

INBA Digital

Repositorio de investigación y educación artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes

ESCUELA NACIONAL DE DANZA FOLKLÓRICA

Registro dancístico para obtener el título de:

Licenciada en Danza Folklórica

FLORES QUE DANZAN

Registro de la Danza de *Xochitinej* de Cojolapa,
Tamazunchale, San Luis Potosí

Presenta:

Marisol Limón Silicéo

Asesora:

Maestra María de Lourdes Santiago Cambray

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Autor. Título, Editorial, Lugar, Año.
Descriptorios Temáticos (palabras clave).



ESCUELA NACIONAL DE DANZA FOLKLORICA

Registro dancístico para obtener el título de:

Licenciada en Danza Folklórica

FLORES QUE DANZAN

Registro de la Danza de *Xochitinej* de Cojolapa,
Tamazunchale, San Luis Potosí

Presenta:

Marisol Limón Silicéo

Asesora:

Mtra. María de Lourdes Santiago Cambray

México, D.F., Febrero del 2014.

*Nuestros padres dicen que aquí, en la tierra,
hay tiempos en los que Dios, de manera especial,
nos manifiesta su amor y su bondad:
nos bendice y nos da flores.*

Pensamiento náhuatl.

Recopilado por el Padre Barón (1994, p. 161).

A mi Padre Celestial.

A mis padres:

Marina Sílicéo García y Alejandro Limón Mendoza.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar y con gran afecto y admiración, agradezco al grupo de Danza de *Xochitinej* de Cojolapa, Tamazunchale, SLP., su eterna atención y confianza. Gracias a todos los involucrados con esta manifestación, quienes permitieron mi acercamiento a su práctica de vida y con paciencia dejaron adentrarme en las cuestiones más íntimas de su existir. Gracias al Sr. Nicasio Benito Feliciano y su apreciable familia por las muchas atenciones en mis estadias en campo y al Sr. José Raymundo Hernández por su paciencia al atender cada inquietud. Por supuesto al Sr. Bertoldo Benito Nieves, porque cada entrevista, plática y convivencia resultaron una motivación monumental para dar continuidad a este trabajo, porque su existencia ha incidido en la mía y mi camino encontró en sus enseñanzas huellas de un saber magistral que estoy orgullosa de atestiguar y compartir.

Reconozco a quienes contribuyeron al desarrollo de mis investigaciones en las bellas tierras potosinas: el H. Ayuntamiento Municipal de Tamazunchale y los gobiernos a cargo del Profr. Baldemar Orta López (2009-2012) y el C.P Octavio Rivera Obregón (2012-2015). Agradezco especialmente al Mtro. Raymundo Aquino Hernández –Director del Depto. de Comunicación Social 2009-2012-, al Lic. Aníbal Vargas Cervantes -Director de Fomento y Desarrollo Cultural 2009-2012-, Profr. Apolinar Pérez Domínguez -Cronista vitalicio del municipio de Tamazunchale-, autoridades del Hospital Civil de Tamazunchale y autoridades civiles y eclesiásticas de Cojolapa.

Mi estima y reconocimiento al gran amigo que se comprometió plenamente en este trabajo y se involucró al grado de lograr plasmar en imágenes las manifestaciones tan exquisitas de la Danza de *Xochitinej*. ¡Gracias Miguel Ángel Marín Hernández! Tus fotografías como siempre, son un deleite visual.

Con bastante admiración expreso gratitud a mi apreciable colega, Cirilo Urrutia Rodríguez, la dedicación para la escritura de las partituras de los sones de la danza.

También agradezco a María Isaura de Jesús Pérez Jiménez los magníficos bocetos que realizó para hacer posible la ilustración de los trajes de la danza y a Raymundo Ruiz González el invaluable apoyo con la digitalización de los planos de piso.

A los alumnos de la Escuela Nacional de Danza Folklórica (ENDF), especialmente a la generación 2010-2014 con quienes fue posible compartir tantas vivencias de la Danza de *Xochitinej*: ¡Gracias por su disposición, entrega y sensibilidad a estos procesos! Mis alumnos: ustedes hicieron de la labor docente en esta institución, algo realmente maravilloso.

Justamente de esta etapa, expreso mi afecto para Victoria Carmona Martínez, su apoyo y confianza en cada vivencia, su aliciente para todas las ideas y la motivación constante para este proyecto.

Fundamentales en este proceso fueron los vastos aprendizajes que tuve oportunidad de recibir como estudiante en mi Alma Mater, la ENDF, de queridos maestros a los cuales no son suficientes las palabras para retribuir su inmersión en mi vida; ¡Gracias infinitas María de Lourdes Santiago Cambray, María Nazul y María Itzel Valle Castañeda, Corazón Sánchez Aguilar, Ruth María Canseco Cervantes, Miriam del Rocío Mena Arroyo, Isabel Hernández, Alejandra Espinosa, Araceli Cordero, Antonio Miranda Hita, José Antonio Pérez Mier y Terán, Francisco Bravo Puebla, Francisco Salcedo Fuentes, José Joel Lara González, Camilo Camacho Jurado, Huemantzin Castillo López, Norberto García y José Luis Pérez Flores!

Muy especialmente le estoy agradecida a Joel Lara por tan exquisitos intercambios de ideas, constantes supervisiones e inclusiones en proyectos y el acercamiento a la Antropología de la Experiencia, una perspectiva determinante para mis reflexiones. Gracias porque la apertura de ideas que me brindaron tus orientaciones encaminaron este trabajo hacia enfoques fascinantes.

Para la redacción del documento, reconozco y agradezco enormemente a la Lic. Nazul Valle por la lectura y revisión del escrito en cuanto al registro de la danza.

A mi asesora, la Mtra. Lourdes Santiago: Maestra ¡la quiero mucho! Y le estaré eternamente agradecida por la confianza siempre en mis procesos, por sus enseñanzas, cada oportunidad de crecimiento y su apoyo perpetuo en este ciclo personal y profesional. Por definir, esclarecer y facilitar el camino para que este proyecto fuera impactante, ¡gracias!

Por supuesto estoy considerablemente agradecida con la maestra Bertha Sánchez, quién brindó a este trabajo tiempo para leerlo, y a mí, sus valiosas observaciones y comentarios. ¡Gracias desde siempre, Maestra!

Con enorme sentimiento expreso mi eterno reconocimiento y amor a Manuel Isaías Ángel Mariano; testigo fiel de todo este proceso, apoyo fundamental de mi vida durante el mismo, y en paralelo de este trabajo. Mi amigo, colega, complemento, apoyo indiscutible; que tomó roles diversos (fotógrafo, entrevistador, camarógrafo, lector) y se involucró también en este proyecto: ¡Gracias!, ¡HIXE!

A mis más importantes pilares, mis papás y mi hermano: ¡Esta es la culminación de un ciclo más! Uno que como en todos, han estado a mi lado. Su apoyo, amor, paciencia, comprensión, consejos y reflexiones son para mí las mejores enseñanzas de la vida. Ustedes son mis mejores y más exigentes maestros, mi más pura inspiración. Tengo un vivo afán de crecimiento que siempre han osado alimentar. Son lo mejor de mi vida. ¡Gracias por su confianza, sus enseñanzas, su ejemplo, y por todo cuanto han hecho por mí!

Finalmente, con mi espíritu lleno de gozo y amor por el crecimiento que representa este trabajo, manifiesto gratitud a mi Padre Celestial por su guía, soporte y guarda en éste y todos mis caminos, su amor infinito y el permitirme en esta existencia acercarme a “lo verdadero de la vida”.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	5
CAPÍTULO I CONTEXTUALIZACIÓN DEL ESTUDIO.....	8
1.1 La localidad de Cojolapa, Tamazunchale, San Luis Potosí.....	13
1.2 Antecedentes históricos del territorio y su población.....	26
1.3 El grupo indígena nahua de la huasteca.....	34
1.4 Antecedentes históricos y culturales del grupo indígena nahua de la huasteca.....	43
CAPÍTULO II LA DANZA DE <i>XOCHITINEJ</i> DE COJOLAPA, TAMAZUNCHALE, SAN LUIS POTOSÍ.....	49
2.1 Marco contextual de la Danza de <i>Xochitinej</i>	51
2.2 La herencia histórica de la cosmovisión nahua en torno a lo “verdadero en la vida” en la Danza de <i>Xochitinej</i>	54
2.3 Acercamiento al estudio del cuerpo en la Danza de <i>Xochitinej</i>	59
2.4 El caso del maestro de la Danza de <i>Xochitinej</i> , Bertoldo Benito Nieves y el acto simbólico del cuerpo para la existencia humana.....	64
2.5 Reflexiones en torno a la continuidad y existencia de la Danza de <i>Xochitinej</i> y la ausencia corpórea, más no simbólica del maestro Bertoldo.....	70
CAPÍTULO III REGISTRO DE LA DANZA DE <i>XOCHITINEJ</i> DE COJOLAPA, TAMAZUNCHALE, SAN LUIS POTOSÍ.....	73
3.1 Primeros registros de la danza en Cojolapa.....	76
3.2 Organización de las festividades en las localidades	78

nahuas de Tamazunchale.....	
3.3 Ocasiones en las que se presenta la danza.....	84
3.4 Personajes que participan en la danza.....	92
3.5 Estructura de la danza.....	98
3.6 Organización del grupo de danza.....	143
3.7 Trajes de la danza.....	153
3.8 Música de la danza.....	167
3.9 Análisis del movimiento.....	179
CONCLUSIONES.....	189
REFERENCIAS.....	199
CRÉDITOS DE IMÁGENES.....	207
ÍNDICE DE IMÁGENES.....	209
ÍNDICE DE TABLAS.....	211
ÍNDICE DE FIGURAS.....	212
ÍNDICE DE PLANOS DE PISO.....	212
ANEXOS.....	213

INTRODUCCIÓN

Bailar *xochitinej* es una práctica que se mantiene desde la década de los años 20's del siglo XX entre los habitantes nahuas de la localidad de Cojolapa, Tamazunchale, San Luis Potosí. Los hombres de dicho territorio han pertenecido por generaciones enteras al grupo de Danza de *Xochitinej* que participa en ceremoniales de índole religioso, conmemoraciones sociales y rituales agrícolas; para formular mediante su actuación simbólica una manifestación que adscribe culturalmente a la comunidad entera y refuerza ideales históricos y sociales en cada presentación.

Es esta actividad el centro de interés para la formulación de este documento, especialmente en lo que se refiere a las concepciones simbólicas del cuerpo que danza, del movimiento de bailar *xochitinej* mediante el cual el ser humano desarrolla una exaltada concepción corporal, resultado de una memoria colectiva que concibe al cuerpo en movimiento como necesidad vital, como justificación ontológica al ser en el mundo y que tiene sustento en el pasado cultural de los habitantes de la huasteca.

Las formulaciones aquí expuestas son producto de largos periodos de reflexión que devinieron luego de experimentar acercamientos de carácter etnográfico realizados en torno a la Danza de *Xochitinej* a lo largo de aproximadamente cuatro años (del 2009 al 2013), periodo en el que abundaron estadías en campo y aproximaciones a los integrantes del grupo de danza, músicos, sus familias, autoridades y diversos círculos sociales que involucraban la participación del grupo.

La cercanía con los integrantes del conjunto y el atestiguar los procesos involucrados en su existencia desencadenaron experiencias sensibles y cavilaciones que centraron la atención en las consideraciones de una cosmovisión compartida en la que bailar *xochitinej* es concebido como una acción eficaz y efectiva, que en la actualidad hace presentes los ideales del movimiento humano

como lo único verdadero en la vida, la forma narrativa que por excelencia justifica la existencia humana, busca su permanencia y plenitud y convierte al cuerpo en una cosmovisión andante. Estos pensamientos naturalizados especialmente por el maestro de la Danza de *Xochitinej*, señor Bertoldo Benito Nieves, hombre de casi 80 años de edad que ha vivido el proceso entero de la formación del grupo en Cojolapa y que actualmente tiene a su cargo la enseñanza de la danza y la vigilancia de la permanencia de la misma.

Este estudio presenta el desarrollo de estas concepciones, partiendo del caso específico del referido maestro de la Danza de *Xochitinej* de Cojolapa, Tamazunchale, San Luis Potosí y el vínculo que su existencia humana guarda con su participación en la danza, su existencia simbólica; para continuar con la presencia del grupo de danza en medida de su actividad, así como la de la comunidad entera de Cojolapa, que vive este fenómeno.

La complejidad de las aseveraciones aquí propuestas tiene también un sustento histórico, el de las creencias y postulados filosóficos de los nahuas que existieron en tiempos de la Conquista, que son antecesores del actual grupo indígena que habita el territorio de estudio. Por tanto en este documento se dedica espacio para las reflexiones respecto a la permanencia de esta cultura.

El cuerpo de esta investigación se presenta dividido en tres capítulos.

En el primero de ellos son referidos los contextos geográfico, histórico y social en los que se desarrolla la Danza de *Xochitinej*, a la cual pertenece el estudio de caso propio de este trabajo.

Inicialmente se muestran una serie de datos acerca de la localidad de Cojolapa, Tamazunchale, San Luis Potosí, tales como su ubicación geográfica, características climáticas y físicas del entorno, perfiles socio-demográficos de sus habitantes y, particularidades de éstos respecto a lengua, viviendas, actividades económicas que realizan, infraestructura presente en su comunidad, entre otros. Su inclusión en este texto no responde únicamente a su exposición y el acercamiento al contexto al que se adscribe la Danza de *Xochitinej*; tiene que ver

con las repercusiones que todos ellos representan en el desarrollo de la manifestación.

Dentro del mismo primer capítulo se realiza un esbozo general de la historiografía del territorio y los antecedentes que dieron lugar a la formación de los espacios y contextos que actualmente dan cabida al grupo nahua de la huasteca, habitante de la localidad en donde se centra el estudio. También es dedicada una considerable sección de este capítulo a la revisión de las concepciones nahuas en torno a la importancia del movimiento y los antecedentes históricos de estos teoremas, desde el saber filosófico que esta cultura planteaba ya desde tiempos remotos.

El segundo capítulo se adentra en el grupo de Danza de *Xochitinej* de Cojolapa, Tamazunchale, San Luis Potosí, en la cosmovisión al interior de los danzantes, el grupo en sí y los habitantes de la localidad donde la manifestación se mantiene viva.

