados para la enseñanza- aprendizaje de la danza folclórica implementando un catálogo de didácticas émicas básicas aplicadas a la educación artística a partir de un enfoque multidisciplinario de carácter etnocienológico.

Realizar diversas investigaciones de campo y de gabinete, así como el correspondiente análisis etnocienológico en las comunidades donde se ubican las prácticas dancísticas objeto del presente estudio.

Objetivos complementarios

- Creación y elaboración de la indumentaria y parafernalia a partir de material ecológico y de fácil adquisición propiciando el desarrollo de las habilidades creativas dentro del curso.
- Abordar la problemática existente en los núcleos de integración social y educativa a partir de la implementación de las didácticas etnodancísticas y etnomusicales.
- Vincular y articular los diferentes elementos que integran el performance etnodancístico.

PREGUNTA EJE

¿Se podrían crear nuevos métodos de enseñanza de la danza y de la música folclórica a partir de diferentes didácticas emicas para ser aplicadas en la educación básica?

JUSTIFICACIÓN

Este proyecto nace de la inquietud y problemática que existe en la enseñanza de la danza tradicional, ya que desde el modelo posrevolucionario empleado en las misiones culturales, este no ha mostrado cambios significativos, pareciera que se ha olvidado que el arte popular, representado en este caso por la etnodanza y la etnomusica, son formas de expresión donde las emociones y sentimientos son bases fuertes para crear, un nuevo conocimiento. Al respecto es importante destacar que el niño o joven necesita experiencias significativas que lo relacionen y articulen con su realidad y su contexto y, lo más importante, que estos nuevos conocimientos pueda emplearlos en su vida cotidiana.

Mediante la etnodanza se deberá favorecer la relación entre el niño y su medio proponiendo actividades perceptivas, motrices de elaboración del esquema corporal y del espacio y el tiempo. Este tratamiento no deberá limitarse únicamente al plano físico, sino que buscará una preparación del niño en todos sus ámbitos fin de conseguir la educación integral unitaria y armónica del infante.

Lo anterior se podrá lograr con la creación de nuevos métodos de enseñanza-aprendizaje etnodancísticos y etnomusicales rompiendo con paradigmas y prototipos establecidos,

para no olvidar que el estudio de la etnodanza es un hecho social total que integra, cura, refuerza y fortalece las identidades individuales y colectivas, es por ello que hacemos uso del fenómeno denominado *transducción dancística*, el cual implica, según refiere Sagredo: *”transferir el hecho etnodancístico tradicional e identitario de una dimensión social, estética, simbólica, ritual, espacial y temporal determinada hacia otra [en este caso nos referimos a el espacio educativo] cuyos receptores [los alumnos] pueden o no compartir alguno o la totalidad de las dimensiones referidas y sus correspondientes códigos”*,

Este trabajo hace hincapié en la gran necesidad de cambiar los paradigmas de la enseñanza de la Danza para que tanto los alumnos como docentes conozcan, reconozcan, analicen y utilicen diferentes modelos kinéticos y musicales que se emplean en los diferentes hechos dancísticos del país, que contribuyan a la construcción de un marco teórico conceptual que le permita abordar el estudio de los fenómenos etnodancísticos y etnomusicológicos a través de aprendizaje de nuevas formas de enseñanza como lo son la implementación de didácticas émicas que refuercen y fundamenten el trabajo en el aula. Teniendo como objetivo común y constante entender a “Otros como nosotros¹” y enriquecer la forma y la enseñanza de la danza incrementando las habilidades y destrezas de los alumnos desde una perspectiva holística que permita mejorar sus competencias, además de que, a partir de la construcción y/o reinterpretación del mito podamos mejorar y darle sentido a la dinámica que se genera al aprender y enseñar mediante sistemas articulados que incluyen además del movimiento el juego, la pintura, el dibujo, el cuento, el canto y el ritmo. Pues el bailar no implica solamente bailar en un festival y colocarse una

indumentaria a "vestuario" al final del aprendizaje y sólo para una ocasión especial, sin tomar en cuenta que la danza se crea y se recrea todo el tiempo, como parte de la vida misma de los seres humanos.

METODOLOGÍA

Hay diferentes tipos de estudios tales como los exploratorios correlacionados y los descriptivos, antropológico y dancístico musical, este estudio se enfocó en el estudio exploratorio y descriptivo para encontrar los datos de la investigación, los estudios descriptivos, buscan definir las propiedades y describir las características y perfiles importantes de personas, grupos y comunidades o cualquier otro fenómeno, sometido a un análisis, el estudio descriptivo se relaciona con una serie de cuestiones y se mide la información sobre cada una de ellas para describir lo investigado.

- Método etnográfico: Este método etnográfico nos servirá para obtener información meramente descriptiva de las etnodanzas y etnomusicas que se utilizaran posteriormente para la elaboración y creación de las nuevas didácticas émicas.
- Estudio y análisis de Corriente constructivista

Este estudio descriptivo y de enfoque cuantitativo debido a que recolecta datos para para comprender el fenómeno dancístico donde se utilizo procedimiento de selección de muestra por casualidad, en este proyecto se seleccionaron las danzas colectivas como el carnaval poblano, Danza de Diablos de la Costa Chica de Guerrero, Danza del Toro de Petate de Ometepec Guerrero y baile de pareja como lo son los sones de Tarima de Tixtla Guerrero, a partir de las didácticas emicas crear y aplicar en los preescolares, primaras y secundarias nuevas didácticas y estrategias y experiencias de aprendizaje la elaboración de indumentaria, cuento, dibujo a partir del mito y de un primer contacto con la etnodanza, de una forma, más dinámica.

Tipo de investigación: descriptiva

- Investigación con enfoque teórico
- Sujetos de estudio: criterios de inclusión

Recursos Materiales

- Diario de campo
- Test.
- Registros de información
- Cámara fotográfica
- Cámara de video
- Grabadora de audio
- Etnografías
- Cuestionario

Recursos Financieros:

Propios: SI

Institucionales: NO

CAPITULO 2

DEL DIALOGO DE SABERES

AL CONOCIMIENTO

Para empezar a tratar la propuesta de este trabajo es necesario conocer diferentes conceptos los cuales nos ayudaran a ampliar el panorama sobre la didáctica educativa en México uno de ellos es la comunicación la cual Según Idalberto Chiavenato, es *"el intercambio de información entre personas. Significa volver significativo un mensaje o una información. Que constituye uno de los procesos fundamentales de la experiencia humana y la organización social"*¹

El hombre desde su aparición en la tierra ha tenido la necesidad de comunicarse, de ser entendido y de entender los procesos de la vida misma, es por ello que la comunicación humana es un proceso que implica el intercambio de información, y utiliza los sistemas simbólicos, auditivos, kineticos, visuales etc. como apoyo para la generación de un dialogo. Así la participación comunicativa se crea dentro del mismo proceso.

Asi visto la comunicación, es un proceso complejo y global del cual forma parte el lenguaje como parte fundamental del entender, conocer, aprender y reconocer los diferentes puntos de vista, ideales y formas de vida atravez de diversos canales y formas de expersion del ser, como lo es lengua, el movimiento simbolico, los ritos e ideales que

forma parte significativa y eficaz para el ser humano, para ejemplo la tradición oral en la cual ²encontramos al dialogo de saberes colectivos y personales.

El diálogo de saberes es reconocido como parte de los conocimientos populares como un tipo acción caracterizada por el reconocimiento de los sujetos participantes en procesos formativos o de construcción grupal de conocimientos; es decir de las culturas populares e indígenas. Cuando se da un intercambio se hace al diálogo de saberes, Ghiso refiere que la *“hermeneutica colectiva esta en donde la interacción, caracterizada por lo dialógico, que recontextualiza y resignifica los “dispositivos” pedagógicos e investigativos que facilitan la reflexividad y la configuración de sentidos en los procesos, acciones, saberes, historias y territorialidades”*.³

Dicha hermeneutica se manifiesta en las prácticas de enseñanza- aprendizaje formando parte de estos saberes y estando inmersas en el ambito educativo academizado basado en el conocimiento científico occidental; Este se sitúa con más frecuencia en ambientes caracterizados por la diversidad de conflictos sociales que no sólo se manifiesta en las practicas ya antes mencionadas sino tambien expresiones etnomusicales y etnodancísticas, puntos de estudio en este trabajo.

La problematica radica en la existencia de posturas diferentes, en la intolerancia y en tensiones generadas por dinámicas sociales, culturales y económicas, en los diversos modos de ser, de hacer, de estar, de como las personas miran en el mundo y, por el otro, las tendencias que pretenden configurar “identidades” individuales o colectivas, con

² Alfredo Ghiso , educador e investigador comunitario, en Universidad de Antioquia Medellín, Dpto. Trabajo Social, Centro de Investigaciones Fundación Universitaria Luis Amigó.- FUNLAM - alfredogh@epm.net.co

³ Robbins Stephen y Coulter Mary :Administración, Octava Edición, de, Pearson Educación de México, 2005, Pág.256.

capacidades de construir, proclamar y ejercer, desde allí, sus derechos y sus propios conocimientos.

Al respecto Argeta hace referencia sobre la importancia del dialogo ya que: *”El principio del diálogo ha implicado la pluralidad de las creencias y los valores que, mas allá de la aceptación de la existencia de los otros puntos de vista, se expresa como respeto, reconocimiento de su legitimidad y como interes en comprender sus razones”*⁴

Punto importante es como el conocimiento y su adquisicion han sido generadores de disputas, pues este entra en el juego del empoderamiento, del monopolio y de la globalizacion ya que se ha considerado durante buena parte de la historia humana al conocimiento científico occidental como legitimo y se ha ubicado por encima de los saberes tradicionales dejando atraz la busqueda de una educación humanista, lo que genera asimetrías sociales entre los conocimientos occidentales y los conocimientos tradicionales.

Sin embargo dentro de la declaracion de Budapest en el consejo Internacional para la ciencia (CIC), antes denominado Consejo Internacional de Uniones Cientificas (ICSU) o Unesco se declaro que

”los sistemas tradicionales y locales de conocimiento, como las expresiones dinámicas de la percepción y la comprensión del mundo son de suma importancia ya que pueden aportar, y lo han hecho en el curso de la historia, una valiosa contribución a la ciencia y la tecnologia, siendo

⁴ Argeta 2009 En un texto reciente utilizando la teoría de la evolución por selección natural elaborada por Darwin, analizo, el “dialogo de Saberes” entre saberes científicos metropolitanos y saberes científicos de países de América Latina

*necesario, preservar, proteger, invstigiar y promover ese patrimonio cultural y ese saber”*⁵

El diálogo de saberes o dialogo colectivo en la ensezanza-aperdizaje popular y de investigación comunitaria, se comprende como principio de enfoque donde su referente metodológico es la acción practica, la cual se caracteriza por el reconocimiento de los sujetos participantes en el proceso de eseñanza- aprendizaje. En este trabajo se pretende ampliar la vision de estos modelos activos y participativos generados por las culturas populares, que aunque son de cierta manera opuestos a los conocimientos occidentales, estos pueden a travez de un dialogo fortalecer conocimientos, usarse para la toma de deciciones sociales y romper paradigamas los cuales disminuirian las dependencias y sumisiones de las propias culturas. Reconociendo que los grupos etnicos y populares siempre han sido capaces de reconocerse y asociarse en sentidos socio socioculturales y socioeducativos atravez de sus manifiectsciones y sus conocimientos significativos.

⁵ ICSU Declaración de Budapest Consideración 26, 1999

El conocimiento y su funcion sociocultural

En esta cuestion donde el saber es visto como un tesoro para preservar el conocimiento y el aprendizaje pone en juego el desarrollo las sociedades ya que través de la historia, el conocimiento siempre ha estado presente y ha sido generado por el hombre para vencer los obstáculos que le ha planteado en vías de su evolución. En nuestros días, el conocimiento ha adquirido una importancia fundamental debido al surgimiento de factores como lo son las nuevas tecnologías, que han borrado las barreras geográficas y han multiplicado las formas de compartir, almacenar y recuperar el conocimiento.

El conocimiento es la integración de experiencia practicas significativas, donde se interrelacionan e intercambian valores, información y modelos del saber hacer, que son base para la incorporación continua de nuevas experiencias significativas del hombre, y es útil para la acción de su vida diaria.

Al respecto Ausubel plantea que: “ *el aprendizaje del ser humano depende de la estructura cognitiva previa que se relaciona con la nueva información, debe entenderse por "estructura cognitiva", al conjunto de conceptos, ideas que un individuo posee en un determinado campo del conocimiento, así como su organización.*”⁶

En este proceso de aprendizaje del conocimiento ; no sólo se trata de la cantidad de información que uno pueda poseer ya lo decía bien fundamentado el pedagogo Freire en su teoría de la educación bancaria , sino de los procesos, y modelos para llegar a un

⁶ <http://www.monografias.com/trabajos6/apsi/apsi.shtml#ixzz3YRLOgE1y>

aprendizaje significativo, un conocimiento integral y funcional el cual en base a los conceptos y proposiciones se manejen con sentido y de estabilidad; Los principios de aprendizaje propuestos por Ausubel, ofrecen el marco para el diseño de herramientas metacognitivas que permiten conocer la organización de la estructura cognitiva del ser humano en especial de los educandos y menciona que:

"Si tuviese que reducir toda la psicología educativa a un solo principio, enunciaría este: El factor más importante que influye en el aprendizaje es lo que el alumno ya sabe. Averígüese esto y enséñese consecuentemente".⁷

La teoría del conocimiento es la que estudia estudia las posibles formas de relación entre el sujeto y el objeto de aprendizaje. Se trata por lo tanto del estudio de la función del entendimiento propia de la personay su desarrollo con su medio ambiente. Se tiene la noción que el conocimiento es algo específico y verdadero que el hombre en relación con su creencia, su legado y racionalidad hace posible integrarlo a su realidad, a su verdad, a su identidad. Ya que el mismo que el conocimiento responde a las interrogantes intelectuales del ser humano.

"Una actividad esencial de todo individuo⁸ en su relación con su entorno es captar o procesar información acerca de lo que lo rodea."⁹

Este principio fundamental sitúa la actividad humana del conocer en un ámbito general propio de todos los seres de la naturaleza.¹⁰ El conocimiento, para el caso del hombre,

⁷ AUSUBEL-NOVAK-HANESIAN (1983)

Psicología Educativa: Un punto de vista cognoscitivo .2º Ed. TRILLAS México

⁸ Ferrater Mora, op. cit.; Bohm op. cit.

⁹ El corazón Helado. pag. 123 y 143-144. Tusquets editores, Barcelona. 2008

¹⁰ Teoría de la Evolución. Dawkins. op. cit.

consiste en su actividad relativa al entorno que le permite existir y mantenerse y desarrollarse en su existencia. El caso específico humano incluye lo social y cultural.”¹¹

Por lo tanto el conocimiento es fundamental, y su función social está ligada a la actividades la vida donde el conocer, nos da herramientas para explicar los procesos de cambio. Hoy día la ciencia habla de cognición o actividades **cognitivas** como un conjunto de acciones y relaciones complejas dentro de un sistema complejo cuyo resultado es lo que conocemos como conocimiento.

Aquí algunos puntos a tomar en cuenta dentro en la búsqueda del conocimiento significativo:

- Atención
- Interés
- Motivación
- Percepción
- Sensaciones y sensibilidad
- Aprendizaje
- Conceptualización
- Lengua y lenguaje
- Endoculturización
- Socialización
- Asociación
- Deducción
- Razonamiento

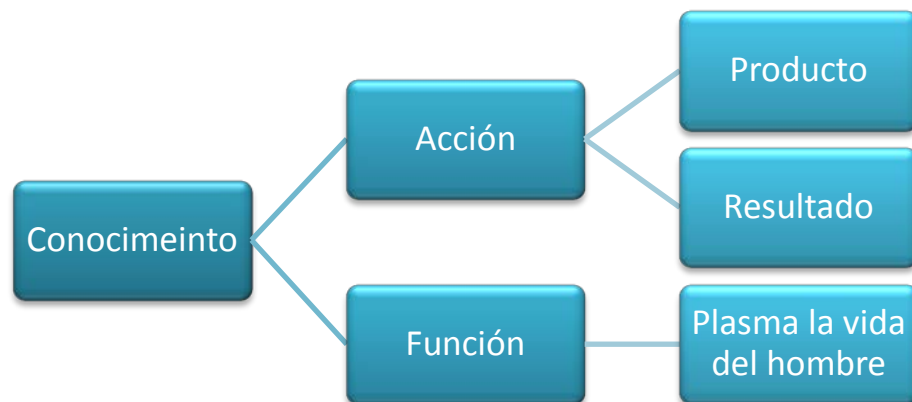
¹¹ Lamote de Grignon. C. op. cit.pág. 116.

Para la planificación de conocimientos se requiere del colectivo y que en conjunto a partir de conocimientos previos sean parte del proceso, tratando siempre de usar la de empezar la enseñanza de ese conocimiento, es cuando surge la interrogante de si la planificación debe ser efectuada centralizadamente o debe ser dividida entre muchos miembros, es decir, descentralizada. Es necesario el reconocimiento de la importancia relativa de los diversos tipos de conocimiento, así, tiene importancia el conocimiento de individuos, La sociedad occidental generalmente plantea que estos últimos poseen mayor conocimiento, en especial científico debido a su posición, pero no siempre todos son los que poseen el conocimiento adecuado. Además, se menosprecia de cierta forma el conocimientos populares y no se valoran los conocimientos de tiempo y lugar debido a que la sociedad sigue los “patrones” generales establecidos, en este caso, darle la máxima importancia al conocimiento científico anulando la presencia de otros tipos de conocimiento.

Se debe considerar al sistema educativo como un mecanismo para comunicar y guiar la información, la que es esencial y dirigida a quienes les interese. El aprendizaje de conocimientos adquiridos y funcionales, registrara el cambio y dará respuesta a las necesidades sociales sin mencionar la importancia que este proceso encierra, la cual dentro de los parámetros multidisciplinarios del desarrollo de habilidades y competencias cognitivas del hombre está el reconocimiento a y a la “otredad” .

Von Hayek postula que *“el problema no está resuelto al demostrar que los hechos son conocidos por una sola persona que determine la solución, sino que se debe generar la solución interactuando diversos conocimientos parciales que poseen diversos individuos”*.¹²

En este caso diferentes culturas populares y sus experiencias las cuales adquiere múltiples matices y contenidos en la vida de uno mismo y en la vida social y cultural y, por tanto, también los procesos y conocimientos, dependen del contexto o del ambiente real, y no tienen por qué coincidir siempre con los modelos y el sentido del conocimiento científico. Los conocimientos de la vida, como experiencia, es un campo mucho más amplio que el de la ciencia. No siempre el conocimiento científico es el más adecuado para vivir y convivir mejor. Ya que el conocimiento suele ser relativo.



¹² Friedrich August von Hayek *Economía y conocimiento*, 1936

Dada la enorme complejidad de las manifestaciones culturales y populares en los múltiples campos de aplicación de las mismas, se hacen necesarios algunas clasificaciones metodológicas y rasgos característicos para su mejor consideración y estudio por ello debemos considerar que:

a) Todo conocimiento humano tiene bases profundamente socioculturales, tanto en su origen y formación procesos de enseñanza- aprendizaje como tambien en su aplicación.

b) Algunos conocimientos tienen la posibilidad de ser expresados mediante el lenguaje adquiriendo de esta forma una dimensión objetiva, intercomunicativa y codificada, lo que permite su transmisión y conservación así como su interpretación entre diversos individuos, diversas culturas y diversas lenguas.

c) Los conocimientos no siempre son expresados mediante el lenguaje , sino que pero en orientan y se emplean atravez de la accion y la practica de los mismos (el fenomeno dancistico) ejemplo de ello el propio como comportamiento, los valores, reglas y normas de un colectivo o cultura, aplicable a los conocimientos que parten de la experiencia significativa.

De esta manera la sociedad y el ambiente forman parte del crecimiento del ser humano, La sociedad del conocimiento podríamos decir que se caracteriza dentro de los parámetros del el conocimiento porque es el principal componente de cualquier actividad, ya sea económica, social o cultural. La información que viaja y se propaga de un lado a otro da origen al conocimiento.

Tomando en cuenta todo lo anterior, podemos ver a que los actores que integran el colectivo actúan como trabajadores y generadores del conocimiento. La característica principal de estos, será su disposición permanente para generar y compartir información “conocimiento”, y en la búsqueda de nuevas soluciones y caminos. Por lo tanto, esto se convierte en propuestas didácticas que plantean las comunidades así mismo como su necesaria la instalación de, líneas de seguimiento, para asociarán a diversos tipos de actividades, comunidades y sectores sociales, además de que estas didácticas integra con mayor facilidad a la mayoría de los individuos de la comunidad que deseen participar en alguna manifestación social, cultural o educativa.



CAPITULO 3

EL CONOCIMIENTO TRADICIONAL Y LA DIDACTICA ÉMICA

Partimos del estudio de las ciencias humanas tomando como referencia a uno de los autores que se ha cuestionado y ha contribuido con investigaciones respecto a la existencia y el reconocimiento de los saberes y conocimientos tradicionales pues Lévi-Strauss (1972), en su publicación “Ciencia de lo concreto” hace un estudio detallado de la existencia de conocimientos generados dentro de las sociedades y como estos tienen principios, normas y son dignos de un reconocimiento universal, lo cual en nuestra actualidad sigue siendo un desafío por no saber cómo estudiar dichos procesos; la propuesta de este trabajo etnopedagógico es articular los saberes tradicionales “Didácticas Emicas,” sin olvidar que se requieren para dicho estudio y aplicación de instrumentos del conocimiento occidental y tratar de validar el saber local llevándolo a la validación del conocimiento “universal, para ello se tomarán en cuenta diversas disciplinas y ciencias como lo es la pedagogía, la filosofía, la antropología, etnografía, etnología, sociología y sin duda alguna de la Etnopedagogía.

Las culturas populares e indígenas tienen una amplia diversidad de saberes, los cuales constituyen un gran legado de conocimientos; dichos saberes son los que han posibilitado la supervivencia de los pueblos indios, los cuales son nuestro punto de estudio ya que al ser generadores de estas didácticas y modelos de enseñanza- aprendizaje crean aportes valiosos y significativos al conocimiento, al mismo tiempo hay que reconocer que estas culturas

singuen de pie y luchan constantemente en una actualidad llena cambios globalizadores y que de cierta forma atentan contra su cosmovisión.

Al respecto Argueta menciona y hace hincapié en considerar que:

“los sistemas tradicionales y locales del conocimiento, como expresiones dinámicas de la percepción y la comprensión del mundo, ya que pueden aportar, y lo han hecho en el curso de la historia, una valiosa contribución a la ciencia y la tecnología, siendo necesario preservar, proteger, investigar y promover ese patrimonio cultural y ese saber” (Argueta 2011, pág. 501).

Es por ello que se hace fundamental el estudio y reconocimiento de la existencia de diversos modelos de enseñanza-aprendizaje tradicionales generados por las culturas indígenas y populares, los cuales son equivalentes y complementarios a los conocimientos sustentados por el modelo occidental, los cuales pueden articular y ser transversales formando un sistema de conocimientos y creencias que pueden ser inclusivos, generadores de nuevos conocimientos, interactivos hacia todos los niveles en específico y como punto de estudio en la educación básica.

Con el uso ponderado de las didácticas emicas, en éste trabajo se abre el panorama acerca de la importancia de abordar de manera sistemática el estudio de los diversos modelos énicos-éticos a través de los cuales se realizan y construyen múltiples procesos de aprendizajes dentro de la etnodanza, etnomúsica y etnodramaturgia, y como ellos pueden ayudar y reforzar un conocimiento previo.

Hay que reflexionar sobre las propiedades particulares de todos y cada uno de los elementos existentes en la naturaleza y cómo el pensamiento humano los separa y los articula para agruparlos con base en semejanzas y diferencias hasta formar una perspectiva

hacia los sistemas de clasificación que enriquecen al conocimiento, y justifican la creación de una determinada cosmovisión.

Por ello la etnoredología propone, como disciplina, confluir elementos educativos para dar en ese sentido a una perspectiva, la cual nos llevara a entender estos nuevos elementos (didácticas emicas) de forma más amplia, reconociendo al patrimonio cultural, patrimonio de los pueblos, en auge de una educación integral y más humanista. La etnoredología debe y tiene una relación del diálogo con los saberes generadores de didácticas emicas y conocimiento, el estudio y el análisis de estos como un instrumento de estudio y aplicación es un proceso importante para que los conocimientos emicos dialoguen y se relacionen con los conocimientos occidentales para la resolución de problemas sociales, personales y educativos, que nos interesa resolver en nuestro país.

Conocer y reconocer los saberes tradicionales en este caso el funcionamiento y la importancia de las didácticas émicas dentro del sector educativo y cultural academizado del nivel básico (preescolar, primaria y secundaria); nos hace tomar en cuenta que la etnodanza y la etnomúsica , comparten lenguajes, sistemas de movimiento, articulándose perfectamente dentro de una sociedad o comunidad donde se puede presentar de manera colectiva, personal e interpersonal e interactuando con su medio ambiente. Es así como la etnoredología es una disciplina que se propone de manera más holística y más integral que estudia justamente los dichos procesos; en este caso de la interacción e intercambio de saberes, conceptos, prácticas etnodancísticas, etnomusicales y etnoteatrales así como los elementos de la cosmovisión de los pueblos originarios en relación a su entorno, a su medio ambiente.

La importancia de estos saberes tradicionales radica en como trabaja con elementos etnodancísticos y Etnomusicales, y en como podríamos insertarlos dentro de la enseñanza aprendizaje de la educación básica, sin embargo, también estos se preocupan por la parte social, educativa y ecológica, la idea de esta propuesta está en buscar alternativas y soluciones ante los diferentes conflictos, Sociales, (racismo, globalización, consumismo, etc), educativos (bullying, jerarquías dentro del aprendizaje), el conocimiento como la totalidad del aprendizaje dejando olvidado la parte más fundamental del aprendizaje que es " el proceso y las formas en como lo adquirimos" y contaminación ambiental, (explotación de nuestros recursos naturales, cambios climáticos, la poca conciencia del reciclaje). Todos estos problemas se dan entre los diversos sectores: las comunidades, los pueblos, zonas rurales y urbanas, tomando en cuenta las problemáticas existentes, se propone a la didáctica émica como respuesta de apoyo ante las necesidades de la sociedad, generalmente, están incluidos en los saberes tradicionales sus procesos, prácticas y la utilización de las mismas que de una u otra forma dentro de las etnodanzas y etnomúsica existe didácticas émicas que generan conocimientos significativos para una sociedad.

Lo cual generalmente causa conflictos ya que están incluidos en los diversos sectores de la sociedad, en el ámbito educativo las opiniones sobre los saberes populares y la educación occidental, son puntos de vista opuestos, son conflictivos con muchas diferencias en las concepciones y en las perspectivas para el futuro, en este sentido el trabajo y el reto de la Etnodanceología aplicada se encuentra en la ejecución de didáctica émica la cual busca complementar los trabajos de la educación básica.

Al mismo tiempo la Etnodanza atravez didactica émica le da un sentido mas amplio para entender algunos elementos centrales del conflicto, entonces vemos que son enfoques y disciplinas complementarias para entender algunos fenómenos dancísticos específicos reconociendo la identidad del fenómeno etnodanzístico y Etnomusical, al mismo tiempo el infante educando busca su propia identidad.

Es un desafío teórico de la disciplina, que vale la pena tomar, para poder así tener cada vez mayores niveles de comprensión, mayor poder holístico, mayor capacidad de interpretación, mayor integración social y mayor capacidad de pensar prospectivamente hacia el futuro educativo humanista , en cuanto la enseñanza aprendizaje de la educación artística en la educación básica. Utilizando herramientas emicas.

El hacer uso de la disciplina etnocoreológica, es un proceso que espera dar solución a la problemática en cuanto la enseñanza artística, su aplicación y la producción escénica, el problema radica en tomar en cuenta solo un conocimiento general "conocimiento científico" que es el mayor problema al que se enfrentando es al reconocimiento de los saberes tradicionales, ya que deja fuera de la jugada a todos los conocimientos generados por las comunidades que, aparte de la generación de nuevos modelos de enseñanza más humanistas, estos son de interés de los pueblos; de una sociedad que plasma en sus diversas manifestaciones su patrimonio cultural y del diálogo de saberes entre una cultura y otra lo cual lo cual debemos tomar en cuenta para encontrar soluciones satisfactorias y necesarias para un mejoramiento de la enseñanza aprendizaje etnodancística-musical.