Primeramente es formulada una introducción a la manifestación, a lo que la comunidad y el grupo consideran que es bailar *xochitinej* y los contextos y espacios en los que la danza participa. Es aquí donde se realiza una revisión de las ideologías del maestro Bertoldo Benito sobre su ser en la danza y se dedica una sección al estudio de la vida de él como danzante, maestro, miembro de un colectivo y líder de una agrupación cuya existencia es de importancia vital para la comunidad; a la vez que se revisan problemáticas que enfrenta la Danza de *xochitinej* en la actualidad como la irrupción de factores que se contraponen a su continuidad. Y ante estos fenómenos, se especula también la permanencia de las concepciones corporales y ontológicas que sustentan su existencia.

El tercer capítulo consiste en el registro de la Danza de *Xochitinej* de Cojolapa, Tamazunchale, San Lui Potosí, abarcando los primeros registros de la creación del grupo de la danza en la localidad, la descripción de los rasgos de cada personaje, así como de los elementos con que visten y el análisis de las acciones corpóreas que realizan. También se incluye información sobre las fechas de presentación de la danza y las categorías de las celebraciones y características

particulares en cada una de ellas. Acerca del grupo, es elaborado un esquema de organigrama de su estructura interna, destacando los cargos y responsabilidades de cada participante. Y en lo que respecta a las estructuras coreográficas se presenta una propuesta de clasificación de las piezas o sones de la danza, con base en las evoluciones, el horario en que se presentan, y las consideraciones propias de los danzantes para hacerla. Existe también una sección dedicada a las sonoridades presentes en la Danza de *Xochitinej*: los instrumentos musicales que acompañan su participación, y los elementos sonoros que también infieren en esta categoría.

Finalmente se presentan las reflexiones que concluyen el trabajo de investigación de un ciclo determinante dedicado al entendimiento del cuerpo, de la danza, de la vida, del cuerpo que existe gracias al movimiento y que logra tener sentido en medida de su dinamismo y actuación simbólica.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Los años dedicados a la investigación de la Danza de *Xochitinej* de Cojolapa, Tamazunchale, San Luis Potosí permitieron una aproximación bastante sensible a los danzantes, músicos y personas involucradas con esta manifestación.

Especialmente con el maestro de la danza, el señor Bertoldo Benito Nieves, los intercambios favorecieron el entendimiento de una cosmovisión sumamente enriquecedora en torno al cuerpo simbólico y al hombre que baila *xochitinej*, a la importancia de la concepción que él mismo refiere como una cadena que debe permanecer porque es la manera de agradecer la vida (Bertoldo, Benito, entrevista, 22 de octubre del 2010).

Durante los últimos meses de visitas y acercamientos al grupo de danza involucrado en este estudio, la salud del maestro de la danza se vio seriamente deteriorada. Afecciones gástricas requirieron continuamente su traslado a centros de salud y hospitales del centro de Tamazunchale y la capital potosina, donde tuvo varias estancias de semanas enteras y tratamientos que han buscado su recuperación.

Para inicios del año 2013 el maestro Bertoldo pudo regresar a su hogar, sin embargo está imposibilitado para trabajar y realizar actividades físicas que le requieran esfuerzos corporales considerables, como el bailar *xochitinej*.

Ante esta ausencia se detonaron una serie de eventos que saltaron a la consideración de esta investigación, y su direccionamiento para prestar atención a estos sucesos culturales tan impactantes para el caso estudiado.

Primeramente la petición del maestro Bertoldo de que la Danza de *Xochitinej* fuera a despedirlo (o a presentarlo y abrir camino a la siguiente existencia, como se explica en el texto del documento), en medida de que él asume que su incapacidad de danzar representa su fin existencial. Y las pláticas y entrevistas que a partir de esta decisión surgieron terminaron de mostrar una teoría corporal sumamente compleja en la que la danza participa en el entendimiento, explicación y justificación de la existencia humana.

A partir de entonces el grupo de danza vio afectada su dinámica de estructura jerárquica porque el maestro de la danza estuvo ausente. Y al saber que esta ausencia sería prácticamente definitiva surgieron interrogantes respecto a quién sucedería el cargo, qué pasaría con las enseñanzas de la danza, y quién se encargaría ahora de dar las pláticas a los integrantes jóvenes acerca de lo que representa bailar *xochitinej*.

Agregando a éstas, son planteadas otras inquietudes, que se desarrollan como eje de esta investigación. Principalmente: ¿Cuál es la concepción ideológica que mantiene actual el maestro de la danza y qué orígenes tiene ésta?, ¿Qué pasará con esta noción del cuerpo en la Danza de *Xochitinej* cuando se haga latente la ausencia del maestro?, ¿Qué pasará con la danza misma?, ¿Hay preocupación o pensamientos en torno a la sucesión del cargo de maestro de la danza?, ¿Qué piensa el maestro Bertoldo, los integrantes del grupo y la comunidad de Cojolapa acerca de la existencia de la danza y la próxima ausencia del último integrante fundador del grupo?

Con el objetivo de dar seguimiento a la resolución de estas interrogantes es como este trabajo de Tesis adquiere un enfoque sustancial y la presentación de la información se hace crucial en esta etapa de existencia del grupo de danza estudiado.

Los datos que durante años de estudio han sido recopilados, organizados y reflexionados en torno a la Danza de *Xochitinej* de Cojolapa, Tamazunchale, San Luis Potosí, son presentados a modo de registro de la manifestación y de la documentación hecha contando como fuente primaria con uno de los integrantes que es testigo de la historia completa del grupo, desde su formación hasta la sucesión e integración de nuevos participantes; quien con el paso de los años y la adquisición de experiencias ostenta el cargo de maestro de la danza y vela por la continuidad no sólo de las presentaciones de la danza, sino de la cosmovisión implícita en bailar *xochitinej*.

Este documento contiene entonces el registro de la existencia de un grupo de danza y cuenta con la información privilegiada de uno de los miembros que

presenció el surgimiento de la agrupación, mantiene los conocimientos e ideologías con que dio inicio esta necesidad de bailarla (y a la vez mantiene eficiencia actual) y trata de referir de las maneras más claras posibles el bagaje intelectual que este ser transmite en sus pláticas, enseñanzas e historias acerca de la importancia de su continuidad. Es la investigación que registra a detalle los cuidados, preocupaciones y maneras que se encarga de custodiar el último sobreviviente testigo de su creación.

Y todo ello adquiere una importancia elemental por el impedimento físico del que es objeto el maestro Bertoldo, por la ausencia corpórea que ahora vive la Danza de *Xochitinej* de él, y que según el mismo, no está lejos de ser una ausencia existencial de esta vida.

CAPÍTULO I

Contextualización del estudio

Introducción.

La ubicación geográfica, las características del entorno, los servicios, las actividades productivas, los antecedentes históricos y sociales son factores que comparten habitantes de un territorio determinado, que en conjunto configuran su sentimiento de adscripción al grupo social, al área en que se desarrollan y crean relaciones sociales que vale la pena conocer en el estudio de la danza tradicional que se desenvuelve en sus espacios, y es que “la danza como fenómeno social es producto de las relaciones ente las ideas, técnicas e instituciones que configuran la vida cotidiana del danzante” (Espinosa, 2007, p.1)

La danza influye en la percepción y aprehensión del mundo, en su estructuración y continua re-estructuración y es una de las prácticas culturales que revelan la concepción que un grupo social tiene acerca de diversos conceptos de su vida, del entorno, del tiempo, del espacio. Retomando postulados enunciados por la antropología simbólica de Víctor Turner, podría entenderse a la forma narrativa que comúnmente conocemos como danza (pero que incluye amplia riqueza de gestos también de carácter auditivos, teatrales, visuales y de una rica conjunción de interdisciplinas) como estructura experiencial, aquella que se diferencia de las meras vivencias por resultar “formativas y transformadoras” (Turner en Geist, 2008, p.92), ser necesarias para entender los fenómenos psicológicos y culturales de quienes participan en ellas y ser elementales en la reformulación de su existencia.

En el caso de danza a tratar en este estudio (se hará referencia con el término danza a la forma narrativa a la que refiere este documento, por ser una categoría conceptual asimilada por los propios que participan en ella), ésta manifestación resulta un hecho cultural que habitantes de un municipio de la región Huasteca reconocen como perteneciente a sus costumbres, a su bagaje cultural; la preservan con ahínco, ya que su participación rebasando los motivos del movimiento en sí, cumple roles sociales necesarios para la continuidad de la

población. Y especialmente es ejemplo de la permanencia hasta nuestros días de una filosofía compleja de cuestiones de movimiento-existencia, heredada por los nahuas del siglo XVII.

Adentrando en el tema de esta investigación debe remitirse al municipio de Tamazunchale, situado en el estado de San Luis Potosí, y habitado mayoritariamente por el grupo indígena nahua de la Huasteca. La Danza de *Xochitinej*, que es la que corresponde en este caso, procede concretamente de una de las más de 300 localidades de este municipio, llamada Cojolapa. El territorio como tal posee antecedentes históricos de diversas culturas y grupos humanos que en él se asentaron a lo largo de su conformación como entidad, que heredaron prácticas, costumbres y creencias a los actuales habitantes, quienes manifiestan la conjugación de estos ideales en las prácticas rituales que dan sustento a su existencia, como la Danza de *Xochitinej*.



Imagen 1. Grupo de Danza de *Xochitinej* de Cojolapa, Tamazunchale, San Luis Potosí recibiendo el amanecer durante su participación en la fiesta a la Virgen de Guadalupe.

1.1 La localidad de Cojolapa, Tamazunchale, San Luis Potosí.

Según datos arrojados por el Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, en el Catálogo General de Localidades del año 2011 (INEGI, 2011), Cojolapa es una comunidad de tipo rural que presenta alto grado de marginación. Situada en la periferia del municipio de Tamazunchale y habitada en un alto porcentaje por población indígena, permanece en constante comunicación con la capital del municipio y las otras localidades que conforman a éste.

En el Padrón de comunidades indígenas presentado por el Gobierno del Estado de San Luis Potosí en el año 2010, la localidad de Cojolapa es catalogada como Barrio, perteneciente al Ejido Chapulhuacanito.

Al igual que las localidades adyacentes, Cojolapa es un territorio que difícilmente se encuentra ubicado o referido en mapas o documentos, por ser una localidad pequeña en lo que a población se refiere (la suma de sus habitantes para el 2011 no llegaba a la cuenta de 1000), además de que no suele ser referencia para vías de comunicación o de atención particular respecto a ámbitos económicos, turísticos, políticos o sociales.

A) Medio físico.

El municipio al cual pertenece la localidad de Cojolapa, forma parte a su vez de una amplia región denominada Huasteca, a la que numerosos especialistas en su estudio han propuesto delimitar geográficamente.

Joaquín Meade (1987) dice que “está conformada por seis zonas: la potosina, la tamaulipeca, la veracruzana, la hidalguense, la poblana y la queretana” (p.19). Ruvalcaba (1991) agrega al estado de Guanajuato. Y para Ferrer la Huasteca actual está constituida por parte de los estados de San Luis Potosí, Veracruz e Hidalgo, y “antaoño incluyó partes de Querétaro, Tamaulipas y, marginalmente Puebla y Guanajuato”. (1983, p.1 y 2).

La Coordinación General del Plan Nacional de Zonas Deprimidas y Grupos Marginados (COPLAMAR) considera únicamente huastecos a los estados de

Veracruz, San Luis Potosí e Hidalgo (1978, p. 1 y 2), mientras que Puente (1974) señala a Tamaulipas, Veracruz, San Luis Potosí e Hidalgo; y Bassols (1977) le suma el estado de Puebla a los propuestos por el anterior.

La revisión de éstos y otros estudios lleva a secundar la idea de los Antropólogos Ma. Eugenia Jurado y Gonzalo Camacho de que “la delimitación regional [de la Huasteca] se establece de acuerdo a los objetivos que se persiguen” (1995, p.5).

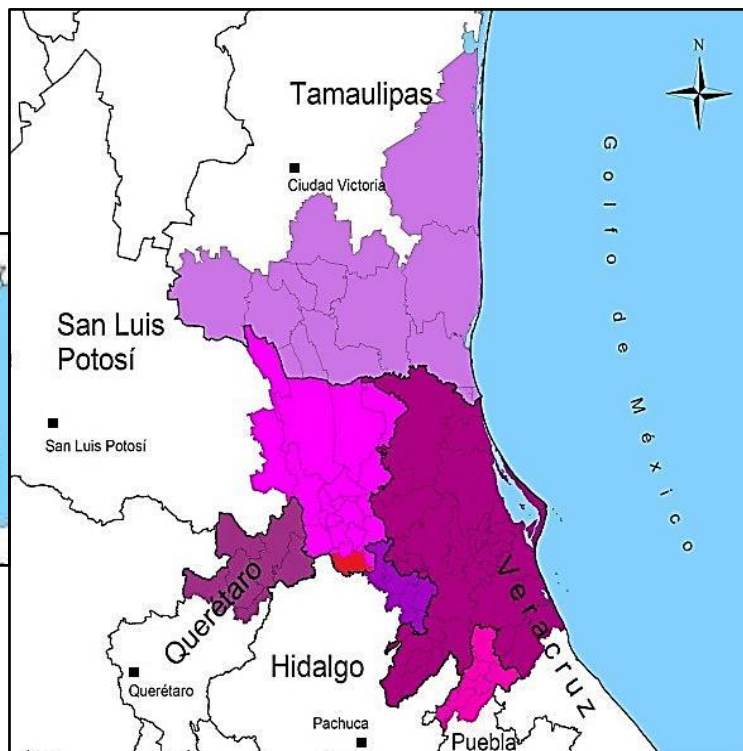
Para los intereses de este estudio es contemplada la delimitación que de la región hace el Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), la cual retoma la propuesta de Meade, de que la Huasteca

ocupa la región oriental costera de la República Mexicana, limita al Norte por el río de Soto la Marina, por el Sur con el río Cazonés, por el Oriente con el Golfo de México y por el Poniente con la Sierra Madre Oriental [...] abarcando importantes porciones de los actuales estados de Tamaulipas, San Luis Potosí, Hidalgo, Veracruz, Puebla y Querétaro (1987, pp.19-20).

Para ilustrar el territorio de esta propuesta, se muestra la siguiente figura:



Figura 1. Localización de la región Huasteca dentro del territorio mexicano, y ubicación del municipio de Tamazunchale (en color rojo).



Además es menester señalar que la totalidad de autores citados, y otros más que han estudiado esta región, incluyen sin excepción la parte sureste del estado de San Luis Potosí, que es el espacio geográfico donde se desarrolla este estudio, concretamente dentro del municipio de Tamazunchale, que está situado en los límites del estado potosino, colindando al Sur y Oeste con el estado de Hidalgo, lo que hace que prácticamente se encuentre en medio de comunidades de dicho estado (como puede verse en la Figura 2).

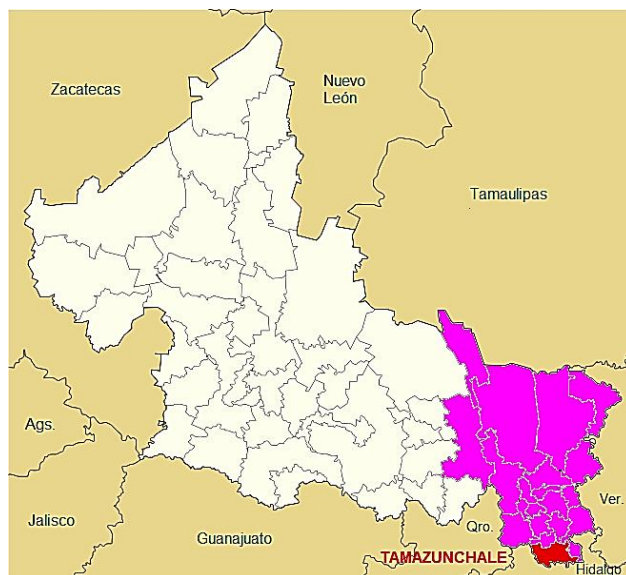


Figura 2. Localización de la porción territorial del estado de San Luis Potosí que pertenece a la región huasteca (color morado) y ubicación del municipio de Tamazunchale (color rojo).

Aunque los límites entre las localidades que conforman el municipio son amplios terrenos de vegetación, milpas, y en menores ocasiones caminos de terracería; los habitantes de éstas mantienen fuertes lazos de comunicación que por supuesto repercuten en el caso de este estudio. Principalmente los habitantes de Cojolapa guardan relación con sus vecinos más cercanos, que son los que residen al Noreste en Arroyo los Patos, al Suroeste Limajyo y Cacalacayo, al Oeste Tenexco, al Sureste Chapulhuacanito, y un poco más alejados, hacia el Sur, Santa María Picula, Tianguispicula y Tecomate; todos ellos pertenecientes al municipio de Tamazunchale. En lo que respecta a Hidalgo (aunque a mayor distancia): al Sur, Pahuayo y Santa Lucía, pertenecientes al Municipio de

Tlanchinol, y al Sureste Ahuatitla, Huichintla, y un poco más alejada Huitzililingo, localidades de San Felipe Orizatlán.¹

Este factor es esencial al hablar de las relaciones de comunicación existentes entre las comunidades vecinas (que pertenecen al grupo étnico nahua de la huasteca), que desencadena en constantes invitaciones al grupo de *Xochitinej* de Cojolapa para participar en celebraciones y acontecimientos importantes, no limitándose a las del estado oriundo del grupo. Ilustrando lo anterior, la siguiente fotografía, evidencia de una de las invitaciones a los *xochitinej*, por parte de las autoridades eclesiásticas de La Pimienta, Lomas de Aguayo, Tamazunchale, para participar en su fiesta patronal.



Imagen 2. Gente de la comunidad de La Pimienta, agrupándose para presenciar la entrada del grupo de Danza de *Xochitinej* a la Capilla del lugar.

Cojolapa dista aproximadamente 12 km. de la cabecera municipal (que es homónima del municipio), los cuales se recorren: 10 de la cabecera hasta la Localidad Arroyo Los Patos sobre la Carretera Federal 102 Tamazunchale-Huejutla, y los 2 kilómetros restantes en carretera recién pavimentada (la obra se terminó en el último trimestre del 2012), y que al inicio de este estudio era una vereda de terracería (no incluida ni en los mapas más precisos del INEGI). Dicha vía de comunicación sigue hasta la localidad de Tianguispicula, Tamazunchale (zona característica por los balnearios naturales a orillas de los ríos que la atraviesan).

¹ Véanse figuras 3 y 4 para referir visualmente la ubicación de Cojolapa y las localidades colindantes mencionadas.

La distancia aproximada de Cojolapa a la capital del estado potosino es de 380 km

La localidad se encuentra asentada entre las montañas y estribaciones de la Sierra Madre Oriental, inmersa en territorios de abundante vegetación tipo selva alta perennifolia, donde se hallan especies de fauna como tigrillo, venado, pato, víbora, conejo, puerco espín, rata de campo y culebra de río.

Prevalece en sus territorios un clima semi cálido húmedo con lluvias frecuentes que se acentúan en verano, haciendo crecer el cauce de algunas corrientes de agua cercanas, que se incorporan luego a los brazos de los Ríos Claro, Amajac y Moctezuma (estos dos últimos, que se entrecruzan en los terrenos de la cabecera municipal). La principal cuenca cercana es el llamado Arroyo los Patos, que da nombre a la comunidad vecina, y que recorre Cojolapa a lo largo, siendo paralela a la carretera recién pavimentada.

Al ser una zona pequeña (en territorio, infraestructura e impacto social, comparada con la cabecera municipal), con tasa de población baja, alto grado de marginación entre sus pobladores, y de difícil acceso, Cojolapa no aparece en mapas oficiales (INEGI), ni sus caminos tampoco. Por ello la figura que se presenta a continuación es la que más se acerca para su conocimiento. Fue tomada de una vista satelital hecha por un servidor virtual:



Figura 5. Vista satelital de la localidad rural Cojolapa, Tamazunchale, SLP.

B) Actividad económica.

Tanto el terreno como las condiciones climáticas y la presencia del arroyo, hacen de los suelos de Cojolapa espacios propicios para la agricultura y en menor medida, para la ganadería. Sobresalen los cultivos de temporal, destacando el del maíz y naranja, en menor grado el frijol, seguido por el de café, plátano, chile, calabaza y caña de azúcar. De la actividad pecuaria, hay crianza de ganado bovino para la producción de leche, carne y para trabajar; ganado ovino y porcino, y la crianza de aves de corral para producción de carne y huevo.

La totalidad de la producción es para consumo de la propia localidad y cuando existen sobrantes, se comercializan para su exportación (generalmente en el mercado, la Central de Abastos de Tamazunchale, o a comerciantes intermediarios que las transportan hasta la cabecera). El trueque o intercambio de productos es una actividad comercial que se frecuenta entre los pobladores indígenas y puede observarse sobre todo entre habitantes de la localidad, o en los mercados cercanos: los días miércoles en el mercado de Chapulhuacanito y diariamente en la cabecera municipal (aunque el domingo es el día de más afluencia para éste).

C) Perfil socio demográfico.

La mayoría de localidades del municipio de Tamazunchale son consideradas en alto grado de marginación, siguiendo indicadores de la Secretaría de Desarrollo Social (SEDESOL) y el INEGI, en el Catálogo General de Localidades (INEGI, 2011), Cojolapa es una de las localidades en esta categoría, y cuenta con 816 habitantes, que representan el 0.84% de habitantes del municipio entero, cuyo total es de 96 820 personas.

Según el Padrón de comunidades indígenas del estado de SLP (Gobierno del estado de SLP, 2010, p. 41) el 92.7% de la población mayor de 5 años en Cojolapa es hablante de lengua indígena náhuatl, sin embargo la mayoría de ellos son bilingües al también manejar la lengua española.

Los habitantes pertenecen mayoritariamente al grupo indígena nahua de la huasteca, y en un mucho menor porcentaje, a mestizos.

Éstos últimos difícilmente se ubican en las localidades, ya que sus viviendas se encuentran en las calles principales y cercanas a la cabecera municipal y son construidas de materiales industrializados. Los pobladores indígenas han sido desplazados a la periferia del municipio, a las pequeñas localidades como Cojolapa, en donde sus casas se cimentan en paredes de adobe o bajareque (también conocido como bahareque, que es un “sistema de construcción de viviendas a partir de palos o cañas entretrejidas y barro” (Diccionario RAE, 2001))

con techos de zacate, teja, lámina de cartón y piso de tierra comprimida; viviendas donde es común el uso de letrinas por la falta de servicios como drenaje, agua entubada y energía eléctrica. Aunque es menester señalar que durante la temporalidad de realización de este estudio, existieron campañas del gobierno federal para que las casas de Cojolapa tuvieran piso de cemento, y el material de los techos se cambiara por lámina; con lo que muchas viviendas modificaron sus estructuras.



Imagen 3. Familia del Sr. Bertoldo Benito Nieves, maestro de la Danza de *Xochitinej* de este estudio. Su esposa María Margarita Pedro Antonio y sus nietas (de izquierda a derecha) Estela y Claudia Edith Benito Hernández. Detrás de ellos puede observarse su vivienda.

Son ellos, los habitantes indígenas de las localidades en la periferia del municipio, quienes participan en las celebraciones que tienen lugar en sus localidades, como fiestas patronales, conmemoraciones sociales y las que tienen que ver con los ciclos agrícolas y de vida del ser humano.

La población indígena nahua de la localidad se organiza en un sistema de gobierno paralelo al del gobierno municipal, consideradas como Asambleas Generales, y sus máximos representantes se organizan en los Consejos de

Ancianos (esto ya por municipio). Esto es factor importante, puesto que son ellos quienes participan como encargados, mayordomos, incluso como autoridades religiosas y organizan las celebraciones en las que se presentan danzas, como la que corresponde a este estudio.

Debido a la cercanía con el estado de Hidalgo, los pobladores nahuas de Tamazunchale mantienen una estrecha relación con sus vecinos del mismo grupo lingüístico habitantes de ese territorio. Esto puede observarse desde los intercambios y principales rutas comerciales y en lo conveniente a este estudio, en las frecuentes invitaciones que recibe la Danza de *Xochitinej* (y demás danzas del municipio) a participar en fiestas y acontecimientos en las partes colindantes con el estado de Hidalgo.

Hay siempre una marcada distinción entre la población de mestizos e indígenas, desde su ubicación y vivienda, el acaparamiento de los primeros de la cabecera municipal, que es el área urbanizada; hasta la contratación de servicios: Los mestizos son poseedores de los terrenos de tierra del municipio y contratan a los indígenas para trabajar como peones en las milpas y cultivos; así mismo, son dueños de las pequeñas empresas comerciales, negocios y establecimientos, que emplean trabajadores indígenas. En el caso de las mujeres, es frecuente encontrar empleadas domésticas indígenas en las casas mestizas.

En consecuencia de las complicadas situaciones de vida para los tamazunchalenses y por supuesto para habitantes de Cojolapa, la emigración es un fenómeno común que ha crecido considerablemente en los últimos 10 años (INEGI, 2011), siendo las principales urbes destino las ciudades de Monterrey y de México. Los principales practicantes de esta actividad son los hombres de entre 15 y 30 años habitantes de las localidades rurales del municipio; por lo cual en éstas es frecuente encontrar mayor cantidad de habitantes mujeres, niñas y adultos mayores.

Ésta situación también atañe a la Danza de *Xochitinej*, debido a que su práctica la llevan a cabo hombres y como derivación de este fenómeno migratorio los integrantes son fundamentalmente adultos mayores de 40 años, niños y

jóvenes menores de 15. Sin embargo, estando alejados de Tamazunchale y habiendo sido integrantes de la danza cuando pequeños, para los hombres emigrantes la práctica de la danza resulta una actividad de reiteración de identidad y el vínculo para mantenerse unidos y pertenecientes a su lugar de origen, factores por los cuales, regresan a Tamazunchale para las principales fiestas donde saben que se presentará la Danza, para ser parte de ella y mantenerse incluidos en su cultura.

D) Infraestructura social y de comunicaciones.

Datos proporcionados por el H. Ayuntamiento de Tamazunchale, en la Enciclopedia de los Municipios y Delegaciones de México (2010), señalan que éste organismo (el Ayuntamiento) proporciona a la población de Cojolapa los servicios de alumbrado y agua entubada. Careciendo de alcantarillado, saneamiento, seguridad, mercado, rastro y panteón, que se encuentran hasta la cabecera municipal.

Las antenas de comunicaciones permiten sintonizar las tres estaciones de radio y el canal de televisión (Tamajacable) que tienen sede en la cabecera, y los demás canales de televisión abierta. Hay también un pequeño número de casas que cuentan con antenas de televisión de empresas particulares (principalmente Dish y VeTV). Para el servicio de periódicos locales, nacionales, correos y telégrafos, es necesario transportarse a la cabecera.

En Cojolapa no existen negocios grandes de particulares (como hoteles, restaurantes, gasolineras o centros comerciales), todos ellos están en la cabecera municipal. Lo que sí hay son adecuaciones dentro de las propias viviendas de las familias, para ejercer comercios como pequeñas tiendas de abarrotes y venta de cerveza.

Respecto al transporte, 3 ó 4 veces al día hace viajes una camioneta de ruta que va desde la cabecera hasta internarse en Cojolapa y de regreso, realizando el recorrido en aproximadamente 70 min. La línea de transportes Vencedor hace viajes cada media hora de Tamazunchale a Huejutla y viceversa por la carretera

102, dando oportunidad de bajar en Arroyo los Patos (a donde arriba aproximadamente en 40 ó 50 min.) para continuar el camino a pie hacia la localidad. Los automóviles particulares son una escasa minoría, los que existen resultan herramientas para algún trabajo que la mayoría de veces responde a la jefatura de habitantes mestizos.

La asistencia médica es proporcionada por una unidad básica del Seguro Social que se ubica en la localidad de Tezontla, a 4 km de Cojolapa; ésta cuenta con materiales y servicios esenciales y lleva a cabo constantes campañas de salud. Para casos de complicaciones mayores, los habitantes son atendidos en el Hospital del IMSS ubicado en Zacatipán, colonia de la cabecera, ubicada aproximadamente a 11 km de Cojolapa; y en establecimientos de médicos particulares localizados al centro de la cabecera. Pero lo más frecuente entre los habitantes de la localidad, es acercarse a vecinos que conocen acerca de medicina tradicional y cuyas consultas son bastante requeridas.

Cojolapa cuenta con servicios de educación básica: 1 jardín de niños y 1 escuela primaria, ambos de carácter oficial y bilingüe, donde se imparten clases en náhuatl y español. Hay también un módulo de telesecundaria donde la educación es en idioma español exclusivamente. Los jóvenes que continúan con los estudios de bachillerato deben recorrer diariamente un largo camino (que consta aproximadamente de una o dos horas a pie por veredas de terracería y tramos de camino pavimentado) para llegar a la Sede de Colegio de Bachilleres de Santa María Picula, o el campus VII del Colegio de Estudios Científicos y Tecnológicos de San Luis Potosí (CECyTE) en Chapulhuacanito, que son las localidades más próximas con planteles de educación media superior. Si se habla de carreras superiores, el traslado debe ser hasta la cabecera municipal, o a Huejutla, Hidalgo; pero el nivel medio de estudios de la población de Cojolapa, es la secundaria.