CAPITULO 4

LOS MODELOS DE ENSEÑANZA ARTISTICA EN LA EDUCACION BASICA Y EL MODELO EMICO

En México, la educación es una problemática constante que aqueja todos los sectores de la sociedad por ello la búsqueda de propuestas desde la perspectiva Etnocoreológica y el diálogo de saberes en torno al reconocimiento de las culturas (otredad) así como del sentido de pertenencia. En ese sentido, se busca la implementación de redes funcionales, activas y prácticas del conocimiento en nuestro país creando las articulaciones con otros grupos de socioculturales e institucionales con similitud a la problemática abordada para generar de posibles respuestas, una de estas instituciones, es la Secretaría de Educación Pública SEP, puesto que hemos estado trabajando y revisando los programas educativos en educación artística del nivel Básica, constatando que las reformas y contenidos así como los propósitos de dicha educación si corresponden a una transformación de la enseñanza, pero encontramos que el problema radica en los procesos de enseñanza- aprendizaje ya que el modelo teórico es sustentable de cierta forma, pero no ayuda en mucho cuando el sujeto responsable de la transmisión de dichos saberes, en este caso los docentes siguen en una línea de enseñanza tradicional, con modelos academizados ortodoxos lo que no deja que salga de su zona de confort; así ¿cómo responder? y ¿cómo dar solución? a las particularidades del problema, una de ellas sería la planeación específica para dialogar o discutir las características que estos nuevos modelos y cómo podrían ser aplicados en la educación básica, lo cual permitirían mejores niveles de la vida educativa e integral del educando.

CAPITULO 5

PROPUESTAS, DICEÑO Y APLICACIÓN DE DIVERSAS DIDACTICAS EMICAS DE DIVERSOS FENOMENOS ETNODANCISTICOS

- Hecho Dancistico

La danza del Toro de petate de la Costa chica de Guerrero

Cuando los españoles fundaron la nueva España, trajeron desde África esclavos, los cuales eran vendidos especialmente para trabajos pesados Aunque la mayoría de los esclavos llegaban al puerto de Veracruz, también hubo desembarcos forzosos, de contrabando donde habían esclavos y grupos de cimarrones (esclavos libres) que llegaron a la Costa Chica.

Dentro de la costa chica se encuentra la comunidad de Cuajinicuilapa esta región fue convertida en un centro ganadero que abastecía a la colonia de carne, pieles y lana.

A esta comunidad llegaron varios negros cimarrones que buscaban refugio para establecer pequeñas comunidades donde pudieran reproducir sus patrones culturales y vivir con cierta tranquilidad lejos de sus crueles represores.

Dentro de las tradiciones más importantes de los afromestizos de esta región se articula un sistema de danzas dejando ver la cosmovisión que tienen, a través de sus danzas y su música, y estos al articularse generan su propia identidad

Esta danza se originó en Ometepec y ahora la disfrutamos en toda la Costa Chica. El toro está hecho con varas de culoté en forma de arco y puntales no muy gruesos; amacizando la estructura con mecaíla fuertemente atada, y forrada con varios petates pintados de negro y franjas blancas y rojas

Esta danza se remonta al siglo XVII aproximadamente, como remedo o recuerdo del envío de partidas ganaderas que se desplazaban a San Salvador al comercio en general y principalmente a la venta de ganado vacuno. De ahí la expresión: ¡Alegren la partida vaqueros..! pues a través de gritos al animar o al ganado para que no se adormeciera y caminara más de prisa

La Costa Chica se ha caracterizado por sus extensos llanos y lomeríos propicios para la cría de ganado mayor. Desde la época de la Colonia los hacendados de Ometepec, tenían un gran número de trabajadores, con personal bien organizado: un mayordomo, un caporal, monteadores, punterillos, y el número suficiente de vaqueros para controlar el ganado . Cada rancho tenía su nombre y estaba bajo la protección de un santo, pero el patrón de todos los ranchos era San Nicolás de Tolentino.

Esta imagen era venerada en una ermita, que según versiones orales, está entre el actual palacio municipal y el panteón, en Ometepec, de ahí el nombre del barrio de la Ermita.

Cada año, del día primero al diez de septiembre, se celebra una gran fiesta profano-religiosa en honor de San Nicolás de Tolentino.

- Aportes de la danza y de la música tradicional mexicana al aprendizaje significativo de los estudiantes a través de la enseñanza de la danza del Toro de petate de Guerrero en el colegio Educrea.

Desarrollo corporal	Desarrollo Social	Desarrollo de valores Identitarios
• Inteligencia kinestecica • auditiva		
- Coordinación motriz - Desarrollo espacial - Desarrollo auditivo - Desarrollo de la imaginación y de la creatividad	- Trabajo en equipo - Socialización - Tolerancia - Respeto - Creatividad - Reconocimiento de la otredad	- Desarrollo de empatía - Identificación Cultural - Sentido de Pertenencia

Aplicación de didácticas emic de la danza del Toro de Petate en colegio Educrea

Puntos de partida:

EL CUERPO: INTELIGENCIA KINESTÉSICA

En el tratamiento y desarrollo del esquema corporal se perseguirá mejorar la conciencia que cada niño tiene de su propio cuerpo, de su situación y relación entre los diferentes segmentos que lo componen. En danza educativa el cuerpo no debe ser únicamente un instrumento al servicio de una técnica y estilo de danza, sino el centro de un proceso de elaboración, juego y perfeccionamiento. Por ello, el docente deberá procurar que cada movimiento posea a la vez un contenido abstracto, imaginativo y personal. Algunos de los medios para trabajar este aspecto son: propiciar distintos tipos de percepciones y sensaciones, jugar con diversas intenciones, trabajar la mirada, la kinestesia y variar los focos de atención.

EL ESPACIO: KINOSFERA Y RECONOCIMIENTO ESPACIAL TERRITORIALIDAD

La organización del espacio necesita de la práctica de actividades de exploración y percepción, primero en relación con nuestro propio cuerpo y segundo con el entorno que nos rodea. En su trabajo se incluyen las evoluciones, agrupamientos, dispersiones, reconocimientos espaciales, localización (arriba, dentro, fuera, al lado, etc.) mantenimiento de distancias, delimitación de superficies, persecuciones, etc. Se trabajará con su entorno y ambiente.

EL TIEMPO: RITMISIDAD EL PULSO INETRIOR ASOCIADO AL DIANMISMO

El tiempo es un factor esencial de la danza, en tanto que el movimiento danzado suele aparecer siempre acompañado de una la música y el tiempo ;Los elementos fundamentales de la música son: la melodía, el timbre, el tiempo, la armonía y la intensidad. Los elementos del tiempo en danza pueden ser clasificados en función de acción.se trabajara con la ritmicidad y el pulso natural.

Metodología para la enseñanza de la Danza del Toro de Petate

se propone de una manera progresiva y graduada en la asimilación y recreación de la misma. Este planteamiento tiene como objetivo principal el trabajo y desarrollo del gesto significativo, el reconocimiento de su corporeidad, la rimicidad, el medio ambiente, crear respuestas significativas gracias a estímulos musicales, sensoriales y receptores para que pueda comprender y asimilar a la danza desde diferentes puntos de vista y los pueda asociar a la vida cotidiana, así como desarrollo de su motricidad gruesa y fina.

ETAPA INICIAL:

En esta primera fase se trata de proporcionar al alumno los precisos procesos de la danza es decir ubicarlos en el contexto del lugar de origen de la danza para que él por sí mismo consiga imaginar y asimilar el contexto en la cual esta se desenvuelve a través de las TICs de videos documentales, fotografías, mapas, juegos de identidad, la identificación y la importancia de las etnias de nuestro país.

El mito como función Didáctica

Dentro del estudio y análisis de los modelos didácticos encontramos a “el mito” los forman parte del sistema de creencias de una cultura o comunidad, así la mitología sustenta la cosmovisión de un pueblo¹³ el cual principalmente cumple una función esencial para comprender la vida, el entorno, la cosmovisión y cultura de una comunidad al respecto a través del mismo Levi-Strauss menciona:

¹⁴“Los mitos se nos presentan simultáneamente, como sistema de relaciones abstractas y como objetos de contemplación estética: en efecto, al acto creador que engendra al mito es simétrico he inverso a aquel que encontramos en el origen dela obra de arte. El mito parte de un estructura, por medio de la cual emprende la construcción de un conjunto (objeto + acontecimiento)”. (Levi-Strauss, 2001, pág. 48-49).

Es decir que “el mito”, en este sentido didáctico, cumple con una función de responder el origen de las cosas en este caso en particular de la danza, la música como un hecho social total a través de narraciones que genera la propia comunidad, creando riqueza afectiva sobre el mundo.

Podríamos, pues enumerar los siguientes rasgos como propios de lo que se entiende por mito según Levis-Strauss:

- Nos dice que básicamente es la narración de acontecimientos.
- La narración tiene un algo de fantástico que hace difícil, en principio, su conexión con la vida “real” de los hombres.

¹³ <http://es.wikipedia.org/wiki/Mito>

¹⁴ Levi-Strauss, Claude, “Cap. I La Ciencia de lo Concreto”, en El pensamiento Salvaje, Fondo de Cultura Económica, 2001

- Los acontecimientos narrados son situados en un tiempo lejano, antiguo generalmente en el tiempo comienzos”. Que generalmente hace referencia al contacto con los antepasados y la historia de la comunidad.
- La narración reviste un carácter sagrado manifiesto o latente, lo sagrado como parte de la vida del hombre.

El mito como discurso nos plantea el origen de las cosas, resaltando características afectivas que potencian un acercamiento diferente con la realidad. Así que a primera instancia se puede decir que el mito es utilizado como un instrumento didáctico que permita la enseñanza de valores y historia, identidad, cualidades y características dancísticas y musicales, donde los puntos importantes del mito generen propuestas didáctica emicas dentro de los fenómenos dancísticos que reproducen las comunidades. Al respecto López Valero menciona:¹⁵“*Considerar los mitos como herramienta didáctica es un hecho que entronca directamente con la intención constante de tratar de innovar el día a día de la enseñanza. Con la finalidad de realizar un contraste con lo objetivo y de reflexionar con respecto a aprendizajes morales podemos usar las narraciones míticas.*”

Es así que con esta primera aproximación del mito podemos analizar el enfoque que tiene la didáctica emica a través de los mismos y como estos se articulan dentro del hecho dancístico-musical podría decir que el acercar a la gente; desde el espectador, la comunidad y danzantes a la música, la danza y el mito, es gratificante además de generar un trabajo de sensibilización sobre los mismos, pues parece, que este modo es el más, más accesible si partimos del mito y su carga afectiva.

¹⁵ LÓPEZ VALERO Eduardo, ENCABO FERNÁNDEZ Amando, JEREZ MARTÍNEZ Isabel, MORENO MUÑOZ Carmelo, “Cómo enseñar a través de los mitos. La Didáctica de la Lengua y la Literatura en una fábula alegórica”, Pag.129

A continuación se presentan el Mito de las danza a analizar desde una perspectiva didáctica sin olvidar la importancia de la funcionalidad del mito, donde el rasgo peculiar consiste en utilizarlos como, relatos o leyendas para comprender y dominar el mundo que los rodea, casi siempre apelando a la intervención de fuerzas mágicas o sobrenaturales.

Empezare a abordar a los *mitos históricos* los cuales responden a la problemática de la vida práctica, tales como la obtención de alimentos, la vida agrícola, la cura de las enfermedades, la procreación y vida cotidiana, a lo humano tal es el caso del mito de la Danza de rubios de Santiago Juxtlahuaca donde el mito se recrea en los relatos de los arreadores en su mayoría juxtlahuacenses, que transportaban el ganado de la Costa Chica de Guerrero a Puebla, en la danza se cuentan las peripecias a las que los arreadores se enfrentaban en el camino y como al llegar a alguna población o a su tierra, los recibían las mujeres de su familia, esposas, hijas, etc. En otra versión se dice que las mujeres que los recibían, eran mujeres que los esperaban para tomarse unos tragos, bailar, tocar y relajarse del arduo trabajo que desempeñaban, en las dos se coincide en que los arreadores bailaban y tocaban en los lapsos de descanso y ¹⁶“*después de dejar sano y salvo el ganado en su destino*”. es la historia de los antiguos pobladores y su contexto con la cual los danzantes se identifican plenamente al ser parte inicial de su historia, la danza camina, es flexible a los cambios de la población que la sostiene y así continuar siendo uno de los rasgos identitarios de la comunidad de la mixteca baja Oaxaqueña. Eliade menciona lo siguiente:

¹⁶ Beristain, Romero, Cándido; Hernández López Jorge Mario; “Cronología de la danza y música de los Rubios” Oaxaca, México; Diciembre 2007, p.5.

“Una danza imita siempre un acto arquetípico o conmemora un momento mítico. En una palabra, es una repetición, y por consiguiente una reactualización de aquel tiempo”.¹⁷



- *Danza de rubios Fotografía: Oscar Carmona*

Dentro de esta categoría encontramos La danza De Toreadores de la comunidad de Ahuacatlán Puebla la cual a través de la exégesis local relata:

¹⁸*“Pus antes cuando vivía mi abuelo nos contaba a mí y a mis hermanos que anteriormente los campesinos eran despojados de sus tierras por las ambiciones de los pudientes, de todos los ricos hacendados que venían de otros lugares, estos a los campesinos los tenían como peones y caporales, siempre trabajando por grandes jornadas, los traían casi como esclavos, vaya algunos ni siquiera les daban a los pobres días de descanso. Pero gracias a toda esa dominación que tenían con ellos, lo único que provocaban era que les guardaban el rencor, y así se lo iban guardando todo el año, hasta que llegaba el día de la fiesta de la octava, era ahí cuando todos se desquitaban, ese día no trabajaban ya lo sabían los hacendados, ni porque quisieran obligarlos, ellos sabían guardar ese día, en la mañanita de ese día soltaban un toro, el más bravo que tuvieran, y todos lo andaban correteando*

¹⁷ Beristain, Romero, Cándido; Hernández López Jorge Mario; “Cronología de la danza y música de los Rubios” Oaxaca, México; Diciembre 2007, p.5.