Para este estudio es importante señalar la labor de los jardines de niños y las escuelas primarias, secundarias y Colegios de Bachilleres del municipio como salvaguardas de la danza tradicional; ya que frecuentemente se realizan en ellas

encuentros, demostraciones y actividades diversas, que ponen en contacto a los alumnos con los grupos de danza tradicionales que existen en el Municipio, ya sea al enseñarles la danza, al acompañarlos en las presentaciones con la música, al ser invitados a participar en eventos escolares, e incluso cuando los alumnos elaboran reportes de la cultura que los rodea. La Danza de *Xochitinej* de Cojolapa cuenta con integrantes menores de 15 años, gracias a estos acercamientos; y ha participado constantemente en actividades de las escuelas cercanas a la localidad y sus integrantes consideran importante dar a conocer su danza a las nuevas generaciones mediante estas actividades.

Como espacios públicos recreativos pueden ser nombrados una cancha de basquetbol fuera de las instalaciones de la Telesecundaria, la Iglesia de San Marcos Evangelista y el Auditorio Comunal. En este último se acostumbran realizar las reuniones de Asambleas de Representantes Tradicionales, y sesiones frecuentes del programa federal “Oportunidades” con las mujeres, jovencitas y niñas de la localidad; además se imparten campañas de salud y es en este espacio donde se localiza el centro emisor de un altavoz en el cual se anuncian las noticias, necesidades, citas y pormenores de los habitantes de Cojolapa. Existe un panteón común para las localidades cercanas, que se ubica en el territorio de Arroyo los Patos.

En la Iglesia de San Marcos Evangelista se llevan a cabo reuniones dominicales de culto católico, que es el que prevalece entre los habitantes de la localidad. Las ordenanzas que en ella se realizan reúnen a gran cantidad de los habitantes, especialmente en las fiestas patronales, que son el 14 y 15 de abril. Para esta fecha en



Imagen 4. Danzantes *xochitinej*, músicos de la danza y alumnos de la ENDF en la entrada de la Iglesia de San Marcos Evangelista.

específico las autoridades eclesiásticas de la localidad (que gozan de gran reconocimiento entre los adeptos) solicitan apoyo en la organización de la fiesta y por pertenecer a las comisiones encargadas de la misma, la Danza de *Xochitinej* no participa en esta conmemoración sino que se invita a danzas de otras localidades para ello.

Respecto al apoyo del gobierno, una vez cada dos meses las mujeres de Cojolapa deben trasladarse al centro de Tezontla (a 4 km) para recibir el apoyo del programa “Oportunidades”, donde obtienen incentivos económicos que ayudan con el financiamiento de los gastos personales y del hogar.

1.2 Antecedentes históricos del territorio y su población.

El área en la que se contextualiza este estudio corresponde como ya se ha dicho a la localidad de Cojolapa, municipio de Tamazunchale, estado de San Luis Potosí. En lo que respecta a Tamazunchale fue hasta el año de 1827 que el territorio adquiere la categoría Municipal y sus límites quedan definidos², comprendiendo las provincias aledañas que para entonces contaban con escasos asentamientos humanos, como el caso de Cojolapa.

Anterior a esta definición territorial el espacio fue habitado por diversas civilizaciones y su conjunción de culturas, prácticas y creencias formularon el bagaje que actualmente compone a sus pobladores.

A) Primeros asentamientos humanos en el periodo Preclásico (1500 a.C.-200 d.C)

Los primeros registros de los asentamientos humanos en el territorio hacen referencia a la civilización huasteca. Felipe Solís (2006a, p. 29) señala estudios de antropología física y lingüística que permiten ubicar alrededor de 1500 a.C. el establecimiento de los huastecos en la región septentrional de la Costa del Golfo.

² Por decreto N° 61 del 8 de octubre de 1827 en modificación al artículo 27 de la primera Constitución Política del Estado, que se había dictado el 17 de octubre del 1826 (H. Ayuntamiento de Tamazunchale, 2010).

Los huastecos “decían haber tomado su nombre de un héroe llamado *Cuextécatl*, quien los había conducido a aquellas tierras” (p. 30). En algunas crónicas estudiadas por este arqueólogo se menciona que los primeros habitantes de *Panotla* (hoy Pánuco) habían atravesado el mar en balsas y que de la costa se dirigieron hacia la Sierra Nevada, “hasta alcanzar un lugar llamado *Tamoanchan*, donde inventaron el calendario y la escritura y tuvieron acceso a conocimientos ancestrales” (p. 30).

Como ejemplo de estas fuentes, León-Portilla reproduce un texto acerca de los *huastecos* tomado del Códice Matritense de la Real Academia de la Historia:

Su nombre proviene de (su) tierra,
el nombre de ese lugar llamado Cuextlan.
Quienes viven en esa tierra,
según se dice, son nombrados Cuextecas. [...]
Y respecto de su nombre pantecas o panotecas,
proviene este nombre de Pantla o Panutla,
porque también es Pantla el nombre de allá donde viven.
Pantla o Panutla quiere decir,
donde se atraviesa por encima del agua,
pues está en la orilla del mar [...]
porque dicen que quienes llegaron,
se acercaron, hicieron merecimiento de tierras,
vinieron aquí a sembrar su semilla (1965, p. 20).

Stresser-Péan (2006) argumenta que el nacimiento de la civilización huasteca fue la migración de grupos mayas hacia la región de Pánuco hacia el 2000 a.C. El investigador plantea que más tarde los grupos retrocedieron hacia el sureste, dejando atrás a los huastecos, en una especie de aislamiento; y como el proceso se dio antes del desarrollo de la gran civilización maya, los huastecos vivieron un proceso cultural y lingüístico particular.

A finales del periodo Preclásico (2000 d.C.) los asentamientos huastecos comienzan las construcciones arquitectónicas monumentales y por ende la definición de los principales centros urbanos. *Tancanhuitz*, *Tamtoc* y *Tamposoque* fueron los más cercanos al área que atañe a este estudio (Solís, 2006b, p. 77).

B) El periodo Clásico (200-900 d.C.) y la expansión de la cultura huasteca.

Durante esta etapa la cultura huasteca logra un notable esplendor y la expansión de sus centros arquitectónicos es notable. Ochoa (2002) se refiere a las provincias de *Tzicóac*, *Tamuín*, *Pánuco*, *Tampatal*, *Tuxpan*, *Huejutla* y *Tamapache*, entre otras, como entidades políticamente autónomas y gobernadas por un señor independiente que regía sin guardar compromiso político o económico con las demás. El dominio huasteco abarcó entonces los límites actuales de la región e incluso se extendió hacia las montañas y altiplanicies aledañas. Para entonces los huastecos se distinguían de otros pueblos mesoamericanos, por:

la práctica de la deformación craneana [...] así como por diversos tipos de mutilación dental. Asimismo, los huastecos se perforaban el septum y los lóbulos con el propósito de utilizar ornamentos de concha y hueso, principalmente [...] gustaban de la pintura corporal y la escarificación. Otro de sus elementos distintivos era la desnudez total o parcial [...] [aunque] las narraciones del siglo XVI nos los presentan como un pueblo que gustaba de ataviarse ricamente, con elegante joyería elaborada con conchas y caracoles, que se combinaban con ornamentos de oro y finas plumas. (Solís, 2006a, p. 30).

Entre el 200 y 700 d.C. los huastecos se relacionaron con las culturas totonaca (al sur de sus territorios) y teotihuacana (asentados en el altiplano central). Después del 700 d.C. arribaron a la zona grupos toltecas (también del altiplano). Los intercambios permitieron la fusión con la cultura local y dieron lugar a una compleja civilización.

C) El Posclásico (900-1521 d.C.) y los intercambios culturales en el territorio.

En la última fase de la cultura huasteca la penetración de elementos del Centro de México fueron determinantes.

La arqueología y la etnohistoria muestran que los huastecos tuvieron presencia en Teotihuacan y Tula, pero para la época mexica los señoríos huastecos fueron atacados constantemente por los ejércitos de México-Tenochtitlan. La región fue dominada por largos periodos durante los cuales

hubo constantes levantamientos, por lo cual los mexicas establecieron numerosos bastiones para controlarlos (Solís, 2006b, p. 77).

Stresser-Péan (2006) señala que durante el reinado de Moctezuma *Ilhuicamina*, en algún momento entre 1450 y 1460, tuvo lugar la primera campaña de la Triple Alianza en la Huasteca. Entonces los asentamientos huastecos se vieron sometidos por grupos de lengua náhuatl que mezclaron prácticas, creencias, costumbres y sincretismo artístico y cultural propios con los del grupo conquistado. Esto no ocurrió en todo el territorio huasteco, pero sí en las áreas actualmente pertenecientes al sureste de San Luis Potosí, norte y noreste de Hidalgo y sur de Veracruz, cuestión de suma importancia en este estudio por ser el área que contextualiza este caso.

D) La conquista española y la época colonial.

A la llegada de los españoles, el texto de Arroyo (2003) señala que el principal centro de poder huasteco se encontraba en el curso inferior del río Pánuco, en extensos valles y planicies hacia el norte y que había un fuerte contacto con los grupos septentrionales y del altiplano.

Casi paralelo a los años de la Conquista de la Ciudad de México, hubo expediciones hacia la provincia de Pánuco y sus alrededores enviadas por Francisco de Garay, gobernador de Jamaica, para adueñarse de las tierras que aún no eran ocupadas por Hernán Cortés:

[para] 1523, la expedición de Francisco de Garay llegó al río de las Palmas, hoy de Soto la Marina desde donde inició su avance entre los fangales hacia Pánuco y por mar envió sus barcos a esperarlo en el río Pánuco. Al tener noticia Hernán Cortés de su llegada a la Huasteca, envió a Pedro de Alvarado con fuerzas suficientes y apresó a Garay. Una real cédula había reconocido la conquista de la región efectuada por Cortés, pero Garay y su gente habían soliviantado a los naturales, lo que causó graves desórdenes en la región y los huastecos se alzaron contra los españoles. En 1524 Cortés envió a Gonzalo de Sandoval a efectuar una entrada en los valles de Oxitipa [actual territorio de Ciudad Valles, SLP., situado entre 90 y 100 km al Norte de Tamazunchale] (Monroy y Calvillo, 1997).

Una vez sometidos los huastecos, “la importancia y la riqueza del territorio fueron de inmediato reconocidas por Cortés, quien se atribuyó en encomienda los

pueblos de Oxitipa y Tamuín, para entonces mayoritariamente poblado por hablantes de náhuatl o quizá huastecos “nahuatlizados” (Solís, 2006b, p. 77).

Entre 1521 y 1524 Hernán Cortés

distribuyó buena parte de la población indígena entre él y sus compañeros según el régimen de encomienda o depósito. Los grupos de indígenas con sus propios gobernantes fueron entregados a la protección de un encomendero español, quien se obligaba jurídicamente a protegerlos y debía encargarse de su conversión a la religión católica. A cambio, los indígenas darían tributo y servicios. (Monroy y Calvillo, 1997).

Cortés partió en 1524 a la expedición de las Hibueras y tras dos años

el Rey de España nombró a Nuño de Guzmán gobernador de la provincia y Río de Pánuco. Este personaje permaneció en el cargo entre 1526 y 1533, cuando fue destituido por la propia corona española. Los siete años del gobierno de Nuño de Guzmán en la Huasteca fueron terribles, herró más de 10000 pobladores y los envió como esclavos a las Antillas, entre otras atrocidades (Vázquez, 2002, p. 14).

Junto a las encomiendas y corregimientos, los Ayuntamientos fueron las primeras instituciones políticas en la región de la Huasteca. En 1523 se estableció el Ayuntamiento de San Esteban (Santiesteban) del Puerto (Pánuco) y en 1533 el de la Villa de Santiago de los Valles de *Oxitipa*, con sede en lo que actualmente es Ciudad Valles. Esta Alcaldía controlaba más poblaciones huastecas que las anteriores divisiones administrativas. A ella pertenecían las tierras de Tamazunchale.

Referente a lo propio de este territorio, el Cronista del municipio comenta que hay registros de la visita en 1533 del español Gómez Nieto a la encomienda a la cual llamaban los nativos *Tamasonchal*, que se encontraba a 22 leguas de Santiesteban del Puerto y

era encomienda de Don Juan de Cervantes quien era natural de Sevilla y lo había impuesto el gobernador Nuño de Guzmán [...] se decía [del territorio] que era de tierra fresca y tiene ríos donde hay pesquerías, además estaba habitado por 102 indios que tributaban cada año cuatro cargas de ropa y 170 piezas de ropa menuda, 14 sábanas delgadas, cultivaban una sementera que se usa en el pueblo, existían bellas aves, esteras pintadas, servicio para el beneficio de la seda y la estancia para vacas. (texto declarado por Melchor Rodríguez, intérprete de la visitación por Gómez Nieto el 17 de mayo de 1533, y como escribano Hernando Garibay; citados por Pérez, Apolinar, entrevista, 5 de abril del 2010).

Durante la primera mitad del siglo XVI, el desarrollo de la región de la Huasteca fue precario. Los encomenderos cometieron graves abusos con la población indígena al exigir tributos demasiado altos, cargas de trabajo excesivas, servicios personales y castigos físicos. Aunando a estos factores, el exceso de colonos del territorio provocó que la población fuera expulsada de las fértiles tierras de las llanuras y obligados a refugiarse en el monte.

Esas migraciones forzosas, junto con otros factores, como la esclavitud de indios, las nuevas enfermedades, los trabajos forzados, la devastación de la actividad ganadera que empezó a proliferar y la destrucción de la organización política y social que prevalecía antes de la llegada de los españoles, contribuyeron a una drástica baja de la población.

La evangelización en esta región comenzó hasta mediados del siglo XVI con el establecimiento de los conventos agustinos de Huejutla (1545-1548) y Xilitla (1550). Posteriormente, el establecimiento de la custodia franciscana de Tampico fue una fuente importante de misioneros para la región. Su intervención propició un mejoramiento de las condiciones de vida de los indígenas de la región.

E) El Fondo Legal de Tamazunchale.

Fondo Legal se refiere a un “régimen de posesión de tierra de los indios para lo cual se dictaron disposiciones al respecto” (Pérez, Apolinar, entrevista, 5 de abril del 2010). En este sentido

la Ordenanza del 26 de mayo de 1567 dada por el Marqués de Falcés, III Virrey de la Nueva España don Gastón de Peralta dispuso que los pueblos tuvieran su fondo legal, es decir el espacio para construir las habitaciones, fijándolo en una extensión de 500 varas cuadradas por cada viento a contar desde la puerta de la Iglesia. (H. Ayuntamiento de Tamazunchale, 2009).

Bajo este estatuto a Tamazunchale se le concedió esta categoría.

Para 1746 era cabecera, tenía iglesia parroquial con cura clérigo, una autoridad debidamente constituida y estaba jurisdiccional a Santiago de los Valles de Oxitipa. En 1854 contaba con 36 familias españolas y 358 familias de indios (2009).

F) Las revoluciones sociales y la conformación de Tamazunchale.

La Monografía de Tamazunchale (Pérez, 2007) señala que por 1803 radicó en el municipio Don Alonso Peña, padre de numerosa familia entre cuyos miembros, su hijo Francisco excitó al pueblo a levantarse en contra de la autoridad virreinal; mandó levantar una gran casa para concentrar sus tropas, estableciendo de manera provisional un cuartel general.

El insurgente Peña salió de Tamazunchale con su improvisado ejército a recorrer otros lugares de la huasteca como Tampacán, Tampamolón y San Vicente Tancuayalab sin encontrar resistencia. En 1812 Francisco Peña dispuso el ataque para la recuperación de la ciudad, el combate se trabó encarnizadamente y para lograr rendir la plaza ordenó quemar el pueblo, de ahí huyeron los que pudieron, dejando en la plaza, heridos, muertos y prisioneros. Así terminó esta acción de armas con la que los insurgentes tomaron el pueblo de Tamazunchale y con ella finalizó la Guerra de Independencia en ese lugar.

La Enciclopedia de los Municipios y Delegaciones de México refiere que luego de esto

Tamazunchale quedó completamente despoblado durante 6 años, al grado de verse cubierto de yerbas y ser caza de las fieras; restablecida la paz comenzó nuevamente a poblarse, algunos vecinos construyeron sus casas y plazas y la población entró en una era de prosperidad [...] para el año de 1819 esta ciudad contaba con un maestro y dos curas y una población de más de 1895 gentes. (H. Ayuntamiento de Tamazunchale, 2010).

Se dictó después la primera Constitución Política del Estado el 17 de octubre de 1826, concediéndole a Tamazunchale la categoría Municipal, cuyo ayuntamiento estaría integrada por un Alcalde, cuatro Regidores y un Procurador Síndico (2010).

Pocos años después se encendió la guerra fratricida llamada de los 3 años, durante la cual “la villa de Tamazunchale sufrió los incontables abusos y crímenes que allí cometieron sobre todo las turbas reaccionarias, asesinando a mansalva, despojando de sus bienes a pacíficos comerciantes y ultrajando el honor y la respetabilidad de las familias” (Pérez, Apolinar, entrevista, 5 de abril del 2010).

Terminó la Guerra de Reforma y la República sufrió la Intervención Francesa y en el año de 1862, los mismos reaccionarios que habían atacado varias veces a Tamazunchale, ahora se habían convertido en Imperialistas y continuaban el bandidaje. En este año ocurrió un segundo incendio en la ciudad.

De la historia de la Iglesia parroquial de San Juan Bautista, el Cronista Apolinar Pérez comenta que “estaba en construcción en principios de 1894 y fue puesta en servicio antes de que estuviera techada. El altar mayor y el techo ya estaban concluidos en marzo de 1903, siendo el cura del lugar el presbítero Eulalio Puente” (Pérez, 2010).

Los efectos de la Revolución Mexicana también tuvieron efectos en los tamazunchalenses. La historia del H. Ayuntamiento de Tamazunchale (2010) cuenta que por el año de 1914 tropas carrancistas planearon apoderarse de la ciudad y lograron su cometido el 8 de mayo, dejando un amplio número de muertos y heridos, saqueos cuantiosos y el incendio de la población, que incluyó al Palacio Municipal que había sido inaugurado en el año de 1895.

Respecto a la población indígena, “muchas comunidades indígenas desaparecieron en el siglo XIX, al expropiarse su tierra y convertirse su población en jornaleros, es decir, en mano de obra que alquilaba su trabajo.” (Vázquez, 2002, p. 15). Desde entonces

el poder económico y político centralizado en pocas manos fue determinante para crear una cultura huasteca dual: por una parte, una cultura indígena, de resistencia, con expresiones colectivas destinadas, en última instancia, a conservar la identidad étnica. Por la otra, una cultura mestiza, extrovertida, con énfasis en el lucimiento de habilidades individuales y en buena proporción destinada al esparcimiento (p. 15).

Los habitantes indígenas de Tamazunchale fueron desplazados hacia la periferia del municipio y se agruparon en comunidades cercanas a los ríos que cruzan el territorio. Tal es el caso de Cojolapa.

G) La elevación al rango de Ciudad de Tamazunchale.

El Profesor Sixto García Pacheco redacta en la Monografía del municipio (1968) que el 19 de julio de 1826, Tamazunchale fue elevado a la categoría política de Pueblo. El grado de Ciudad le fue concedido en octubre de 1927.

Años después, con el paso de un tramo de la carretera México - Nuevo Laredo por la cabecera, tuvo un notable desarrollo económico y se acrecentaron las diferencias entre los pobladores de ésta y los alrededores.

1.3 El grupo indígena nahua de la Huasteca.

Ya tratados los antecedentes del territorio que ocupa esta investigación, es turno de revisar lo referente a los actuales habitantes del mismo.

La Huasteca ha sido foco de atención para investigadores sociales que no dejan de señalar la desbordante vida ritual que caracteriza a sus habitantes. Es una región “cuya diversidad étnica le confiere una gran riqueza cultural y lingüística (Güemes Jiménez, Román, en Sevilla, 2000, p. 143).

Aquí se asientan las etnias originales teenek *bitzou* o teenek *bichou*, nahuas (*masehualimeh*), otomíes o *hñahñú*; los *li.sani*, *limasihpihni* o tepehuas; los totonacas y los pames o *xí'íuy* (yoritaria “*xí'úi*) [...] todas estas etnias conviven con la población “mayoritaria” conformada por los mestizos. (Güemes Jiménez, Román, en Arroyo, 2003, p. 12).

Dentro de la región, al sureste del estado potosino (área que interesa a esta tesis), predominan los habitantes del grupo lingüístico náhuatl. Así lo corrobora el documento editado por la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas y escrito por Julieta Valle, que asegura que “los nahuas constituyen el grupo indígena mayoritario en la parte sur de la región Huasteca, habitando más de 50 municipios de los estados de Hidalgo, Veracruz y San Luis Potosí” (2003, p. 5) y compartiendo su territorio desde la época prehispánica con los otomíes, tepehuas y totonacos hacia el sur y con los teenek o huastecos hacia el norte; guardando una estrecha relación con todos ellos.

La autora afirma que los nahuas de la Huasteca se denominan a sí mismo *macehuale* o *macehualmej*. A su lengua la llaman *mexcatl* y afirman que es el

verdadero idioma mexicano. Aunque pertenecen a un mismo grupo lingüístico, difícilmente todos los nahuas de la Huasteca se consideran a sí mismos como un solo grupo, ya que con factores como su localización geográfica y la convivencia con otros grupos indígenas, cobra sentido una gran diversidad cultural. Sin embargo, es posible encontrar algunos elementos en común. Sobre todo en el territorio que atañe a este tratado, pues “recientemente en el sur de San Luis Potosí comienza a desarrollarse una identidad amplia, basada sobre todo en las recientes experiencias de la lucha por la tierra y la formación de organizaciones políticas definidas a partir de la etnicidad” (p. 8).

Tamazunchale es un municipio que para el XII Censo General de Población y Vivienda realizado en el año 2000 (INEGI, 2005b) contaba con 38 mil habitantes hablantes de este idioma, quienes mayormente residían en localidades pequeñas con menos de mil habitantes. Cojolapa pertenece a esta agrupación y según datos de un funcionario del municipio (Vargas Hernández, Aníbal, Titular del Departamento de Fomento y Desarrollo Cultural de Tamazunchale, entrevista, 2 de enero del 2010), sus habitantes son indígenas nahuas casi en su totalidad, con una prácticamente nula existencia de mestizos.

Como herederos de una cultura con fuertes cimientos históricos los nahuas de la Huasteca mantienen una vida ritual sustentada en una cosmovisión compleja, llena de prácticas cotidianas y extracotidianas que aunque adquieren particularidades al interior de cada municipio, localidad y familia, también presentan elementos compartidos. A éstos hace referencia el contenido siguiente, que retoma lo planteado por la autora de la investigación sobre los Nahuas de la Huasteca, Julieta Valle Esquivel y se refuerza con las prácticas observadas en las estancias en campo que implicaron este trabajo.

El principal elemento compartido se encuentra el basar su alimentación y economía en la agricultura milpera (aquella que se dedica fundamentalmente al cultivo del maíz) principalmente. El cultivo del maíz además de ser su principal actividad económica, tiene para los nahuas un simbolismo vital, pues es él el generador de vida, y en torno a la cosmovisión hacia él giran numerosas prácticas

de la región. Además del maíz, los nahuas de la huasteca comparten actividades como el cultivo de chile, café, cítricos, la cría de ganado vacuno y el trabajo con la caña de azúcar.

Otro de los factores que comparten los nahuas, es su trabajo en calidad de peones para estas actividades, al pertenecer la mayoría de las tierras de la región a manos mestizas.

El fenómeno de emigración se ha resaltado a partir de la mitad del siglo XX, haciéndose una estrategia común principalmente a los jóvenes que salen en busca de trabajo a las grandes urbes del país. Así lo demuestran las gráficas del Censo General de Población y Vivienda del año 2000, que señalan que en las localidades nahuas de San Luis Potosí hay “una alta proporción de menores de 15 años (27.7%) y una abrupta disminución a partir de los 20 años, de tal manera que parece haber una salida importante de hablantes de náhuatl en edad de trabajar” (INEGI, 2005b, p. 10). El caso de Cojolapa se engloba en esta estadística, sus jóvenes emigran hacia urbes como Zacatecas, Monterrey, el Distrito Federal o Estados Unidos, dejando una brecha de edades ente la población masculina.

Otro argumento que expone Valle es que en una pirámide del sistema interétnico de la Huasteca “es frecuente que los nahuas ocupen un lugar intermedio entre los mestizos y el resto de los indígenas (2003, p. 11), lo cual puede ser evidente en los intercambios comerciales en el mercado de Huejutla.

En cuanto a su ubicación, la región que ocupan se encuentra dividida en municipios que se conforman por una cabecera y un conjunto de delegaciones o congregaciones (o en el caso del municipio de Tamazunchale, de barrios o localidades), la población indígena es desplazada a éstas, manteniéndose subordinadas a las cabeceras mestizas.

El ejercicio de autoridad en las comunidades nahuas es también un elemento común a este grupo, pues su estructura es una combinación de reglas impuestas por la sociedad nacional y las que marca la tradición histórica propia, existiendo Asambleas (donde participan los hombres después de casarse), Consejo de

Ancianos, entre otras instituciones, que gozan incluso de mayor poder que aquellas reconocidas por leyes mexicanas.

Las comunidades nahuas de la Huasteca comparten también un proceso de desarrollo económico que ha ido en auge en los últimos años, manifestándose con la incorporación de las cabeceras de los municipios a las redes carreteras, invasión de medios masivos de comunicación y mayores niveles de alfabetización y castellanización gracias a la creación de escuelas. Todo ello ha modificado conductas principalmente de los habitantes jóvenes, acerca de la continuidad de las tradiciones de sus mayores.

El aspecto familiar tiene una importancia preponderante entre los habitantes nahuas, sus viviendas son construidas alrededor de la ocupada por el patriarca de la familia. El ejemplo de la imagen que aparece a la derecha es de la vivienda del maestro de la Danza de *Xochitinej*, que está rodeada por las de sus hijos y sobrinos, de modo que ellos, sus esposas e hijos están al pendiente de él y su esposa y se mantienen en constante comunicación.



Imagen 5. Escena familiar de la comida al interior de la vivienda de una casa en Cojolapa, la del maestro de la Danza, Bertoldo Benito Nieves. Aparecen, además de él: su nieta Claudia Edith Benito Hernández, y su esposa María Margarita Pedro Antonio.

Los nahuas de la Huasteca cuentan con un “riquísimo bagaje de conocimientos sobre el cuerpo humano, su funcionamiento, la enfermedad y la curación” (Valle, 2003, p. 29), por lo que las prácticas de medicina tradicional son frecuentes, y los rituales en torno al cuerpo de suma importancia en el existir de la comunidad.

Hay una relevante práctica comunicativa colectiva cotidiana, que a través de los años se ha encargado de reforzar los elementos culturales de este grupo: la tradición oral.

La palabra ha desempeñado una importantísima función en la conservación, permanencia y operatividad de un sinfín de valores socioculturales, vitales para la supervivencia de las comunidades indígenas. La mayor parte del presupuesto cultural comunitario está a merced de la memoria y su transmisión depende únicamente del grado de retentiva mental de los ancianos o de los diversos sostenedores de la tradición (Güemes Jiménez, Román en Sevilla, 2000, p. 144).

Mediante esta actuación los habitantes nahuas de las comunidades huastecas pueden captar, aprehender, comprender y discernir aspectos de su vida que los llevan a cuestionar y reflexionar sobre la existencia misma, hacia la búsqueda por trascender y continuar. Es gracias a la narrativa oral que se transmiten y mantienen los símbolos compartidos de esta cultura y muy especialmente, que se le da forma a la actuación de cuerpo, pues el cuerpo dice lo que las palabras, dramatiza la narración oral en formas narrativas que comprenden danza, música, cantos y una conjunción de gestos que también son elementos compartidos entre los nahuas de la Huasteca.

A) La vida a partir del maíz.

Para éste grupo humano “la actividad ritual es de una importancia mayúscula, y toda ella está regida por el ciclo de crecimiento y maduración del maíz” (Valle, 2003, p. 13). La narrativa oral “nos da cuenta de cómo este importante grano, alimento base, es el centro del mundo mágico-religioso de los pueblos que conforman la mítica Huasteca” (Güemes Jiménez, Román en Arroyo, 2003, p. 12).