¹⁸ Entrevista con el músico de la Danza de los Toreadores don José Carmona

hasta que lo cansaban tanto que el pobre animal se echaba en la tierra ya cuando no podía más correr, ahí los caporales y los mayores y todos los demás trabajadores le bailaban en círculo hacían muchos zapateados y así se estaban por mucho tiempo, luego amarraban al toro y ahí mismo le enterraban el cuchillo en el gañote, y ya toda la sangre se tiraba, luego lo empezaban a destazar y el que lo mataba empezaba a repartir cada pedazo de carne a todos los que ahí se encontraban y así era como terminaba su festejo. No pero horita ya nadie quiere dar el toro, ya solo buscamos otro de barro o ahorita que nos donaron un vaquilla esa es la que usamos para bailar, no es lo mismo pero tratamos de hacerlo, a también vamos diciendo los versos de cada son y así has que se termina la danza. . “



*Toro de la danza de Toreadores Aguacatlan
Puebla Fotografía Abigail Baltazar Herrera.*

Los segundos mitos a exponer son los de la vida *histórica- guerrera*, entre ellos el situado en la comunidad Popoloca de San Marcos Tlacoyalco, Puebla que hace referencia a los españoles los construyeron la iglesia de San Marcos y durante la construcción se fueron adoptando las danzas y éstas fueron ofrecidas a los santos San Marcos Evangelista y San Marcos Papa pues se hizo un acto muy importante por esto decimos que esta danza se involucra hacia lo divino a primera instancia. Y puede considerarse como una danza guerrera, ya que según la clasificación que realiza Ramos Smith de algunas danzas,

menciona que hay danzas que aunque tienen diferentes personajes comparten la misma temática, por ejemplo:

“¹⁹Sus personajes varían: pueden ser Mahoma, Pilatos, el Sultán, El Gran Turco y hasta Tiberio quienes luchan contra los cristianos a quienes, a menudo, capitanea el apóstol Santiago, a caballo, como en las danzas de moros y cristianos, los matachines, los reyes, de la media luna, morismas, alchileos, tastoanes, santiagueros y retos”

Por lo anterior se puede observar que durante la conquista, en muchos lugares, la práctica de estas danzas fueron muy común en varios territorios y que se utilizaron con fines de conversión religiosa durante la época colonial, de ahí la danza de Santiagones tiene relación con las danzas antes mencionadas considerando también que el nombre para cada una puede tener similitudes por ejemplo la Danza de Santiagos, Santiaguitos, Santiagueros y la Danza de Santiagones.

Niños N'gigua danzando Fotografía Kiabeth Méndez



¹⁹ RAMOS, Smith Maya. “La Danza en México durante la época colonial”. México: Alianza Editorial Mexicana, Conaculta, 1990. Pág. 28.

Siguiendo con la clasificación de los mitos continuo con los *mitos totémicos- históricos* es decir los que hacen referencia a el hecho personificar y divinizar a las fuerzas naturales en este caso al animal que se encuentra dentro de la danza, a la muerte, la vida, y donde resalta el que los dioses son a los que se les puede pedir una intervención beneficosa para el individuo y el grupo mediante oraciones y plegarias las cuales se ejecutan dentro de la danza, tal es el caso de el “Mito de la danza de Vaqueros Vasarios de la comunidad de San Isidro buen suceso Tlaxcala donde la danza de vaqueros-vasarios o vasallos, se reconstruye una historia en donde las haciendas estaban entre una jerarquía social de las más altas. Las haciendas eran fuente de trabajo agrícola y ganadera, donde existía un dueño de la hacienda y un capataz que era el que mandaba a la gente que trabajar.

La danza de vaqueros- vasarios es una danza que se originó en año 1913 aproximadamente en la haciendas en todo Tlaxcala, y como parte de la fiesta de san Isidro labrador ya que era el santo patrono de los campesinos , y que se celebraba el día 15 de mayo, acto ritual en donde la fiesta estaba centrada en la toreada de un toro bravo como símbolo de una gran fuerza y virilidad que representaba a los esclavos hacendarios, y que era la misma comida de los que participaban en las fiesta como premio al gran esfuerzo laboral que realizaban, el toro como símbolo y animal sagrado que nunca debería de faltar en esas fiestas.



La procesión de San Isidro Fotografía Abigail Plasencia mayo 2014



En estos mitos se puede apreciar que el mito aplicado como didáctica está presente en la oralidad, en la enseñanza de los relatos López menciona que: ²⁰ “*Los textos literarios en sus distintas vertientes, teatrales, poéticas y narrativas clásicas o contemporáneas servirán de apoyo verbal a las imágenes pictórico-escultóricas y viceversa.*” Pues al observar Para los funcionalistas, como B. Malinowski, es una simpleza metodológica abordar su estudio fuera del contexto cultural donde se produce. Es decir que para llegar a comprender en su totalidad algo en este caso el hecho dancístico de los mitos antes mencionados es primordial estudiar y analizar el mito en el contexto social y cultural en donde el se produce.

- *De la didáctica del mito a su función social*

El mito se estudia en conexión la vida social como sistema complejo de instituciones, de valores, de creencias y de comportamientos. Desde esta perspectiva, el mito está en íntima conexión con la vida real de los hombres, él mismo pertenece plenamente a la realidad.. El mito no es una explicación que satisfaga un interés científico, sino que más bien a través de su relato pretende satisfacer unas necesidades profundas de todo ser humano, esto es, encontrar sentido al mundo, dar respuesta a las necesidades religiosas, aspiraciones morales, convenciones sociales y exigencias prácticas.

Resumiendo: las teorías de análisis de Malinowski, abordado el estudio del mito y su función social como²¹:

²⁰ LÓPEZ VALERO Eduardo, ENCABO FERNÁNDEZ Amando, JEREZ MARTÍNEZ Isabel, MORENO MUÑOZ Carmelo, “Cómo enseñar a través de los mitos. La Didáctica de la Lengua y la Literatura en una fábula alegórica”, Pag.128

²¹ SOBRE EL MITO Y SUS INTERPRETACIONES.- artículo



A Esto podemos decir que la importancia de la didáctica émica a partir del mito en las culturas populares tiene efecto en la vida diaria y en el valor significativo de sus manifestaciones culturales musicales que conservan a través del tiempo, así como la forma

de interpretar su existencia misma. Este modelo didáctico émico puede aplicarse en el sistema occidental impuesto, pues aporta beneficios significativos en relación con “el otro” hace auge e al reconocimiento de identidades implementándolas como el: trabajo en equipo, los valores humanos, el respeto y cuidado a la naturaleza, aceptación; aparte desarrolla la imaginación y ayuda a la comprensión de los hechos sociales, culturales, políticos. Con la finalidad de Introducir al niño a la danza desde de una forma activa y con una mentalidad amplia para conocer y comprender la importancia de la función de la danza y música en las diferentes sociedades y manifestaciones.

- Actividad: creación de un cuento en base a los documentales vistos de la danza del toro de petate.

Etapa de improvisación:

En esta fase, y tomando como referencia los aprendizajes y base anterior, el alumno deberá realizar una transformación en su comportamiento ante la presencia de la danza empezara a identificar sonidos y gestos que ira aprendiendo y creando su estilo al danzar a través de diferentes ejercicios y combinaciones de un mismo gesto. Se trata de experimentar nuevas sensaciones, exploraciones desde distintos puntos de vista de un mismo aspecto y abstracción de imágenes. Como ejemplo, podemos especificar el trabajo de los brazos en distintos planos y en combinación de distintas posiciones del tronco. El profesor deberá inducir y motivar al alumnado para que experimente y busque nuevas alternativas, siguiendo los principios técnicos que se aprendieron con anterioridad.



Alumnos de taller 1 colegio Educrea noviembre 2013

- Actividad reconocimiento del espacio y movimientos de identidad de la danza.



Alumnos de taller 1 colegio Educrea

- Actividad: espacialidad y apropiación de gestos y percepción de las secuencias sonoras de la danza.

Etapas de composición:

Una vez finalizada la fase de prueba y búsqueda de nuevas posibilidades pasamos a la elección de los elementos más significativos que deseamos formen parte de la coreografía. En este caso la creación de los gorros y palos con listones de colores de los vaqueros y máscaras de las mingas con elementos didácticos y reciclables donde el alumno expresara,

creara y se divertirá esto relacionando los objetos de favorecer la memorización será importante respetar una lógica de encadenamiento y favorecer la transmisión de los distintos pasos y/o gestos. En el caso de trabajo en pequeños grupos podríamos pedir a los alumnos que cada uno eligiera un elemento creado por él para que articulara con los demás y crear un todo.



Alumnos de Taller 1 Colegio Educrea

Diciembre 2013

- Actividad: creación de parafernalia “gorros”



Alumnas de Taller 1 Colegio Educrea

Diciembre 2013

- Actividad: creación de parafernalia “mascaras”

Etapa de Representación de la danza en el ámbito educativo:

Esta es la fase en la que se aprecia el producto final de lo previamente trabajado. En ella se realizarán repeticiones generales de la coreografía. Es también en esta etapa donde se procederá a los ajustes, eliminaciones y precisiones de perfeccionamiento.

Apreciación global de la danza en el ámbito educativo:

Esta última fase tiene por objeto la apreciación y toma de conciencia de la resemantización de la danza del Toro de petate donde ya están todos los conocimientos habilidades y herramientas dispuestas dentro del aprendizaje de alumno para su ejecución. En ella, se realizan las críticas, análisis e informaciones complementarias relacionadas con el tema trabajado.



Presentación final del “festival de día de muertos en la costa Chica de Guerrero”

Danza del Toro de Petate Taller 1 15 de diciembre 2013

Capítulo 6

TIPOLOGIA DE DIDACTICAS EMICAS

No obstante su permanente descalificación y apropiación por parte de la cultura dominante y de sus estructuras ideológicas, las culturas populares e indígenas y su amplia diversidad de saberes, constituyen una rica veta de conocimientos que hasta la fecha empiezan a ser reconocidos en función de su amplia diversidad y de su probada eficacia. Dichos saberes han posibilitado la supervivencia física de los pueblos indios así como sus diversas cosmovisiones, todo ello articulado como un sistema de conocimientos y creencias que interactúa a todos los niveles. Al respecto Arturo Argueta, precisa:

“ [...] en el ámbito de las academias de las ciencias occidentales se comienza reconocer “Impostac otros conocimientos” y el caso mas interesante es el Consejo Internacional para la Ciencia (CIC), antes denominada Consejo Internacional de Uniones Científicas, o ICSU-Unesco, quizá la mas alta autoridad científica multilateral en el mundo, que en su Declaración sobre la ciencia y el uso del saber científico, recomendó considerar “los sistemas tradicionales y locales del conocimiento, como expresiones dinámicas de la percepción y la comprensión del mundo, ya que pueden aportar, y lo han hecho en el curso de la historia, una valiosa contribución a la ciencia y la tecnología, siendo necesario preservar, proteger, investigar y promover ese patrimonio cultural y ese saber (ICSU, consideración 26, 1999).” (Argueta 2011, pág. 501).

De acuerdo a lo referido, es fundamental estudiar y reconocer la existencia de diversos modelos de enseñanza-aprendizaje tradicionales generados por las culturas indígenas y

populares, los cuales son equivalentes y complementarios a los conocimientos sustentados por el modelo occidental. Al respecto, Sagredo (2012) al hablarnos de las aportaciones de Levi-Strauss puntualiza: “Claude Levi-Strauss en *El pensamiento salvaje* (1984), reflexiona sobre las propiedades particulares de todos y cada uno de los elementos existentes en la naturaleza y cómo el pensamiento humano los separa y los articula para agruparlos con base en semejanzas y diferencias hasta formar amplísimos sistemas de clasificación que enriquecen la lengua materna, y justifican la creación de una determinada cosmovisión; este tipo de pensamiento denominado mágico, se considera por dicho autor como una forma paralela y complementaria al pensamiento científico.

Así pues, el pensamiento mágico expresado en la mitología de cada cultura tradicional es uno de los sustentos fundamentales que dan sentido, lógica y narratividad a los sistemas estructurados de sonido y movimiento, por lo tanto este tipo de pensamiento, es un factor clave para la supervivencia de las danzas tradicionales.

Si realizamos una mirada de soslayo a la práctica dancística tradicional y de su referente musical, en las comunidades indígenas, en las culturas populares urbanas y en los centros de enseñanza dancísticos profesionales, parecería que nuestro objeto de estudio lo constituye la propia etnodanza, sin embargo, si nos dirigimos un poco más al fondo de la práctica misma, encontraremos que nuestro objeto de estudio lo constituye en realidad: la ideología del movimiento signifiante de las culturas indígenas y populares. Es decir que nos importa la manifestación tradicional etnodancística en tanto que nos refiere los valores de la cultura que la práctica. En dicho sentido deberemos abordar a la danza tradicional como un hecho social total. Al respecto la etnócoreóloga Adrienne Kaeppler (1992) puntualiza:

“El movimiento es una manifestación superficial de la estructura fundamental de una sociedad. El movimiento puede ayudarnos a comprender la filosofía cultural fundamental y como [ésta] se manifiesta en otras formas. Los sistemas estructurados de movimiento [dentro de los cuales se incluye la danza] no son sólo ‘folklor’ o ‘tradición’, antes bien nos ayudan a penetrar en el conocimiento del pasado cultural, y su evolución a la sociedad contemporánea” (Kaeppler, 1992:65)

A partir de dicho enfoque es que se plantea la razón de ser de la etncoreología y de sus diversas maneras de abordar su objeto de estudio. En estrecha vinculación con dicha especialidad, la etnomusicología se encarga de estudiar los referentes sonoros que forman parte de los hechos etnodancísticos y es considerada como una: [...] *disciplina o campo de trabajo en el que se investigan las significaciones que los seres humanos, en un contexto espacio-temporal determinado, asignan a la utilización del sonido – que en algunas culturas se llama música*²² (Pelinsky, 2000:12). Una preocupación constante que caracteriza ambas disciplinas es su preocupación por conocer y analizar los diversos procesos de enseñanza tradicional a través de los cuales se transmiten y continúan los saberes etnodancísticos y etnomusicales. De la misma manera, la existencia en México de múltiples culturas indígenas y populares, propicia a la creación de un gran número de estrategias de enseñanza-aprendizaje aplicables a la danza y a la música (didácticas émicas) que están fuertemente imbricadas con los demás aspectos históricos, económicos, y

²² Más adelante el autor proporciona ésta otra definición: *campo de estudios cuya finalidad principal es investigar las músicas del mundo para comprender su estructura y las significaciones que la gente le atribuye y de este modo llegar a un conocimiento más profundo del ser humano* .(Pelinsky, 2000:12)

sociales que dan sentido y cohesión a las sociedades indígenas y a las culturas populares. Por ello es necesario compilar, registrar, analizar y clasificar las diversas didácticas émicas existentes en las culturas subalternas de nuestro país, que articulan de manera simultánea un sinúmero de discursos de movimiento, sonoros, literarios, iconográficos, de dramaturgia y de indumentaria, mediante los cuales se manifiestan y recrean las identidades colectivas y las diversas formas de religiosidad que conforman las culturas dancísticas y musicales de México²³

Introducción a diversas didácticas émicas de la etnodanza

Con base en lo señalado, se hace necesaria la elaboración de una primera compilación de didácticas émicas que nos permitan introducirnos a la diversidad de modos mediante los cuáles determinados miembros de las comunidades abordan los procesos de enseñanza-aprendizaje de la etnodanza. A partir de ellas, se pueden desarrollar propuestas más inclusivas, que propicien un mayor diálogo intercultural y , sobre todo, que tomen en cuenta a los maestros y capitanes de danza y de música tradicional que se encargan de transmitir los conocimientos a las nuevas generaciones; especialistas comunitarios poseedores de un amplio conocimiento en cuanto a los saberes que demanda en cada región la implementación y la reproducción de la etnodanza . A continuación presentamos tres de las referidas didácticas émicas, a manera de ejemplo.

²³ El concepto de culturas [dancísticas] y musicales [...] se define como el conjunto de hechos musicales [y dancísticos], en conceptos y procesos socialmente estructurados, transmitidos históricamente y apropiados por grupos de individuos, constituyendo un dispositivo de identidad. Los hechos musicales [y dancísticos] son formas simbólicas configuradas en sistemas de relaciones que ayudan a la construcción, resignificación y organización de sentido de una determinada comunidad. Las diferentes culturas musicales [y dancísticas] son expresión de la sensibilidad, riqueza y creatividad de la condición humana. En este sentido, no hay culturas musicales [o dancísticas] superiores ni inferiores, sólo son diversas. (Camacho, 2009: 26)

a) La inserción inmediata en el performance dancístico a partir de los personajes que demanda la narrativa misma de la etnodanza.- En este modelo de aprendizaje el conocimiento no inicia con la adquisición de competencias kinéticas como secuencias de paso, giros, saltos, etc.; por el contrario el no tenerlas es parte del comportamiento esperado por los demás miembros de la dramatización corporal. Si partimos del principio de que la danza es una oración corporal, la participación misma dentro de la danza es fundamental, la adquisición de competencias y habilidades se van dando a lo largo del proceso mismo de la danza y de sus diferentes maneras de participación dentro del sistema festivo. Un ejemplo de ello

lo encontramos en las danzas de Tecuanes de Morelos y de Guerrero en donde los niños, a partir de los cinco años, se incorporan a las danzas para cumplir el papel de *zopilotos*, animales a los cuales rememoran gracias al tocado que llevan en su cabeza y a su negra indumentaria. El papel del *zopilote* demanda un comportamiento desordenado que contrasta con los demás personajes de la danza, por ello los niños se colocan al final de las dos filas y van siguiendo a la danza en espera de devorar simbólicamente los restos del *Tigre* o *Tecuán*. Conforme los niños van creciendo van cumpliendo diferentes roles según su edad se los va permitiendo de tal manera que cuando llegan a los dieciocho años o antes ya conocen la mayoría o la totalidad de los personajes de la danza así como sus parlamentos y sus secuencias kinéticas. De esta manera el modelo de enseñanza- aprendizaje es integral y diversificado, si a lo anterior agregamos que el participante a lo largo de su participación también aprende las secuencias sonoras que se integran a la danza así como los instrumentos musicales que participan en ella, no es difícil que en poco tiempo adquiera la capacidad de ejecutar el mismo las piezas o sones de la danza.

b). La Homologación simbólica de personajes dentro del performance dancístico.- Otra estrategia didáctica que desde hace mucho tiempo han seguido las danzas tradicionales consiste en crear una versión infantil de cada uno de los principales personajes de la danza e insertarlos como personajes dentro de la misma. De tal manera que el capitán de la danza tendrá un pequeño capitán a su lado, al cual dentro de la danza, se le reconocerá la misma jerarquía que al mayor. Para ello la indumentaria que utilizan ambos deberá ser idéntica y el niño aprenderá correctamente todas las secuencias de movimiento y los protocolos al estar colocado siempre junto al personaje adulto. Este proceso performativo permite enriquecer a la danza y a su oración corporal con un mayor número de integrantes, al mismo tiempo que se reconoce y motiva a los miembros más jóvenes de la cuadrilla para participar activamente en la danza. Por otra parte no debemos olvidar que en un gran número de danzas tradicionales, los niños ocupan un lugar privilegiado convirtiéndose en niños-deidad que permiten a los participantes una mayor comunicación con lo sagrado. Un claro ejemplo de ello lo constatan un gran número de danzas de la Sierra Norte de Puebla; en Atempan, por ejemplo, las danzas de Tocatines en donde cada uno de los personajes principales cuenta con una versión infantil del mismo, en una especie de homologación simbólica, de tal manera que encontramos un *Monarca* o *Moctezuma* “grande” y uno “chico”, un *Cortés* “grande” y uno “chico” y uno o varios *Pilatos* “grandes” y otros “chicos”. En el caso del personaje denominado *Malinche* éste siempre es representado por un niño o joven cuyos padres desde temprana edad lo han consagrado para la danza como una *manda* personal para agradecer o solicitar favores a la divinidad. Este niño utiliza indumentaria femenina y siempre baila detrás del personaje que representa a *Cortés*.

c) La participación en la danza a partir de la indumentaria y la parafernalia.- En contra lo que se pudiera pensar a simple vista, la participación en un gran número de danzas tradicionales y su aprendizaje no inicia con los ensayos y la capacitación previa de los participantes para poder insertarse en el performance dancístico del que se trate. Todo inicia con la adquisición de la indumentaria y de los diversos objetos que emplean los personajes que se pretende caracterizar, este modelo de aprendizaje facilita a los miembros de la comunidad una rápida inserción en la práctica dancística al mismo tiempo que hace viable entrar al carácter que cada uno de los personajes demanda en una especie de dramaturgia comunitaria. Es común que este proceso se lleve a cabo entre con los miembros de toda una familia, constituida por la madre, el padre y uno o más hijos, los cuáles mandan hacer sus trajes de manera simultánea y así, en su carácter de familia, participan en la danza. Un ejemplo de ello lo encontramos en las Cuadrillas de Carnaval de Huejotzingo en donde cada barrio de la comunidad se divide a los principales personajes que, dentro de la exégesis local, participaron en la Batalla del Cinco de Mayo: Indios, Zacapoaxtlas, Turcos, Zuavos y Zapadores. En este performance participan todos los barrios de la comunidad divididos en cuadrillas de cada uno de los personajes referidos. El Carnaval se realiza rememorando durante casi una semana, con kilos y kilos de pólvora en las llamadas “Guerritas”, la gesta histórica. En el no es difícil encontrar a familias completas con la indumentaria de *Turcos* o de *Zapadores*, llevando al niño de brazos o en carreola con la misma indumentaria. Es evidente que esta actividad fortalece las identidades comunitarias de las culturas dancísticas desde los primeros años de vida. De la misma manera, en el Carnaval Tepehua de Huehuetla, Hidalgo, las Cuadrillas se dividen a grosso modo en *Huehues*, *Indios* y *Diablos*, estos últimos se subdividen en: *Coludos*, *Diablos*, *Comanches* y *Santos* o *Luchadores*. En la cuadrilla de Diablos es común observar a familias enteras

bailando juntas, representando los diferentes personajes que conforman: el padre participa como *Comanche*, la madre como *Diablo* y los hijos como *Coludos* en versiones “punk” loa adolescentes o de “Bob esponja” los más pequeños.

Otra manera diferente de iniciar el proceso de enseñanza-aprendizaje émico a través de la indumentaria lo encontramos en la comunidad de Zapotitlán de Méndez, entre los Totonacos de la Sierra Norte de Puebla. En fecha reciente el Maestro y Caporal de la Danza de Negritos, Don Benjamin Vázquez García, verdadero tesoro viviente de sabiduría y experiencia en la población, fue invitado a realizar el montaje de la danza referida con los niños de Kinder de la comunidad, para ello, la primera solicitud que hizo Don Benjamín a los maestros y padres de familia fue que elaboraran ellos mismos o mandaran hacer, la indumentaria de cada uno de sus pequeños, al mismo tiempo que deberían saber como se coloca correctamente la misma. Posteriormente inició con los niños el aprendizaje coreográfico básico y las secuencias de movimiento individual de la danza de Negritos. Al respecto transcribimos un fragmento de una entrevista que el cuerpo académico realizó a Don Benjamín en Zapotitlán de Méndez el 21 de marzo de 2014, justo como inicio de la enseñanza de la danza a los niños: *“El vestuario nos ayuda bastante, muchos niños estaban muy emocionados de que ya tuvieron su traje, y entonces esto los motiva más para danzar. Cuando ensayamos, pues sí, le hechan ganas; pero cuando ya tienen su traje, le hechan mucho más ganas para danzar. Yo me di cuenta en mi nieto y mi biznieto que cuando ya tenían su traje, aún sin música ya andaban zapateando, entonces eso los motiva mucho; el traje”*.

De esta manera el maestro revierte el proceso occidental de enseñanza- aprendizaje empleado en los montajes dancísticos con niños, en donde la indumentaria es adquirida y

estrenada hasta el día de la presentación o evento principal, una vez que se hubo realizado el proceso de aprendizaje de los roles dentro de la danza, de las secuencias coreográficas colectivas e individuales y los diálogos a referir dentro de la narrativa de la danza. Dentro de su didáctica el maestro dividió en dos grandes etapas la enseñanza-aprendizaje de la danza de Negritos; una etapa inicial donde se presentan los niños con la indumentaria lista y dan un primer esbozo de la danza y unos meses después, una etapa intermedia donde los niños incorporan los nuevos conocimientos mediante y se muestran a la comunidad, posteriormente, en una tercera etapa se buscará su inserción dentro del Ciclo Festivo Tradicional de Zapotitlán, para participar como danza tradicional de la comunidad.

En función del poco tiempo con el que contamos para presentar esta ponencia, solamente hemos esbozado algunas de las diversas didácticas émicas musicales y dancísticas detectadas en nuestra investigación con el fin de dar una primera aproximación de nuestro trabajo como cuerpo académico.

1. Performance

Dempsey menciona que:

“el performance o acción artística es una muestra escénica, muchas veces con un importante factor de improvisación, en la que la provocación o el asombro, así como el sentido de la estética, juegan un papel principal”(Amy Dempsey, , 2008:339)

- Contexto Cultura del carnaval de San pablo Xochimehuacán

San Pablo Xochimehuacán, Junta Auxiliar del Municipio de Puebla, Puebla, México. Ubicada en la zona norte de la ciudad limitando con el municipio de Zacatelco, Tlaxcala. La carretera Federal Puebla - Tlaxcala separa a esta junta auxiliar de su vecina San Jerónimo Caleras

“Ayer y hoy, la fiesta se caracteriza siempre por la danza, el canto, la agitación, el exceso de comida y la bebida. Hay que darse por el gusto, hasta agotarse, hasta caer enfermo. Esla ley misma de la fiesta”.(Roger Caillois)

Con la llegada de los Conquistadores a la Nueva España se produce un choque de culturas y muchas costumbres y tradiciones llegadas de diversas partes del mundo confluyen y se resemantizan con aquellas existentes en las culturas mesoamericanas.

Estos diferentes modos de ver el mundo y el consecuente cambio de carácter económico, social e histórico permitieron generar nuevos procesos culturales que se han hecho tangibles entre otros, mediante diversos discursos y manifestaciones artísticas como las

danzas y las músicas que hasta la fecha se vienen reproduciendo en las más variadas regiones de nuestro país dentro de estas manifestaciones encontramos a las danzas de carácter profano Ramos nos menciona lo siguiente: *“Las fiestas de carácter profano tuvieron también gran importancia en la nueva España, y en ellas es amenudeo difícil separar el carácter cívico del religioso”* (Ramos 1997) ya que estas celebraciones donde se encuentra la danza de carnaval está situado en un tiempo litúrgico y demanda ciertas reglas lo cual nos indica un orden establecido, sin dejar fuera la música, la danza, y la transversalidad que el carnaval requiere.

Las danzas que se bailan en esta comunidad en primera parte tienen mucha semejanza con las que se bailan en el estado vecino de Tlaxcala y es una danza colectiva denominada de cuadrillas por los danzantes. Los danzantes bailan, en parejas de hombre y hombre vestido de mujer, y, quienes forman un cuadrado o rectángulo del que se distinguen claramente las cabeceras o “puntas” y los costados dentro de los cuales se realizan variadas evoluciones; o bien se colocan en filas paralelas, , viéndose de frente unos a otros. Cabe agregar que a los grupos de danzantes se les conoce genéricamente como cuadrilla; por ejemplo la "Cuadrilla de los zapeda" la mayoría de esta cuadrilla está compuesta por esta familia a la que es común denominarla de acuerdo al apellido de la familia que danza, a los integrantes se les llama HUEHUES *“palabra náhuatl que se traduce como viejos derivado del dios prehispánico "huehueteotl" que evocaba al dios viejo del fuego y la sabiduría”*. En este caso son representados con máscaras de madera con tez blanca, ojos azules y verdes para representar a los hacendados de la época del siglo XVIII..*“El hombre trabaja para sobrevivir, disfruta de un día de fiesta, después de seis días de jornada, “así también su dios descansa tras los seis días de creación y guarda fiesta a pesar de que su*

omnipotencia lo libera de las penalidades de la tarea cotidiana y del requisito de reponer sus fuerzas en el reposo del día festivo ”.Es así que llega este ansiado Momento que con la llegada del carnaval donde los tiempos se recrean, la fiesta de la carne se hace presente con su música su algarabía, transversalidad etc.

Durante el performance es importante ver como la comunidad se articula con la danza, ya que donde la danza es ejecutada, se encuentran concentrados sus familiares, gente de la comunidad; ancianos, mujeres, hombres, jóvenes y niños, los comerciantes de dulces, el vendedor de nieves, el vendedor de huevos de harina y confeti, los músicos y al centro los danzantes dando el ambiente de fiesta donde se presenta el fenómeno de imbricación donde cada elemento conforma a la danza misma. Al respecto Cruz nos menciona:

“Siguiendo las ideas de Michael Jones (1995) sobre la experiencia estética, consideramos que la danza y la música trascienden la experiencia mundana de los bailadores, los músicos y los miembros de la audiencia en el acto de bailar y musicar. Es decir, la sincronización y la repetición de las secuencias de movimiento corporal generan un sentimiento de expresión colectiva y de competencia cultural. Por lo tanto, en este contexto la danza y la música son expresiones estéticas socialmente significativas que unifican a esta comunidad” (Cruz, 2007:98).