La concepción del maíz no es exclusivamente como el alimento del hombre, sino como fundamento de su cosmovisión:

Uno de los personajes fundamentales de la mitología huasteca lo es sin duda El niño del maíz, El pequeño dueño o señor del maíz, El niño llorón, que bajo las advocaciones de *Tzakam D'ipak*, *Sintekli (Sintektsij)*, *Plisintekli*, *Chicomexóchitl*, etc., ha permitido la existencia de prácticas de grandes ceremonias y rituales que, a partir de este cereal (en sus diversas etapas),

efectúan los indígenas de casi toda la región, rebasando el ámbito comunitario. (Güemes Jiménez, Román en Sevilla, 2000, p. 145).

El origen del mundo y del hombre halla su explicación en la creación del niño-maíz. Las versiones de esta leyenda en las comunidades nahuas de la Huasteca varían incluso al interior de las localidades. Al respecto, Román Güemes dice que

el mito del niño del maíz, en sus diferentes, inevitables y necesarias versiones, debe interpretarse de entrada como una aspiración colectiva de las etnias de entender y explicarse el mundo en su conjunto, a partir del elemento básico de la manutención del pueblo mexicano: el maíz. (p. 145).

Entre las historias, leyendas y mitos recopilados por Bonfil (1982), Barón (1994) Sevilla (2000) y las platicadas por el representante de la Danza de Xochitinej de Cojolapa (Hernández, Raymundo, entrevista, 5 de agosto del 2010), la mayoría contiene como elementos en común la presencia de una pareja de ancianos o una mujer de edad adulta que se encargan de la crianza de un pequeño cuya madre (la hija de éstos) se embaraza de manera inexplicable y da a luz al pequeño travieso y curioso que en sus continuas andanzas hace crecer por primera vez las milpas, surgir los insectos, llenar los campos de flores, desafiar a los animales voraces e incluso desafiar a la muerte y a sus abuelos; además inventa las variedades de maíz y comienza con los ritos y ceremonias en su honor.

El hombre debe su existencia a las actitudes de este personaje, que es tratado como deidad pero también como ser humano, venerado, cuidado y respetado y valorado por el hecho de que “se sacrifica para que nosotros podamos vivir, comiéndolo” (Benito, Bertoldo, maestro de la Danza de *Xochitinej*, entrevista, 22 de octubre del 2010).

El espíritu del maíz es considerado entre los indígenas nahuas de la Huasteca como una deidad que debe ser alimentado mediante una ofrenda ritual. Por eso la importancia de que toda actividad, trabajo, ceremonia de este grupo, esté orientada a reproducir el ciclo agrícola y garantizar el abasto de la preciada semilla.

En buena parte de las comunidades nahuas de la Huasteca se mantienen dos ciclos agrícolas al año: el de *xopalmil* o de temporal, y el de *tonalmil* o de

secas. Con relación a estos ciclos existen dos festividades sobresalientes en la vida de este grupo: el Carnaval y el Xantolo.

El primero de ellos se realiza antes de la Cuaresma y es la ocasión en que se relajan las reglas y se trasgreden las normas que se prohíben en el resto del año; hay exageraciones, sacrificios, es la “fiesta del diablo” con la que se cierra el ciclo del *tonalmil* y se abre la temporada de lluvias. Al término del Carnaval se hacen las peticiones de lluvias y la siembra del maíz de temporal.

El *xopalmil*, que es el ciclo de siembra, culmina con la celebración de Xantolo, ceremonial en el que participan, en un ambiente más familiar que comunal, vivos y muertos de la comunidad. Es esta ocasión idónea para compartir, para recrear en el escenario ritual que rodea a las poblaciones nahuas, el cierre de un ciclo que precede a otro.

Con base a estas temporalidades, es organizado el sistema festivo de las comunidades nahuas de la Huasteca, con festejos donde es fundamental la presencia del maíz y los rituales practicados en torno a la celebración de su existencia como parte primordial de la existencia de los seres humanos y los ciclos de vida.

B) La cosmovisión de sus celebraciones.

“Somos un pueblo ritual (...)
Las fiestas son nuestro único lujo”
(Paz, 1978, p. 42).

El ser humano encuentra en las fiestas y celebraciones espacios para romper con la cotidianidad y proyectar los ideales de su existencia. Tiempos de convivencia, de unidad, en los que frecuentemente están presentes manifestaciones dancísticas (entre muchos otros elementos) para coadyuvar con las intenciones de estos fenómenos: excepcionalidad que persigue una función regeneradora, para dar una nueva propuesta de cotidianidad. Herón Pérez (1998) dice de estos momentos que:

En su conjunto, ya diacrónica, ya sincrónicamente, [las fiestas] constituyen pequeños sistemas hermenéuticos que responden, de una u otra manera, a las cosmovisiones, expectativas, lenitivas, y opios culturales con que el pueblo

mexicano, en el contexto de su cultura, ha solido curar sus frustraciones, traumas y sufrimientos o, si se prefiere, ha ejercitado su rica creatividad para encontrar en cualquier rincón (...) un espacio para la utopía. (p. 19)

Para el caso de la cultura nahua en la Huasteca, la fiesta cumple con este fin de romper con lo cotidiano (y convertirse en dramas sociales, término propuesto al seguir los postulados de Víctor Turner³) y estos acontecimientos están presentes a lo largo del año. Son varios los autores que coinciden en que éstas tienen presencia en diferentes ciclos. Desde el ciclo religioso, que tienen que ver con las fiestas regidas por el santoral católico, las que tienen carácter agrícola y de culto a la naturaleza y los eventos de conmemoraciones sociales.

Es mediante las fiestas rituales que “se reconoce y se celebra la unidad y homogeneidad de ciertas prácticas culturales que han dado lugar a sorprendentes formas de organización interétnica” (Güemes Jiménez, Román en Sevilla, 2000, p. 143).

Con lo que respecta al ciclo religioso, la presencia de la Iglesia católica (que es la que presenta mayor número de adeptos entre los pobladores) desde el periodo colonial fue un tanto restringida, pues éste fue siempre un territorio agreste. Las misiones evangelizadoras transmitieron los ideales, pero no llegaron a desplazar los rituales y ofrendas celebradas por los nativos. No hubo entonces una apropiación total del culto por parte de los habitantes, sino que desarrollaron un sistema de creencias religiosas dual, paralelo, que en la actualidad llega a producir inconvenientes entre creyentes y autoridades eclesiásticas: las celebraciones de culto católico son realizadas en el interior de las capillas de ese orden, y los rituales que la Iglesia persiguió desde el siglo XVI, fueron desde entonces celebrados de manera oculta por los indígenas en espacios como cuevas, cerros, milpas. Depende de las autoridades eclesiásticas a cargo, el rechazarlas o aceptarlas e incluso participar en ellas.

³ Y que tiene que ver con la perspectiva performativa para abordar el acercamiento a la manifestación “bailar *xochitinej*”, que será tratada en el siguiente capítulo.

En la realización de estos rituales, se pone de manifiesto el respeto y agradecimiento que los indígenas nahuas tienen hacia la naturaleza (y los poderes de deidades que asocian a ésta), pues los fines de ellos son guardar la estrecha relación con quien provee el sustento para la vida. Las ofrendas (no sólo materiales) que los



Imagen 6. Entrada del grupo de danza a la capilla, luego de la procesión con la imagen sagrada durante una fiesta patronal.

nahuas ofrecen son de suma importancia para la preservación de la vida, y poseen tal complejidad y carga simbólica, que merecen mención particular. Como señala Amparo Sevilla:

Además de ésta conjunción entre el ciclo festivo y agrario, en las comunidades indígenas [de la Huasteca] se realizan otras ceremonias vinculadas también al ciclo agrícola, en la que se realizan ritos agrarios de carácter propiciatorio, comúnmente llamados “el costumbre” (la costumbre). Los componentes del ritual consisten, por lo general, en música, danza, oraciones, ayunos, sacrificio de animales, ofrendas de comida, “limpias” y otros actos (...) A través de ellos se establece un intercambio simbólico con las deidades (...) Se realizan antes o durante los periodos de siembra sin tener un día fijo, y se realizan en diversos lugares, siendo los más frecuentes los campos de cultivo, las cuevas y los cerros⁴. (2000, p. 21-22).

También señala Román Güemes que

La Costumbre (o El Costumbre) es un término privativo de la Huasteca y nos evoca ceremonias y rituales relacionados con el agua y el maíz, fundamentalmente. Fiestas de la casa y el cerro donde la dinámica socio-cultural se pone en juego. La realización de La Costumbre requiere de un gran despliegue de organización comunitaria y de la acumulación de esfuerzos y apoyos solidarios” (2008, p. 8)

⁴ Acerca de este apartado de “el costumbre”, más adelante manejaré el referente a una ceremonia llevada a cabo en un centro ceremonial ubicada en Rancho Nuevo, en el municipio de Tamazunchale; donde se realizan rituales de agradecimiento agrícolas que incluyen la presencia de danzas. En ellos, ha participado la Danza de *Xochitinej*.

Otro de los rubros para celebrar, son los acontecimientos de índole social, tales como cumpleaños, nacimientos, matrimonios efectuados entre los pobladores; y también aquellos de carácter civil como los que refieren a los aniversarios de fundación de centros políticos.

En todos ellos, la danza y la música juegan un papel relevante, ya que además de cumplir la función de integrar a los miembros de una comunidad, se vuelven el vínculo de comunicación y expresión de ellos.

De acuerdo a lo tratado anteriormente, considero que las celebraciones pueden agruparse en tres apartados:

- Celebraciones del ciclo agrícola.
- Celebraciones religiosas.
- Celebraciones cívico/sociales.

Acerca de las ocasiones incluidas como “el costumbre”, considero que su realización, al no corresponder específicamente a una temporalidad, sino que dependen en muchas ocasiones de las condiciones de tiempo, de cosecha, de necesidades vitales; pueden inferir en los apartados anteriores, principalmente en los primeros dos, puesto que gran parte de estos eventos (de “el costumbre”) son llevados a cabo como ceremonias religiosas y más aún, dentro de las celebraciones del ciclo agrícola. Principalmente creo que a éste último, refrendando la importancia del cuidado e importancia que la cultura nahua da al maíz.

1.4 Antecedentes históricos y culturales del grupo indígena nahua de la huasteca.

Ha quedado asentado que la mayor parte de la población del territorio en donde se centra este estudio de caso pertenece al grupo indígena nahua de la huasteca. Igualmente la revisión a los antecedentes históricos del territorio ha presentado que durante el periodo Clásico existieron reminiscencias del

intercambio cultural entre los huastecos, primeros habitantes de la región, y las culturas asentadas en el altiplano central de México.

En este apartado se hace una breve revisión hacia el lugar y tiempo donde se desarrolló la cultura nahua y se mencionan algunos de los rasgos culturales que la caracterizaron, elementos que dan origen a las concepciones que actualmente acogen a la manifestación central de este estudio.

La cultura náhuatl comenzó a desarrollarse en Teotihuacán, centro que floreció entre 150 a.C. y 600 d.C. como una ciudad pluriétnica en la que habitaron grupos de hablantes de náhuatl. León-Portilla asegura que hubo en esa ciudad el desarrollo de “elementos culturales característicos de los grupos nahuas de las épocas posteriores, como el calendario, la arquitectura y deidades como Quetzalcóatl, Tláloc y Chalchitlicue” (2011, p. 26).

Luego del apogeo de sitios como Xochicalco, Cacaxtla y Totenango en el centro de México (que también contaron con presencia de hablantes de náhuatl), entre los años 900 y 1100 fue el desarrollo de Tula, Hidalgo, que fue un asentamiento con una importante población nahua, como lo refirieron los informantes de Sahagún registrados en el Códice Florentino (1577, f.119v).

A partir de esa temporalidad hubo una expansión de los hablantes de náhuatl hacia centros como Cholula, la cuenca del valle de México, costa del golfo y Centroamérica. Para el Posclásico tardío “grupos nahuas –tepanecas, acolhuas, chalcas, tlahuicas, cohuixcas, huexotzincas, tlaxcaltecas- dominan el centro de México y se extiende por varios lugares de Mesoamérica” (León-Portilla, 2011 p. 27). La comunicación con el territorio huasteco ya era para entonces establecido y la influencia de los grupos nahuas en el territorio se manifestó en elementos arquitectónicos, religiosos y culturales.

Luego de la conquista de México-Tenochtitlán (uno de los grandes centros de poderío nahua) conquistadores, frailes y cornistas recopilaron información sobre el idioma, modo de vida, creencias y costumbres de los pueblos nahuas, principalmente del valle de México. Sobresalen los relatos registrados en las relaciones de conquista de autoría de Hernán Cortés y Bernal Díaz del Castillo

que hacen énfasis en la arquitectura y la organización militar, social y religiosa de los aztecas. En cuanto a aspectos culturales y de la vida de los conquistados, tienen gran mérito los trabajos de los frailes misioneros Andrés de Olmos, Toribio de Benavente o Motolinía, Diego Durán, Jerónimo de Mendieta y Bernardino de Sahagún, quienes lograron registrar los mitos cosmológicos base del pensamiento nahua, las prácticas y costumbres de la vida diaria, las organizaciones que regían su vida e información sumamente abundante acerca de su cultura. Sobresale el trabajo de Sahagún en su *Historia General de las cosas de la Nueva España* (1577) y la aplicación de un método de investigación histórico que logró reunir una genuina enciclopedia del saber náhuatl.

Con estas incursiones en el pensamiento nahua surgieron luego otros interesados en investigar y escribir al respecto de esta cultura. Es ambicioso querer mencionar a cada uno de ellos y las valiosas aportaciones al estudio de esta cultura, además de que hacerlo requeriría más espacio para su desarrollo y sería necesario también mencionar las investigaciones arqueológicas que arrojaron notable información. El resultado de estos trabajos es lo que León-Portilla señala,

que hoy nadie duda que hubo entre los pueblos nahuas una maravillosa arquitectura, un arte de la escultura y de la pintura de códices, una exacta ciencia del tiempo expresada en sus dos calendarios, una complicada religión y un derecho justo y severo, un comercio organizado, una poderosa clase guerrera y un sistema educativo, un conocimiento de la botánica con fines curativos (1997, p. 3).

Las vastas investigaciones de múltiples autores hacen referencia a que desde muchos siglos antes de la conquista, en el Altiplano Central de México se produjo “un desarrollo cultural de gentes de las que consta por diversos testimonios que hablaban náhuatl o alguna variante antigua de dicha lengua” (León-Portilla, 2011, p. 22). Crearon instituciones sociales, políticas, religiosas y económicas con características bien definidas, y erigieron centros urbanos con templos y otros monumentos con un estilo propio, además de que elaboraron numerosas producciones históricas y literarias; fueron forjadores y “poseedores de una cultura que, en razón de su lengua, ha recibido el nombre de náhuatl” (p. 22).

Más allá de estos aspectos, la atención que requiere este estudio es hacia el pensamiento ideológico que ocurría para los grupos hablantes de náhuatl en los tiempos anteriores y durante la conquista, las inquietudes de orden ontológico que se plantearon acerca del origen, el ser y el destino del mundo y del hombre.

Para tratar este campo es menester recurrir a los profusos estudios que ha realizado Miguel León-Portilla, especialmente recopilados en su *Filosofía Náhuatl* (1974 y 1997), donde lleva a cabo un importante análisis de las fuentes directas que permiten establecer la existencia de un saber filosófico que traspasa la mera referencia en los mitos de origen y se orienta hacia la percepción explícita del ser de las cosas. También es necesario revisar la recopilación hecha por Ángel Ma. Garibay en la *Historia de la literatura náhuatl* (1987) con textos nahuas paleografiados y traducidos por el mismo, que muestran la existencia de fuentes auténticas para el estudio del tema.

Se hace referencia principalmente a esas fuentes para los fines de este escrito, sin que por ello sea descartada la importancia de los numerosos investigadores, historiadores, antropólogos y especialistas en el tema que han contribuido al estudio de este tópico.

Ya en la traducción de obras poéticas de la cultura náhuatl que hace Garibay (1987) hay manifestaciones de inquietudes y preguntas de tipo existencial que fueron plateadas por sus autores. León-Portilla asegura que en estas fuentes se nota “un pensamiento vigoroso capaz de reflexionar sobre las cosas, preguntándose su valor, su firmeza o evanescencia” (1974, p. 62).

Entre las dudas que motivaron el desarrollo de pensamientos de este tipo para los hablantes de náhuatl, se encontraban:

- El valor de lo que existe y el afán humano por encontrar satisfacción en cosas de la tierra.
- La búsqueda para encontrar explicación a su vida y obra, ante la amenaza del exterminio.
- Dudas profundas sobre el más allá, lo que hay luego de perecer y el destino de la vida humana.

- La aceptación de una vida transitoria sobre la tierra y las enseñanzas para no aferrarse a ella.
- La búsqueda de lo verdadero de la vida, de algo bien firme, cimentado, que no pereciera como la vida humana.
- La búsqueda de la verdad de los hombres, en contra de la fugacidad de las cosas, la necesidad de perdurar más allá del término de la vida.

Planteado aquí de manera reducida es fundamental el entendimiento de esta concepción ante la vida y la importancia que adquirió para los nahuas de tiempos de la conquista el pensamiento en torno al existir humano y lo que hay más allá de ella, además de la preocupación por preservar la esencia luego de su fin físico, a través de elementos simbólicos que salvaguardaran la verdad, lo necesario y elemental del ser humano.

Los autores mencionados también tratan la existencia de un sector específico de la población nahua que dedicó su existencia al desarrollo de este pensamiento, los llamados *tlatimime*, aquellos a quien fray Bernardino de Sahagún declarara “filósofos o sabios”⁵ y a quienes dedicó una parte de su Libro X (1577, V.3, L.X, f.21-22) para tratar de su descripción. En apoyo a esta fuente, León-Portilla (1974) encuentra poemas donde se representa al *tlatimime* como el que sabe cosas, que tiene una visión concentrada del mundo y de las cosas humanas, sigue la verdad y es guía para otros, transmite y comunica sabiduría, es maestro de la verdad, es luz sobre el mundo, dispone, ordena, posee escritura y sabiduría, conoce lo que está sobre nosotros, corrige, enseña, confronta al corazón, cura, entre otras acepciones que hacen entender a este sector de la población como verdaderos filósofos responsables del desarrollo de estos ideales, la escritura de sus fundamentaciones y la trasmisión de sus saberes, que “tenían a su cargo componer, pintar, saber y enseñar los cantares y poemas donde conservaban sus ciencias” (López-Portilla, 1974, p. 72).

⁵ Anotación marginal de letra de Sahagún en el fol. 118 del Códice Matritense de la Real Academia de la Historia (edición facsimilar de Paso y Troncoso, vol. VIII). Aparece como imagen en León-Portilla, 1974, p. 63).

En éste último párrafo, pero en numerosas citas a lo largo de los documentos anteriormente nombrados, salta para su revisión la concepción de “cantares” como la manifestación poética de las ideologías nahuas que registró la esencia del pensamiento de los hombres, y buscó mediante su eficacia bucólica preservar los actos y obras más sublimes de la condición humana. Estos cantares no remiten exclusivamente a manifestaciones escritas (poemas) o a actuaciones como en la actualidad se conoce a la denominación “canto”, más bien bajo esta categoría tuvieron lugar una serie de actuaciones interdisciplinarias que incluyeron música, danza, teatro, que además de artísticas constituyeron un tesoro para el fortalecimiento de la memoria histórica y el equilibrio del lazo existencial de los pueblos nahuas; formas narrativas que fueron la manera de justificar la existencia misma y preservar su esencia a través de los tiempos.

Con estas nociones de formas narrativas bajo la categoría cantos, el atisbo de una concepción filosófica que tuvo sumo interés en sublimar la existencia humana y encontrar algo que resguardara su esencia y una breve revisión a la ideología nahua de los tiempos de la conquista; a sabiendas ya de que la influencia de esta cultura en los territorios de la región Huasteca a la que pertenece este estudio específico fue determinante para la conformación de la actual población del territorio, avanza este trabajo al siguiente capítulo, con la riqueza de estos antecedentes que dan origen a la concepción de la manifestación “bailar *xochitinej*” como una necesidad vital para una población actual, un circuito simbólico que preserva la tendencia de buscar en su realización la permanencia de lo verdadero de la vida, de sublimar la ideología humana y fortalecer el sentido de adscripción individual y comunal.

CAPÍTULO II

**La Danza de *Xochitinej*
de Cojolapa, Tamazunchale,
San Luis Potosí**

Introducción.

La vida ritual y las prácticas culturales son parte de la vida del grupo que habita la localidad que ya se ha mencionado en este documento.

Refiriendo en específico a la manifestación entre ellos nombrada como Danza de *Xochitinej* es menester señalar la importancia que mediante su práctica adquiere el cuerpo humano, “el cuerpo que dramatiza y experimenta, un cuerpo situado en tiempos, lugares e historias singulares” (Díaz, 2008, p. 34).

En su actuación simbólica, los danzantes *xochitinej* dramatizan la narración oral común a los habitantes de Cojolapa, que hace referencia a una cosmovisión del mundo y la vida, que mantiene arraigados valores conceptuales originados en la ideología de las culturas que fueron sus antecesores (especialmente la de los nahuas de los tiempos de la conquista). Se trata de una práctica con eficacia simbólica que no tiene para nada los objetivos de reificar, repetir ni establecer patrones culturales fijos, más bien de crear la posibilidad de exhibir, compartir, dramatizar y provocar la reflexión de la conciencia comunal, la cual se encuentra en un continuo flujo existencial.

Bailar *xochitinej* es un acto de efectividad que cumple competencias comunicativas requeridas por el complejo cultural que lo envuelve, es una necesidad real para los hombres de Cojolapa y sus familias y tal como se detalla en este capítulo, una práctica con altos valores simbólicos para la existencia de un hombre, de un grupo y de una comunidad entera.

2.1 Marco contextual de la Danza de *Xochitinej*.

En la localidad de Cojolapa, municipio de Tamazunchale, estado de San Luis Potosí; la Danza de *Xochitinej* es también conocida como “Danza de las flores”, o “Danza de tres colores”. Esta última denominación basada en los colores que

aparecen en el traje que los danzantes ocupan al bailar: blanco, verde y rojo, que representan los colores del manto de la Virgen de Guadalupe.

El grupo de Danza de *Xochitinej* perteneciente a la localidad mencionada, es uno con antigüedad de aproximadamente ochenta años, que permanece vigente y toma presencia en las variadas celebraciones del municipio. Conocido entre la población propia de la localidad y la que habita la totalidad del municipio e incluso los aledaños del estado de Hidalgo, el grupo recibe alrededor de veinte invitaciones al año para participar en eventos de índole religioso y social, y a la vez, toma presencia en celebraciones de gran importancia para la subsistencia de su cultura e identidad.



Imagen 7. Grupo de Danza de Xochitinej de Cojolapa al término de su participación en una fiesta patronal.

Según documentos pertenecientes al acervo de los miembros más antiguos de la danza⁶, ésta llegó a Cojolapa en el año de 1923, cuando un vecino de la localidad de Tenexco (perteneciente al mismo municipio), enseñó a un grupo de hombres la danza que se practicaba en su localidad. También enseñó a los músicos las piezas que la acompañaban, y a hacer la vestimenta de los

⁶ Las copias digitales de éstos se incluyen en este documento como Anexos 1 y 2.

integrantes, además de platicarles la historia de que la Danza de *Xochitinej* fue enseñada a los habitantes nahuas por los conquistadores, quienes representaban el papel de Cuatiltic y dedicaban sus representaciones a la Virgen de Guadalupe.

Al grupo de danza de Cojolapa lo conforman exclusivamente hombres cuyo rango de edad va desde los 7 hasta los 80 años, con una ausencia notoria de adultos jóvenes.

Las participaciones del grupo en fiestas patronales, rituales agrícolas y ceremonias de orden civil suman aproximadamente 10 ocasiones al año, sobresaliendo las invitaciones para las conmemoraciones religiosas que les hacen vecinos de localidades aledañas y municipios del estado, reforzando la estrecha red comunicativa entre los habitantes nahuas de las cercanías de este territorio.

Dependiendo de las condiciones y fechas a cada presentación acuden un promedio de 20 integrantes del conjunto, más los tres elementos que tienen a su cargo la instrumentación musical de la danza, que es lograda con un violín, una jarana huasteca y una guitarra 5ª huapanguera. La mayoría de participantes son habitantes de Cojolapa, sólo una pequeña minoría habita en localidades aledañas del mismo municipio.

La Danza de *Xochitinej* es conformada por tres personajes: el *Cuatiltic*, que es el capitán de la agrupación, el danzante *Malintzin*, y los demás integrantes, que son los danzantes *xochitinej*.

La organización del grupo responde a un ya bien cimentado esquema jerárquico que sobreentienden los integrantes del conjunto, donde hay un representante que se encarga de las relaciones sociales, atención de las invitaciones y guía del conjunto; un maestro que tiene como responsabilidad la enseñanza de la danza a nuevos miembros y la vigía de que cada participación se realice eficientemente y de manera adecuada, además de estar al tanto de aspectos como cuidado de los trajes, comunicación con los músicos y preservación de la narrativa oral que sustenta a la manifestación; dos líderes delanteros, que son los danzantes con más experiencia y a los cuales los demás

siguen al momento de las participaciones; y un líder de música que mantiene informados a sus compañeros de las actividades y necesidades de la agrupación.

A la Danza de *Xochitinej* la componen un aproximado de 60 piezas musicales, enunciadas como “sones” o “músicas”, que músicos y danzantes interpretan a lo largo de 12 horas de participación continua (que es la duración promedio), del anochecer al amanecer; siguiendo un patrón de presentación que tiene que ver con el antes y después de la medianoche, y con la complejidad en las evoluciones de los planos coreográficos.

Los danzantes cuentan con ropa específica para sus participaciones, que basa su existencia en las antiguas usanzas de vestir de los nahuas de la huasteca hasta hace algunos años (ropa de manta y huaraches), a excepción del *Cuatiltic*, que viste con prendas de confección actual. Como elementos indispensables de su utilería y sonoridades, los danzantes *xochitinej* y *Malintzin* llevan en sus manos una varita y una sonaja, y en su cabeza una corona. El *Cuatiltic* porta un machete y un sombrero tipo tejana.

Los integrantes del grupo de Danza de *Xochitinej* de Cojolapa se reúnen en casa del líder de la música previo a cada participación, y cuando se tratan temas de común interés para ellos. En las últimas ocasiones de reunión presenciadas para la realización de este documento, fue frecuente el tema de continuidad del grupo, y el caso del maestro de la danza, que se tratará más adelante.

2.2 La herencia histórica de la cosmovisión nahua en torno a lo “verdadero de la vida” en la Danza de *Xochitinej*.

Al indagar sobre la etimología del término *xochitinej* con el cual los habitantes de Cojolapa se refieren a la manifestación que es parte de sus vidas, comienza a evidenciarse un proceso reflexivo de amplia importancia para la aseveración de la existencia de una memoria histórica que sustenta y justifica la eficacia en tiempos actuales de esta danza.

El término *xochitinej* proviene del idioma náhuatl. No podría encontrarse una equivalencia precisa de tal en nuestro castellano, ni siquiera al intentar detectar los componentes lingüísticos que se asocian para conformarlo. Y es que, tal como señala Miguel León-Portilla, la lengua náhuatl admite la “formación de largos compuestos a base de la yuxtaposición de varios radicales [...] para expresar así una compleja relación conceptual con una sola palabra” (1974, p. 56). La cosmovisión mítico religiosa que poseen los nahuas formula un pensamiento filosófico que por supuesto se refleja en su elaborada “ingeniería lingüística” (p. 56).

El significado por tanto, rebasa la mera traducción de los vocablos que lo constituyen, entre los cuales se encuentran: *xochitl*, *tiuej* y *nej*. Como tales dichos términos podrían ser duramente traducidos como “flor”, “vamos” y la apropiación de la palabra para la primera persona, respectivamente. Sin embargo, la riqueza simbólica del término es mejor entendida con las explicaciones de los propios danzantes, que dicen del término *xochitinej*:

xochitín es flor que se mueve, es flor que agradece, es como los hombres nos convertimos en flor para dar gracias bailando, gracias al maicito que se sacrifica por nosotros, y gracias a papá Dios también⁷ (Hernández, Raymundo, representante de la Danza de *Xochitinej*, entrevista, 22 de octubre del 2010).

Fundamentando en los postulados que han estudiado León-Portilla y López Austin en torno a la filosofía náhuatl y el concepto del cuerpo y movimiento para esta cultura, parece conveniente el estudio de esta denominación *xochitinej* en medio del contexto filosófico heredado de los nahuas de principios del siglo XVI.