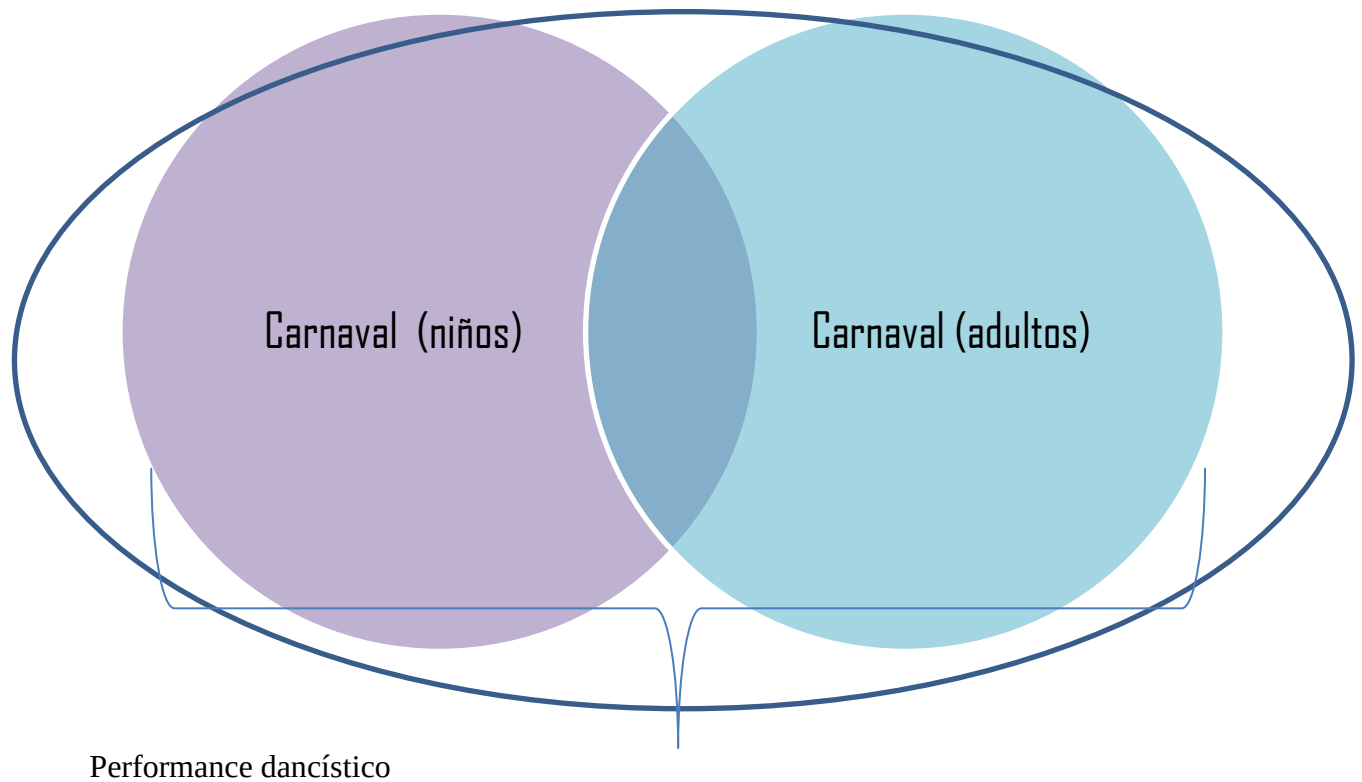
El carnaval se celebra una semana antes del miércoles de ceniza, este carnaval dura exactamente una semana, y el cierre que se hace el sábado después del miércoles de ceniza este es la parte culminante de esta festividad llegan las dos cuadrillas existentes de la

comunidad y comparten la música y alrededor se juntan alrededor de 120 danzantes, al término los huehues Mayores, pasan el lugar de cargo a los próximos huehues Mayores a través de una canción y un abrazo; terminando el rito de paso, la junta auxiliar lleva un grupo o sonido para terminar con un baile Para fuentes

“La investigación educativa en danza también se relaciona con los procesos de enseñanza-aprendizaje donde se debe reflexionar, discurrir y desarrollar procedimientos, métodos y metodologías para la enseñanza de la danza, así como los diseños de planeación y organización curricular en permanente revisión y actualización” (Fuentes,1995:113).

Por ello Las didácticas émicas en la práctica de la danza tradicional es un modelo que interacciona a nivel social y operan por su propia cuenta, existen diferentes estrategias didácticas émicas en la comunidad y dentro de la danza de carnaval para la enseñanza-aprendizaje de los habitantes, es importante reconocer y analizar diversas propuestas locales de la danza tradicional mexicana, mediante las cuales se aborda su enseñanza-aprendizaje y el significado de los movimientos que la conforman. Para lo cual es importante conocer diferentes modelos émicos así como su factibilidad de aplicación en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la danza tradicional.

Presentación del performance:



- *El modelo de transmisión a través del movimiento*

“El movimiento es una manifestación superficial de la estructura fundamental de una sociedad. El movimiento puede ayudarnos a comprender la filosofía cultural fundamental y como [ésta] se manifiesta en otras formas. Los sistemas estructurados de movimiento [dentro de los cuales se incluye la danza] no son sólo ‘folklore’ o ‘tradición’, antes bien

nos ayudan a penetrar en el conocimiento del pasado cultural, y su evolución a la sociedad contemporánea” (Kaeppler,1992:65).

En la danza se carnaval se puede apreciar atravez de:

Son de la culebra: donde en filas se toman de las manos haciendo la casa o para que la culebra (la fila de enfrente) pueda pasar dentro de ella en forma de zigzag.

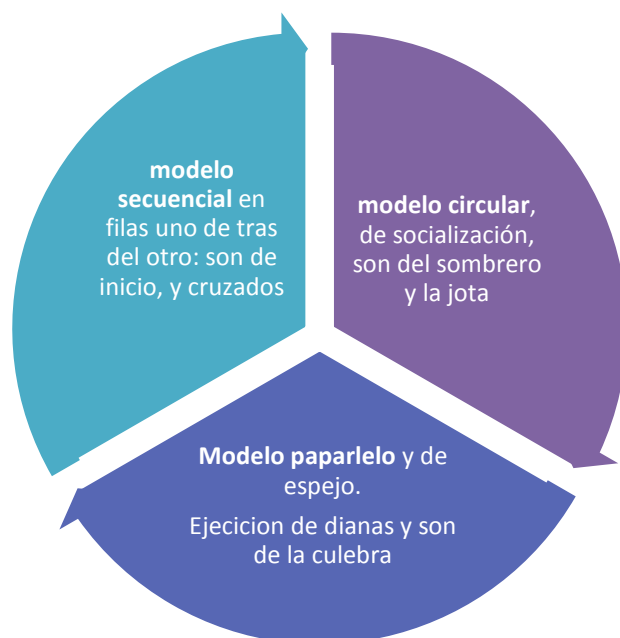


Son de la culebra Fotografía : Sara Valeria López 2013

El son de los puentes hace referencia la los puentes humanos o al abrazadito donde los danzantes se toman de las manos por parejas quedando las filas juntas.



De la manera de aprendizaje podría mencionarse que es por monitor atravez de los siguientes modelos:



- *La comprensión y la relación con sentido de los contenidos.*

Para el constructivismo la enseñanza no es una simple transmisión de conocimientos, es la organización de métodos de apoyo que permitan a los alumnos construir su propio saber.

Esta teoría está fundamentada primordialmente por tres autores: Lev Vygotsky, Jean Piaget y David P. Ausubel.

Solo se tratará el modelo de transmisión o perspectiva tradicional con la finalidad de poderlo utilizar a la par del conocimiento científico dentro de todo el sistema educativo, con el afán de construir una didáctica que nos ayude a mejorar la calidad educativa.

Levi-Strauss en su libro “el pensamiento salvaje” ayuda a afirmar que en el mundo existen otras formas de conocimiento que no son precisamente el conocimiento científico. Su estudio permite mirar hacia ambos lados del conocimiento, lo anterior debe de servir para buscar y encontrar el desarrollo propio que busque la realización del hombre la proyección de la familia y preservación de la naturaleza como forma didáctica. Es importante que dentro del saber tradicional como proceso de enseñanza aprendizaje exista la necesidad cotidiana: aprender a contar los juguetes, contar los pájaros, las mariposas y todo lo que les rodea entrando a una etapa de razonamiento, reafirmando la personalidad y sobre todo afirmar los valores de la vida.

2. *El Ensayo*

En esta danza no se acostumbra el ensayo previo a la presentación de la misma, pero existe un ambiente de carnaval, se empieza a escuchar la venta de discos con canciones de carnaval, por las tardes cuando los jóvenes y niños llegan de la escuela, juegan con las sonajas, se escuchan gritos de “huehue” y entre ellos y las familias salen a la calle o en sus patios platican, recuerdan los sones y practican los pasos.

Los requisitos para entrar son el dar el gusto por bailar, tener traje completo y en buen estado, aunque si no se tiene una máscara se puede cubrir el rostro con un pañuelo o paliacate, salir a bailar los días correspondientes al carnaval, y dar una cooperación monetaria para el pago de la música y cohetes; en el caso de los niños solo se les pide que vayan vestidos no importa si no tienen mascara, para ellos es mejor el que no lleven por que no ven y se caen.

Los únicos que si tienen un ensayo y juntas previas son los organizadores y los músicos pues se empiezan a organizar , para el carnaval, para pedir apoyo a la presidencia de la junta auxiliar, para ver que sones se van a tocar cuales son nuevos, y para hacer cuentas de los recursos económicos, ellos también cabe señalar que ensayan con y el danzante que interpreta a la maringuilla el cual es el único que desempeña el *travestismo* que es “una identidad transgénero en la que una persona de determinado género biológico acostumbra utilizar la vestimenta socialmente asignada al género opuesto Generalmente, el travestismo implica o puede implicar un deseo o condición transexual del individuo en que desea que se le reconozca como una persona del género opuesto en la que su identidad de género es

discordante a su género biológico” (Donna Futterman, 1997) alude a que en las danzas indígenas y colectivas con lo es esta, la mujer no podía interpretar el papel, pues su condición le restaba la condición de la eficacia simbólica a la danza, lo cual nos menciona a continuación Vega:

“Seguimos prefiriendo la voz colectivas para nombrar las danzas de grandes grupos en que hombre y mujer no se reconocen como pareja. En las danzas colectivas baila la colectividad, es decir, un grupo de personas `reunidas o concertadas´ para la danza. [...].. Esta colectividad no significa la totalidad [...] esos pocos bailan por y para todo su pueblo.” (Vega, 1956:55).

De ahí la importancia y jerarquía de este personaje pues este personaje ya que es quién lleva la responsabilidad de la buena ejecución de todos los sones aunado el tema de la fertilidad, es ella quien abre y cierra todos los sones, ellos son los que practican los versos y cantos, al respecto no habla De la Cruz con el intercambio de saberes:

“Los conocimientos, innovaciones y prácticas tradicionales son todos aquellos saberes que poseen los pueblos indígenas sobre las relaciones y prácticas con su entorno y son transmitidos de generación en generación, habitualmente de manera oral. Estos saberes son intangibles e integrales a todos los conocimientos y prácticas ancestrales, por lo que constituyen el patrimonio intelectual colectivo de los pueblos indígenas y hacen parte de los derechos fundamentales” (De la Cruz, 2004: 3).

Con lo que podemos mencionar que los demás huehues, durante en el transcurso de la ejecución de la danza los van recordando y se los van aprendiendo; esta transmisión del saber oral, no todos lo pueden tener a primera instancia, solo el de una mayor jerarquía en

este caso la maringuilla que tendrá la función generar interés, y enseñar los discursos poéticos que forman parte del hecho dancístico y gracias a esto se puede apreciar que para el término o remate del carnaval todos ya lo cantan.

3. Comensalidad

En la realización de esta fiesta existe la organización de las cuadrillas para designar con tiempo las mayordomías es decir las agrupaciones que se encargan de ciertas responsabilidades dentro de los días de fiesta y danza, que están cubiertas por familias de los propios de los danzantes; dentro de estas responsabilidades las mayordomías el son las encargadas de brindar alimentos a los danzantes durante los días de carnaval, los cohetes y cooperar para el pago de la música que acompaña la danza. En ocasiones no hay mayordomos y a falta de, todos los danzantes cooperan con una cuota para la preparación de los alimentos y por lo regular las esposas y familiares de los danzantes cocinan, ponen las mesas, sillas, hacen tortillas, preparan el agua; mientras ellas conviven y comparten experiencias de la cocina como del carnaval. Entorno a esto De la cruz nos menciona que:

“Los conocimientos, innovaciones y prácticas tradicionales son todos aquellos saberes que poseen los pueblos indígenas sobre las relaciones y prácticas con su entorno y son transmitidos de generación en generación, habitualmente de manera oral. Estos saberes son intangibles e integrales a todos los conocimientos y prácticas ancestrales, por lo que constituyen el patrimonio intelectual colectivo de los pueblos indígenas y hacen parte de los derechos fundamentales” (De la Cruz, 2004: 3).

La comensalidad es un punto de relajamiento de descanso donde los danzantes terminando de bailar poco después del medio día caminan junto con sus familiares a la casa del

mayordomo, o donde se ha de dar de comer, llegan poco a poco, los anfitriones los atienden con amabilidad y gusto; mientras ellos comen platican sobre la danza, recuerdan los carnavales pasados, hacen comentarios o propuestas para mejorar la danza.

Los danzantes de mayor edad se sientan junto a los organizadores, para planear el siguiente recorrido y hacen cuentas para el pago del músicos, los jóvenes se sientan en otra mesa, platican, ríen, hacen bromas etc. y los niños danzantes por lo regular se sientan con sus padres danzantes o con la mama o familiar que los acompañan, les dan de comer, les soban los pies y les dan mucha agua.

Las horas de comida están establecidas por los mayordomos el año pasado un mismo mayordomo dio de comer por una semana a los danzantes a las 4 de la tarde, la comidas de estas mayordomías están constituida por Mole poblano o adobo rojo con pollo acompañado de arroz rojo, tortillas de maíz, refresco ó agua de Jamaica y cervezas.

Al término de la comida los organizadores y los danzantes agradecen a la familia que los atendió, la familia, cocineras y mayordomos salen al patio de la casa, si el patio es pequeño estos se paran fuera del portón de su casa para que la cuadrilla dance, en el son de la muñeca la maringuilla le da su hija (muñeca) a la mujer de mayor edad de la casa y a la más joven como muestra de agradecimiento y buenos deseos, al término de la danza los músicos tocan dianas para cada cocinera el organizador pide los nombres de cada una de ellas y de los mayordomos de modo que cuando él los va nombrando uno por uno los músicos tocan una diana y los danzantes la ejecutan con gran algarabía.

Cabe mencionar que cuando los danzantes llegan a la casa del mayordomo y se retira de ella se echan cuetes en la azotea de la casa que visitan en este caso la del mayordomo esto

se hace con la finalidad de ahuyentar las malas vibras y purificar el espacio. Sevilla menciona lo siguiente:

“Las expresiones dancísticas sólo pueden ser entendidas en un marco que integre los elementos constitutivos del fenómeno coreográfico, (diseños en el espacio, estilo, carácter, etcétera). La indumentaria, la música acompañante, las formas de organización de los grupos danzantes, sus relaciones sociales con la población, etcétera, con los procesos históricos, económicos y políticos en los cuales dichas manifestaciones se han desarrollado” (Sevilla 1990:8)

Es así que podemos decir que estos ritos de comensalidad están aunados al tiempo y forma de la danza de carnaval, buscando a la comida como elemento de integración y de compartir saberes y experiencias.



Fotografías por: Sara Valeria López Fuentes

Carnaval San Pablo Xochimehuacán Puebla 2014

4. *Indumentaria*

Tanto el nombre así como la indumentaria son alusivos a los “huehues rudimentarios” pues su indumentaria a diferencia de otros carnavales no se distingue por ser muy lujosa o extravagante, visten con pantalones y zapato negros ,camisa blanca, sobre de ella usan al nivel de la espalda un pañuelo de seda grande el cual es colocado como capa sobre del dos telas largas satinadas que van cruzadas por la espalda con salida a los extremos, en la cabeza usan un pañuelo y el tradicional sombrero de charro con plumas de ganso, se puede apreciar un número no muy grande de plumas en el sombrero los danzantes que tiene más son los que cada años tienen la posibilidad económica para comprar nuevas , usan una máscara de Huehue cabe mencionar que hay algunas que tienen 50 años de antigüedad y algunas nuevas que son de materiales plastificados, un paradigma de esta danza es una sonaja hecha de lámina con una flor en medio y tiras de colores que cuelgan de ella; la cual es percutida al ritmo de los sonos de esta danza.

Las mujeres que se integran a esta danza visten de huehue, pues no por el hecho de ser mujer quiere decir que puede vestir de maringuilla, ya que este personaje solo lo interpreta por un hombre, el cual es escogido por ocasiones por los organizadores bajo a rangos de buen comportamiento, buena ejecución, ,memoria y antigüedad, pero y la mayoría de las veces este papel es dado por la familia como herencia, el que quiera serlo debe participar por lo menos en tres carnavales seguidos y tener el capital monetario suficiente para poder comprar la indumentaria completa así como ser descendiente de un danzante que alguna vez haya interpretado a la maringuilla.

En el caso de los niños y las niñas existe esta primera didáctica emica pues al no ser tan estrictos, los niños y niñas se integran en el performance dancístico por el gusto y se sienten identificados con la indumentaria, y entra en su papel carnavalesco. La indumentaria no tiene que estar completa al 100% pueden irse comprando año con año, es decir un año sale con bandas y al otro año le agrega la capa, pero no debe faltar sonaja y sombrero, ellos por lo general no usan máscara, es también que en este caso las niñas y niños si pueden interpretar a el personaje de acuerdo a su género las mariguillas y los niños a los huehues.

Un ritual, en términos de Turner, es:

“una conducta formal prescrita en ocasiones no dominadas por la rutina tecnológica, y relacionadas con la creencia en seres o fuerzas místicas”. (Turner 1999) es así que para poder vestirse el danczate tiene una conexión mística, con su pasado, sus ancestros, y con lo que representara, en este caso a un huehue, también puede mencionarse que existe una conexión con lo sagrado de la festividad. Años con años este ritual se cumple desde el momento en que, las madres, hermanas, esposas y novias ayudan a vestir al danzante, dentro de sus hogares, la familia juega un papel importante para la generar el conocimiento inmerso dentro del ritual, pues al ser la madre la que se encarga del vestir, se puede dar por hecho la aprobación para que el hijo, o esposo pueda danzar, las demás mujeres que anteceden a la madre o esposa, aprenden a colocar la indumentaria.

- *La Idumentaria*

❖ HUEHUES

Sombrero de charro con plumas de colores

Paliacate rojo para cubrir la cabeza

Mascara de huehue

Camisa blanca

Bandas de colores satinadas largas con terminaciones de flequillo amarillo de 20cm

Pañuelo de seda grande para la espalda

Pantalón negro

Cinturón

Zapato negro

Banda en el brazo derecho varía el color azul, amarillo o verde.

Sonaja

❖ MARINGUILLA

Sombrero de charro con plumas de colores

Paliacate rojo para cubrir la cabeza

Mascara de maringuilla

Camisa blanca

Blusa con bordados predomina el blanco

Bandas de colores satinadas largas con terminaciones de flequillo amarillo de 20cm

Pañuelo de seda grande para la espalda

Falda negra con vuelo y listones de colores

Zapatos negros de hombre

Reboso de bolita

Sonaja

- *Propuesta Didáctica:*

Proponemos desde una perspectiva etnocoreológica la implementación de la indumentaria dentro de la vida cotidiana del niño a temprana edad, ya sea a nivel básico para establecer una relación entre el género, personaje y el juego.

También para introducir al niño a la danza y teatralidad a través de dinámicas

Parte fundamental de la implementación de la indumentaria es que el niño entienda el simbolismo a través de bases didácticas, en este caso el acercamiento con la indumentaria y el color y la implementación de una dinámica que establezca los principios simbólicos del performance dancístico musical, por ejemplo en el caso del carnaval, realizar en las clases un acercamiento padres e hijos durante una sesión.

- ❖ primeramente que los niños utilicen la indumentaria con el género correspondiente, interpretando los niños el personaje de huehue y las niñas el personaje de maringuillas. Desde la primera sesión para posteriormente utilizarlas en las siguientes clases esto ayudara a reconocimiento y a que el niño se sienta involucrado a primera instancia bajo el vínculo de la indumentaria.
- ❖ posteriormente en otras sesiones los padres se vestirán como los niños y ayudaran a la teatralidad
- ❖ Así se establecerán valores de confianza, equidad, amor, respeto hacia las personas y como consecuencia reforzaran su identidad y aprenderán sobre a las diferentes cosmovisiones del mundo.



Indumentaria Fotografías por: Sara Valeria López Fuentes

Carnaval San Pablo Xochimehuacán Puebla 2014

5. *Sonósfera*

La música de casi todos los sones que componen esta danza es interpretada por bandas de instrumentos de viento y batería; aunque anteriormente los instrumentos que dominaban era los instrumentos de cuerdas la chirimía y tarolas. La música es alegre, divertida, rápida e intempestiva, los sones más representativos son: que la “La jota”, “La muñeca”, “El Tlaxcalteco” “El tlachiquero” la mayoría de las piezas se encuentran en 4/4 pero todos ellos sin registro musical definido en su totalidad. Por lo general la duración de cada son es de 2 a 3 minutos. La dotación musical está comprendida por:

- Saxofón
- Trompeta
- Tambores redoblantes

En los últimos cuatro años se han agregado nuevas piezas musicales referentes a la cumbia sonidera y a estilos nuevos como el duranguense ya que la gente de la comunidad tiene un apego particular por la música sonidera, cabe mencionar que este movimiento de la música o el baile Sonidero, ha ido creciendo a lo largo de los años y es objeto de estudio pues en él se articula la sociedad con este hecho dancístico moderno el cual es seguido por niños jóvenes y adultos; el mismo que también se ha articulado en la danza de carnaval como sello de identidad en la misma, en este lugar hay personas que tienen su propios sonidos y cobran por llevarlos a las fiestas, o eventos en Puebla en particular en esta Junta auxiliar hay dos grandes sonidos el sonido “Master” de Armando Cuautle y El sonido “Fantasma” de Cesar Juárez sin embargo

prefieren la música de tradición, y no han hecho uso del sonido en carnaval como el carnavales del centro de la ciudad de Puebla,

Los datos obtenidos a cerca de esta danza llegan a ser de alguna manera escasos, en cuanto al registro musical ya que hasta el día de hoy no se ha podido concretar el número de sones que conforman a la danza. Dentro de este discurso sonoro encontramos los gritos de algarabía que los Huehues emiten durante la danza y el recorrido por las calles de la comunidad, los cohetes y el ritmo de percusión de las sonajas; este último utilizado como una de las didácticas más importantes pues el uso de la misma nos refiera a la utilidad que tiene esta como nemotecnia. Una nemotecnia es: *“la técnica o procedimiento de asociación mental de ideas, esquemas, ejercicios sistemáticos, repeticiones, etc. para facilitar el recuerdo de algo”* (según la real academia española)

Es así que gracia a el uso de una nemotecnia podemos decir que con la repetición continua de la sonaja el danzante y niño asocia los contenidos y estructuras, es decir los ritmos y las secuencias de movimiento que se requieren con determinados emplazamientos físicos ordenados dentro del hecho dancístico, esto también les refuerza la memoria y activa aún más sus sentidos sensoriales e Interviene en este punto la importancia de la didáctica emica atravez de la aplicación el juguete musical en el hecho dancístico.

El juego es un método utilizado dentro de las comunidades populares que se implementa en la enseñanza de la música, utilizando como instrumento el juguete musical en este caso la sonaja aunque no es un juguete como tal por que acompaña a la danza, para los niños si lo es y lo toman así y es un vínculo más para relacionarse con la danza además es utilizado

como parte de la enseñanza del ritmo para que bailen y se desenvuelva mejor durante los recorridos les ayuda a la orientación valorativa y la transmisión de información colectiva en mensajes particulares como los son el inicio de cada son, el tipo de sonajeo, como tomar la sonaja, cuando sonajear etc.

“El juego de imitar a los adultos en los pueblos indígenas se fundamenta en la noción del prestigio, y de ninguna manera es arbitrario u ocasional; es un sistema instituido sobre bases firmes y fuerte tradición; posee normas acordadas y explicitadas socialmente.” (Sexto festival de Música y danza indígena).

En muchos lugares el juego es una forma de aprender y de imitar los patrones. En las comunidades populares esto también se ve reflejado, es importante señalar que las didácticas émicas incluyen procesos que van más allá de lo estético, para entender los diversos cosmos y formas de ver el mundo dentro de las comunidades populares pariendo en este caso de como es el juguete se articula en las comunidades indígenas cumpliendo una función importante para el desarrollo dela imaginación del niño así como para establecer valores de identidad, respeto, amor, fraternidad etc. dentro del juego.

Técnica émica	Modo de aprendizaje	Comprobación del aprendizaje
1. Función del juguete musical como dimensión homologada, la sonaja en el carnaval de San Pablo Xochimehuacán, Puebla, Pue. 2. Utilidad de la nemotecnia para la transmisión de información colectiva en mensajes particulares	- Utilidad de la sonaja como parte de instrumento de acompañamiento de danza, para llevar el ritmo y pulso. - Utilidad de la parafernalia de la danza. - El juego como parte importante del aprendizaje de saberes, musicales, rítmicos y de movimiento.	a) Cuando y como el niño ejecuta la sonaja. b) El niño dentro del performance y su participación en el mismo. c) Ejecución de la sonaja de manera nata adaptándola al medio ambiente.



Fotografía: Sara Valeria López fuentes

Carnaval de San Pablo Xochimehuacán Puebla Pue. 2014

6. Iconografía y Semiología

La parafernalia que es el conjunto de usos habituales en determinados actos o ceremonias, y de objetos sagrados que en ellos se emplean para dar sentido a la danza y pueden ser un conjunto de ritos y detalles que dan solemnidad a un acto o de manera contraria como lo es en el caso del carnaval le da un peso irónico, gracioso y solemne en su función.

Como objeto sagrado y como paradigma de la danza es decir que siempre está presente tenemos a la “muñeca”, como su nombre lo dice hace referencia a una muñeca de trapo o

plástico que simula ser la hija de la Maringuilla hay una muñeca por cuadrilla, la visten como una Maringuilla y en el son de “la Muñeca”, la Maringuilla con su reboso.

La Maringuilla entrega a su hija la “Muñeca” a sus padrinos (los dueños de la casa que pagaron a la danza), los padrinos la ca cargan y la bailan, aquí está nuevamente presente la importancia del compadrazgo como unión social y festiva. Otro objeto seria la sonaja la cual es un punto de identidad de esta Danza de carnaval, esta es tomada con la mano derecha y tomo el tiempo lleva el pulso de la música, lleva en medio una estrella de siete picos que hacen referencia a los siete pecados capitales, y al sonar la sonaja los pecados son liberados y contaminan el ambiente.

7.Homologación

Función del termino homologación y su aplicación dentro de la didáctica émica

De acuerdo a la real academia española define el término homologación como la “*Relación entre las personas que ejercen cargos iguales en ámbitos distintos*”.

Con esta definición se concluye que la dimensión homologada dentro de la didáctica émica representa las dimensiones que se le otorgan al niño dentro de la comunidad como participante activo y reconocido en la danza y la música, con relación con el adulto. Por ejemplo: se puede hablar de un niño deidad, o también para hacer un análisis dentro de las funciones que realiza en niño dentro del fenómeno dancístico musical. Es por la importancia dentro del concepto de didáctica émica, la cual se refiere a los modos de

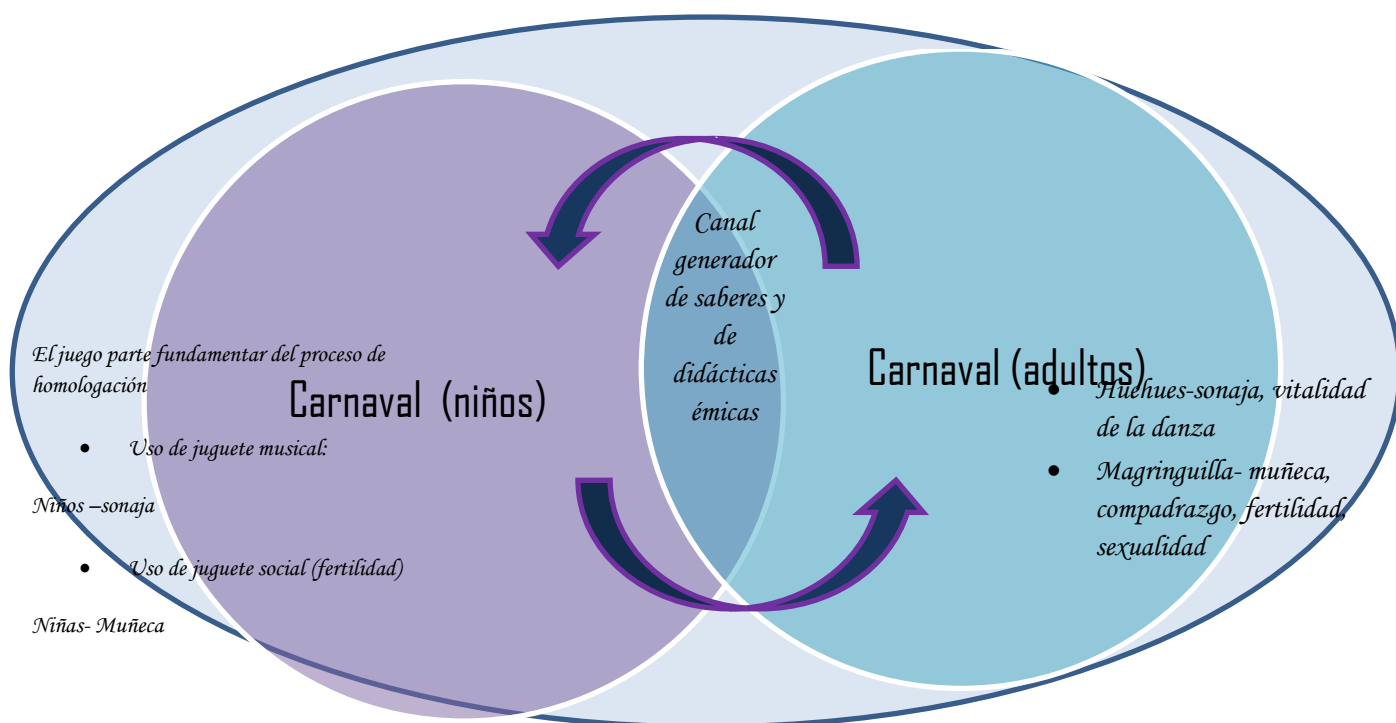
aprender de lo que se enseña en las diferentes comunidades. La manera de enseñar es los métodos que están inmersos dentro de la cultura de las comunidades populares.

En esta danza se muestra a los niños que están inmersos en el mismo performance de la danza de carnaval de la comunidad de San Pablo Xochimehuacán, Puebla. Con la misma indumentaria se articula una relación homologa en el niño y el adulto, una identidad sagrada y un beneficio comunitario, ya que de esta forma se ve reflejado la transmisión del conocimiento tradicional.

Es importante que se mencione el tema de las dimensiones homologadas en este estudio, ya que las dimensiones se ven presentes cuando el adulto ejecuta un instrumento en este caso la sonaja y la muñeca incorpora al niño con un juguete musical, como se hace en este carnaval con ayuda de al respecto Sagredo menciona la importancia del valor simbólico:

“El valor simbólico de los instrumentos, por su sonido y forma suele estar vinculado con númenes, mitos, leyendas o cosmovisiones.”(Sagredo)

Como resultado de esta didáctica étnica de homologación el niño aprende el rol de género se le asigna un lugar dentro de la danza y en la música, así como el aprendizaje de los códigos de dramaturgia. En esta danza se puede decir que la homologación se realiza en una totalidad dancística ya que los niños hacen su misma danza en el mismo lugar pero sin mezclarse, recrean el hecho dancístico dentro de su ambiente, sin perder la eficacia y los códigos de la danza





A Esto podemos decir que la importancia de la didáctica émica a partir del mito en las culturas populares tiene efecto en la vida diaria y en el valor significativo de sus manifestaciones culturales musicales que conservan a través del tiempo, así como la forma de interpretar su existencia misma. Este modelo didáctico émico puede aplicarse en el sistema occidental impuesto, pues aporta beneficios significativos en relación con “el otro” hace auge e al reconocimiento de identidades implementándolas como el: trabajo en equipo, los valores humanos, el respeto y cuidado a la naturaleza, aceptación; aparte desarrolla la imaginación y ayuda a la comprensión de los hechos sociales, culturales, políticos. Con la finalidad de Introducir al niño a la danza desde de una forma activa y con una mentalidad amplia para conocer y comprender la importancia de la función de la danza y música en las diferentes sociedades y manifestaciones.

CONCLUSIONES

La formación docente constituye un campo complejo en el que se entremezclan tradiciones, instituciones, sujetos, saberes; formas de hacer y el amor a la enseñanza.

La educación artística en este caso la Etnodanza es de cierta forma transversal y se conecta con los otros campos de conocimiento trayendo como consecuencia un aprendizaje significativo para el alumno y a través del arte, el aprendizaje es más sencillo, más disfrutable y se consiguen mejores resultados. Es por ellos la importancia de la creación de nuevos modelos educativos que contengan una base firme apoyándonos de estrategias didácticas donde a través de la enseñanza de la etnodanza en este caso de la Danza del Toro de petate de la Costa chica de Guerrero donde el alumno refleje una serie de beneficios, escolares, humanos y sociales ya que aprenderá de una manera activa, adquirirá mayor confianza en sí mismo, se integrará más fácilmente a la comunidad y, en general, lo ayuda a formarse como persona. Dentro de estos los beneficios de la enseñanza de la Etnodanza a través del manejo de dinámicas tendremos como resultado innumerables bases que van desde fortalecer la autoestima, estimular la creatividad y aprender infinidad de valores que desarrollen habilidades y competencias demuestren destrezas motrices y sean más perceptivos así este, conozca y conceptualice el término de otredad dándole peso a la creación de conciencia para que el alumno valore los procesos de los hechos dancísticos de México.

No sólo es incluir al arte como un pasatiempo o un momento "creativo", se trata de que la danza, música, pintura y teatro se logren entender como un hecho social total y que mejor manera que desde la temprana edad y dentro del aula.

Es por ello la necesidad de crear nuevos sistemas y modelos de la enseñanza de la danza través de dinámicas y estrategias a partir de una concepción emica; que tanto el alumno como el docente adquieran aprendizajes irrefutables para conocer, aprender , valorar los diferentes hechos dancísticos que se producen dentro de la sociedad y que está ya no esté estigmatizada con tintes de romanticismo hacia la sociedad indígena y popular de nuestra cultura, se busca abrir el panorama proponer la integración de la Etnomusica, la Etnodanza, para un mejor procesos de enseñanza aprendizaje, que aliente a las escuelas para alcanzar una enseñanza más equilibrada, donde la Etnodanza se encuentre en condiciones de igualdad.

BIBLIOGRAFÍA

Camacho, Díaz Gonzalo (2009): *Las culturas musicales de México: un patrimonio germinal* en Cunas ramas y encuentros sonoros, Híjar, Fernando (ed.). 1ª ed., Ed. CONACULTA, Dirección General de Culturas Populares, México. Pp. 25-38.

Kaeppler, Adrienne L. (1992). *Consideraciones teóricas y metodológicas para estudios antropológicos de danza y sistemas humanos de movimiento*,

Revista Ethnographic, Volumen 8, Pp.151-157, Ed. Poloponesian Folklore Foundation, Atenas, Grecia.

Levi-Strauss, Claude (1984). *El Pensamiento Salvaje*, 2ª Ed., Ed. Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México.

Pelinsky, Ramón (2000). *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Ed AKAL Musicología. España. Pp.11 y 12.

Camacho, Díaz Gonzalo (2009): *Las culturas musicales de México: un patrimonio germinal* en Cunas ramas y encuentros sonoros, Híjar, Fernando (ed.). 1ª ed., Ed. CONACULTA, Dirección General de Culturas Populares, México. Pp. 25-38.

Kaeppler, Adrienne L. (1992). *Consideraciones teóricas y metodológicas para estudios antropológicos de danza y sistemas humanos de movimiento*,

Revista Ethnographic, Volumen 8, Pp.151-157, Ed. Poloponesian Folklore Foundation, Atenas, Grecia.

Levi-Strauss, Claude (1984). *El Pensamiento Salvaje*, 2ª Ed., Ed. Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México.

Pelinsky, Ramón (2000). *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Ed AKAL Musicología. España. Pp.11 y 12.

Dávila Gutiérrez, Joel et-al- (1994), "Afares y jerarquías de los comisionados. El carnaval de", en *Escritos*, número diez, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje de la BUAP.

Kojima, Mine (s/f), *El carnaval: un nuevo pasado para crear el futuro en el presente*

Carnaval y cosmovisión en una comunidad indígena nahua de la región del volcán la Malinche, Tlaxcala", en *Revista Mirada Antropológica*, nueva época, número seis, BUAP, ISSN 1870-4689.

Montiel Torres, Marco Antonio (2009), "Carnaval y cosmovisión en una comunidad de la región la Malinche" en: Francisco Castro Pérez y Tim M. Tucker (coords.) *Matlalcuéytl: visiones plurales sobre cultura, ambiente y desarrollo*, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, Mesoamerican Research Foundation, El Colegio de Tlaxcala A. C., México.

Maya Ramos Smith La Danza en México durante la Época Colonial Los Noventa 1979

Alén, Olavo (1992). *Géneros musicales de Cuba: De lo afrocubano a la salsa*. 1ª ed., Ed. Cubanacán, Cuba.

Camacho, Díaz Gonzalo (2009). “Las culturas musicales de México: un patrimonio germinal” en Fernando Híjar (ed.) *Cunas ramas y encuentros sonoros*, 1ª ed., Ed. CONACULTA, Dirección General de Culturas Populares, Pp. 25-38, México.

Cruz, Manjarrez Adriana (2007). “Migración internacional, identidad y cultura zapoteca” en *Antropología de las fronteras*, Miguel Olmos (ed.), 1ª. ed., Ed. Porrúa / El Colegio de la Frontera Norte, Pp. 91-101, México.

Dallal, Alberto (1986). *La danza en México*, 1ª. ed., Ed. UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, México.

Douglas, Mary (1978). *Símbolos naturales*, 1ª ed., Ed. Alianza, España.

Fuentes, Mata Irma (1995). *El diseño curricular en la danza folclórica: análisis y propuesta*, 1ª ed., Ed. INBA/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, México.

Godelier, Maurice (1998). *El enigma del don*, 2ª ed., Ed. Paidós, España.

González y González, Luis (1968). *Pueblo en Vilo. Microhistoria de San José de Gracia*. Ed. El Colegio de México, España.

Gramsci, Antonio (1981). *Cuadernos de la Cárcel* Tomo I, 1ª ed., Ed. Era, México.

Islas, Hilda (1995). *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*, 1ª ed., Ed. INBA/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, México.

Kaeppler, Adrienne L. (1992). *Consideraciones teóricas y metodológicas para estudios antropológicos de danza y sistemas humanos de movimiento*, Revista Ethnographic, Volumen 8, Pp. 151-157, Ed. Poloponnesian Folklore foundation, Atenas, Grecia.

_____ (2003) La danza y el concepto de estilo, Revista Desacatos, Volumen 12, Pp. 93-104, Ed. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México.

Lévi-Strauss, Claude (1958). *Antropología Estructural*, 1ª ed., Ed. Paidós, España.

_____ (1979 a) “Introducción a la obra de Marcel Gauss” en *Sociología y Antropología*, Marcel Mauss, 1ª ed., Ed. Tecnos, España.

_____ (1979 b) *Estructuralismo y ecología*, 2ª ed., Ed. Anagrama, Madrid.

_____ (1984) *El pensamiento salvaje*, 2ª Ed., Ed. Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México.

López, Austin Alfredo (1990). *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, Vol. 1, 1ª ed., Ed. Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México.

Mauss, Marcel (2009). *Ensayo sobre el don*, 1ª ed., Ed. Katz, Argentina.

Nájera, J.C. (1985). “Decálogo del maestro rural” en *La casa del pueblo y el maestro rural*, Engracia Loyo, (ed.). 1ª ed., Ed. SEP Cultura, México.

Nájera-Ramírez, Olga, Norma E. Cantú y Brenda M. Romero (eds.) (2009). *Dancing across Borders*. 1ª ed., Ed. University of Illinois Press. Chicago, U.S.A.

Sagredo, Castillo José Luis et al. (2011). Plan de Desarrollo de la Licenciatura en Etnocoreología de la Escuela de Artes, BUAP. Texto inédito, Puebla, México.

- Sevilla, Amparo (1990). *Danza, cultura y clases sociales*, 1ª ed., Ed. INBA/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, México.
- Small, Christopher (1989). *Música, sociedad, educación : un examen de la función de la música en las culturas occidentales, orientales y africanas, que estudia su influencia sobre la sociedad y sus usos en la educación*. 1ª ed., Ed. Alianza, Madrid.
- Turner, Victor (1999). *La selva de los símbolos*. 1ª ed., Ed. Siglo XXI, México.
- Vega, Carlos (1956). *El origen de las danzas folclóricas*. 1ª ed. Ed. Ricordi, Argentina.
- Weiner, Annette (1992). *Inalienable Possessions: The Paradox of Keepingwhile-Giving*. 1ª ed., Ed. Berkeley, University of California., USA.
- Camacho, Díaz Gonzalo (2009). "Las culturas musicales de México: un patrimonio germinal" en Fernando Híjar (ed.) *Cunas ramas y encuentros sonoros*, 1ª ed., Ed. CONACULTA, Dirección General de Culturas Populares, Pp. 25-38, México.
- Dallal, Alberto (1986). *La danza en México*, 1ª. ed., Ed. UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, México.
- Fuentes, Mata Irma (1995). *El diseño curricular en la danza folclórica: análisis y propuesta*, 1ª ed., Ed. INBA/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, México.
- Gramsci, Antonio (1981). *Cuadernos de la Cárcel* Tomo I, 1ª ed., Ed. Era, México.
- Kaeppler, Adrienne L. (1992). *Consideraciones teóricas y metodológicas para estudios antropológicos de danza y sistemas humanos de movimiento*, Revista Ethnographic, Volumen 8, Pp. 151-157

(2003) La danza y el concepto de estilo, Revista Desacatos, Volumen 12, Pp. 93-104, Ed. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México.

Lévi-Strauss, Claude (1958). *Antropología Estructural*, 1ª ed., Ed. Paidós, España.

(1984) *El pensamiento salvaje*, 2ª Ed., Ed. Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México.

Mauss, Marcel (2009). *Ensayo sobre el don*, 1ª ed., Ed. Katz, Argentina.

Sagredo, Castillo José Luis et al. (2011). Plan de Desarrollo de la Licenciatura en Etnocoreología de la Escuela de Artes, BUAP. Texto inédito, Puebla, México.

Sevilla, Amparo (1990). *Danza, cultura y clases sociales*, 1ª ed., Ed. INBA/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, México.

Small, Christopher (1989). *Música, sociedad, educación : un examen de la función de la música en las culturas occidentales, orientales y africanas, que estudia su influencia sobre la sociedad y sus usos en la educación*. 1ª ed., Ed. Alianza, Madrid.

Turner, Victor (1999). *La selva de los símbolos*. 1ª ed., Ed. Siglo XXI, México.

Vega, Carlos (1956). *El origen de las danzas folclóricas*. 1ª ed. Ed. Ricordi, Argentina.

Prerformance Amy Dempsey, Estilos, escuelas y movimientos. Blume, Barcelona, 2008, ISBN 978-84-9801-339-9.

Sexto festival de Música y danza indígena,