Cronistas y frailes posteriores a la Conquista como Fray Gerónimo de Mendieta, Fray Diego Durán y especialmente Fray Bernardino de Sahagún en su *Libro X de la Historia General de las cosas de la Nueva España* (1577, V.3, L.X), refieren el origen de los habitantes del área central del territorio conquistado de la Nueva España entre aquellos que vivieron en el territorio nombrado *Huastekapan tlalli* “tierra de la huasteca”, que a su vez es relacionado por su significado y

⁷ Justamente de este pensamiento compartido, surge el título de este documento.

ubicación geográfica con *Tamoanchan*, el espacio mítico paradisiaco para las culturas mesoamericanas.

Son numerosos los estudios acerca de las concepciones ideológicas de los pueblos de habla náhuatl que habitaron el altiplano central de México durante los siglos inmediatos a la conquista⁸, que coinciden en la tradición cultural compartida por estos grupos humanos. Para el caso de esta investigación es imprescindible esta concepción, porque es en este marco filosófico donde se cimienta históricamente la existencia en nuestros días de la Danza de *Xochitinej*.

León-Portilla se basa en Sahagún para evidenciar la existencia de los *tlamatinime*, dedicados a ocuparse de la resolución de estas inquietudes de orden ontológico. En su conocimiento metafísico, los *tlamatinime* plantearon la necesidad de encontrar la forma de enunciar “palabras verdaderas sobre lo que está por encima de nosotros, sobre el más allá” (1974, p. 142), una manifestación que no pereciera. Encontraron la idónea conjunción entre simbolismo y metáfora en la expresión poética, pues ésta

implica un peculiar modo de conocimiento, fruto de una auténtica experiencia interior, o si se prefiere, resultado de una intuición. La poesía viene a ser entonces la expresión oculta y velada, que con las alas del símbolo y la metáfora lleva al hombre a balbucir y a sacar de sí mismo lo que en una forma, misteriosa y súbita ha alcanzado a percibir (p. 144)

Para los *tlamatinime*, “lo único verdadero sobre la tierra –*azo tle nelli tlaltícpac*-, es precisamente lo que satisface al dador de la vida” (p. 142), y esto fue conocido por ellos con uno de los diframimos nahuas de mayor contenido simbólico: los cantos y las flores, ***in xóchitl in cuícatl***.

Al respecto León-Portilla señala que

incontables veces se repite en los poemas nahuas que “flores y cantos” es lo más elevado que hay en la tierra. Concretamente se afirma también que las “flores y cantos” es el único camino para decir lo verdadero en la tierra. Y llega a tanto esta afirmación de que “el conocer poético, venido del interior del cielo”, es la clave para penetrar en el ámbito de la Verdad, que puede

⁸ Especialmente Sahagún, 1577; Gamio, 1916; Soustelle, 1959; León-Portilla, 1974; Garibay, 1987; Caso, 2004 y López Austin, 2012.

sostenerse que todo el pensamiento náhuatl se tiñó del más puro matiz de la poesía. (p. 395-396)⁹

Interesa poner atención en la inclusión de los términos *xóchitl* y *cuícatl* en este importante difrasismo, porque la asimilación del complejo con la expresión poética no se limita (históricamente hablando ni en la actualidad) a la forma narrativa escrita, es decir, que más allá de materializar la metáfora de las palabras en palabras textuales, el término “canto” refiere a una complejidad de formas narrativas, que mediante la transfiguración de la memoria histórica, da fuerza al texto escrito.

León-Portilla refiere que los *tlamatinime* “tenían a su cargo saber y enseñar los cantares donde conservaban sus ciencias” (1974, p. 72) y que “encontraron en la expresión rítmica de sus poemas un medio que les permitía retener en la memoria más fácil y fielmente lo que recitaban o cantaban” (p. 72).

En esta idea se refleja que los cantos no eran exclusivamente las impresiones textuales, sino una serie de formas narrativas y performativas que involucraron gestos simbólicos sonoros, corporales, visuales, con un vasto complejo de estímulos para lograr la ritualidad del ser.

La propuesta es, bajo los postulados de la Antropología de la Experiencia, considerar que los cantos nahuas fueron la acepción de los performances culturales llenos de discursos simbólicos comunes a la colectividad, que mantenían una serie de convenciones ideológicas que lograban mediante su representación, proyectar un sentido de adscripción del grupo. Por supuesto tuvieron base en el discurso oral que los *tlamatinime* desarrollaron como una necesidad de existencialismo, una manera de “ser verdaderos” en el mundo y de explicar ontológicamente la trascendencia de las obras humanas.

Los cantos fueron necesarios para ritualizar al ser que debía sublimar sus actos con fines más allá de los estéticos, para mostrar su ser en el mundo y asegurar la existencia del grupo, para mediante el confluir del tiempo y el espacio, de la memoria histórica con el presente y la necesidad de trascender (porvenir),

⁹ Para profundizar en este tema se sugiere consultar a León-Portilla en la obra citada reiteradamente.

lograr un flujo (flow) temporal que idílicamente transitara en un “no tiempo” (Geist, 2005), un tiempo alterno que fomentara el ambiente ritual.

Todo ello porque los nahuas de los tiempos de la Conquista tenían necesidad de dirigir su existencia hacia el principio generador universal, la entidad divina que en sus percepciones sostenía la tierra y producía cambios: *Ometéotl*. En sus cantos encontraron “el lenguaje en el que se establece el diálogo entre la divinidad y los hombres” (León-Portilla, 1974, p. 147).

Tras esto, parece adecuado proponer la consideración de la herencia histórica que hicieron los antiguos nahuas a los actuales habitantes de la huasteca, respecto a esta ritualización del ser, que mediante performances ataviados de gestos, el uso del cuerpo distinto a la cotidianidad, y la eficacia y eficiencia en su realización, resuelven sus necesidades existenciales.

Así podría valorarse la necesidad de existencia de la Danza de *Xochitinej*, en esta explicación de la presencia en el mundo y la experiencia corporal sensible que viven los integrantes del grupo buscando su trascendencia, pero no de manera individual, sino como portadores de la tradición colectiva de su comunidad, de la reafirmación de su pasado histórico, la construcción de su presente y la necesidad de asegurar el porvenir.

Es una idea bastante interesante el pensar que la forma narrativa de los habitantes de Cojolapa resulta el vínculo con fuerzas sagradas de la existencia, y que es únicamente esta manifestación (para este grupo humano) la manera de



Imagen 8. *Cuatiltic* y delanteros de Danza de *Xochitinej* de Cojolapa, Tamazunchale, SLP., en una pausa durante su participación.

expresarse total y verídicamente en esta existencia terrenal, la manera de prevalecer, de satisfacer al dador de vida.

Sería enriquecedor dedicar un estudio entero a estas ideologías heredadas de los antiguos nahuas que se hallan fuertemente enraizadas en la memoria histórica de los habitantes de Cojolapa. Cabe insistir en que el difrasismo *in xóchitl in cuícatl* de los tiempos de la Conquista se muestra en nuestros días de muy diversas formas narrativas en el territorio huasteco, especialmente en aquella a la que se debe este estudio: la Danza de *Xochitinej*, y la concepción particular del estudio que más adelante se describe.

2.3 Acercamiento al estudio del cuerpo en la Danza de *Xochitinej*.

La actuación simbólica que realiza el cuerpo del danzante que baila *xochitinej* merece atención por resultar una experiencia transformadora que llena de sentido e intencionalidad a sus acciones, por ser parte de una práctica constitutiva y constructiva que significa no sólo para el cuerpo individual, igualmente para el cuerpo comunal, el cuerpo histórico y el cuerpo social.

Centrando la atención en el caso del maestro de la danza (que en el siguiente apartado se desarrollará) se ha tratado anteriormente el complejo ideológico que enmarca su danzar y con las explicaciones de este apartado podrá entenderse cómo es incluso razón existencial y evidencia de una simbolización corporal abstraída de los saberes colectivos heredados.

Por la determinación de esta filosofía corporal es necesario abordar el estudio del cuerpo en este proceso ritual. Pero es de suma importancia encaminar este interés hacia el tratado del cuerpo en sí mismo más que en la búsqueda de fragmentación de movimiento y asignación de significados a sus unidades mínimas; hacia el entendimiento de que para lograr la comprensión de este complejo es necesario articular cada unidad y especialmente entender el contexto en que se desarrollan, no meramente hablando de aspectos físicos o geográficos, también culturales e históricos, contemplando todo elemento que interfiera en la

demarcación del contexto humano, donde se crea un texto simbólico común que adscribe a sus participantes.

Esta ha sido la necesidad para plantear desde el primer capítulo de este documento una gran cantidad de elementos contextuales que ahora pueden entrelazarse para la comprensión del complejo ideológico que envuelve a la experiencia de bailar *xochitinej*, especialmente en el caso específico a tratar.

El planteamiento que se propone para dar continuidad al estudio del cuerpo ritualizado en la Danza de *Xochitinej* es recurrir a la etnografía de la experiencia, que es

un método de la Antropología de la experiencia [...] [que] consiste en trascender la inmediatez sensorial de la agencia humana por medio de la expresión compartida, permitiendo reconocer la vivencia como experiencia [...] mediante esta acción el agente reflexiona las acciones que para él son simbólicas y da cuenta, al compartirlo, de su estar en el mundo en conjunto, en comunidad. (Lara, 4 de octubre del 2012).

Esta Antropología pondera la comprensión del fenómeno (no objeto) estudiado y resulta una “antropología liberada [...] libre de cientos de prejuicios” (Turner en Geist, 2008, p. 103), humana, subjetiva, que se contrapone a aquellas que

revelan una deshumanización sistemática de los sujetos sometidos a estudio, ya que los consideran herederos de una cultura, como cera marcada con patrones culturales o determinada por “fuerzas”, “variables” o “presiones” sociales, culturales o psicológicas de varios tipos, cuya primacía corresponde con diferentes escuelas o círculos antropológicos”(p. 103).

Es con el método mencionado que se obtiene un acercamiento a las experiencias del cuerpo mediante la intersubjetividad y el diálogo, para que sean “ellos” (esa denominada otredad, los danzantes, los que viven el ritual) quienes den los elementos de mayor importancia en el terreno simbólico; para que al hacer el análisis e interpretación la base resulten esos ideales y no los propuestos académicamente.

La decisión por acercarse a esta corriente humanista es para dar voz al hombre que se estudia y dejar de considerarlo como objeto, para entenderlo como un ser constituido de sentimientos, experiencias, vivencias, sensibilidades, instintos, pasiones, razones y todo el complejo que lo hace ser humano,

encaminar a procesos de diálogo entre el estudiado y quien investiga y propiciar ratos de reflexión para comprender ¿cómo él se percibe, se siente, se manifiesta?

Por esto es que en consecuencia de las experiencias compartidas y los intercambios favorecidos por el íntimo acercamiento a los danzantes *xochitinej*, especialmente al maestro de la danza, se inclina esta investigación hacia el análisis de la experiencia corporal-ritual, a la subjetividad que envuelve el acto simbólico de danzar; porque el cuerpo que baila *xochitinej* se convierte en un cuerpo ritualizado que comunica, que se transforma y materializa un lenguaje sensorial, un código común a la colectividad a la cual pertenece.

La Danza de *Xochitinej* es la forma narrativa que ritualiza al cuerpo de los danzantes que participan de su actuación simbólica, y

el cuerpo ritualizado brinda al individuo y a la sociedad la posibilidad de expresar lo que no hace en momentos de cotidianidad. Con esto, el cuerpo se convierte en el cosmos, el espacio sagrado de la representación simbólica, porque es durante este momento que se potencian las posibilidades de la transformación, el discurso narrativo-performativo llega a su clímax y reconfigura las nociones espacio temporales del agente y de su comunidad (Lara, 4 de octubre del 2012).

Hablar del cuerpo ritualizado es hablar del cuerpo que surge más allá de sus límites físicos, que se vuelve vehículo de lo sagrado y cobra sentido al momento de ritualizarlo, siendo elemento indiscernible de un conjunto simbólico necesario para la continuidad y adscripción individual y colectiva.

Quizá en el entendimiento de lo anterior se halle la explicación de cómo un cuerpo limitado en su actuación simbólica de bailar *xochitinej*, asume una pérdida de efectividad y eficacia en la existencia actual.

El cuerpo ritualizado, como se ha mencionado, no aparece en la cotidianidad sino que es parte del tiempo de la subjetividad, de lo liminar, el tiempo de los estados de percepción trastocada e irrupción de las normas del tiempo establecido, un periodo que podría ser enunciado como caótico, necesario para la reconstrucción de los ideales culturales y sociales, para la reformulación y revaloración de lo existente, y la revalidación de las creencias, del pasado que forma el presente y asegura el porvenir. Bailar *xochitinej* no es un acto cotidiano

en la localidad de Cojolapa, tiene momentos específicos que responden a los tiempos de celebración, a las invitaciones y convivios comunales, a los tiempos en los que abundan explosiones de gestos sensoriales que el resto de los momentos permanecen recatados, pero se desencadenan en las temporalidades en que participa la danza.

El cuerpo ritualizado es también la manifestación de la relación dialógica entre el ser y el estar, entre el ser y su encarnación, el ser humano y su cuerpo físico, un intermediario que permite la vivencia de una experiencia sensible que fomenta la comprensión y aprehensión de ideas. Es necesidad de existencia para que estos diálogos se realicen y equilibren, tan ineludible como para los antecesores de los danzantes *xochitinej* era la cuestión cinética en el equilibrio del cosmos.

El cuerpo ritualizado es un constructo que dramatiza, exterioriza y expresa tanto ideas generales como concepciones individuales y comunales, a través de símbolos que son entendidos porque han sido parte de una colectivización cultural fomentada por la práctica y la constante asimilación de contenidos simbólicos; un cuerpo ritual es un cuerpo simbólico que se presenta en el aquí y en el ahora, pero que ha sido resultado de múltiples procesos históricos. La cosmovisión heredada por los primeros integrantes de la Danza de *Xochitinej* es la idea metafórica de una “cadena” que pasa y crece a través de los años, de los danzantes, acerca de una manifestación que debe ser conservada ante el paso del tiempo, por ser la mejor manera de agradecer la existencia misma y conservar la historia del grupo; sin embargo, entre las líneas del discurso compartido, se encuentran argumentos de una necesidad de justificación ontológica y un pensamiento filosófico que hacen del movimiento una necesidad vital y de su conservación como un ritual que promete la preservación del grupo, de sus habitantes y de su cultura e historia. Y es que cada comunidad “esboza el entender de su mundo, un saber singular sobre el cuerpo, le otorga sentido y valor” (Le Bretón, citado por Lara, 4 de octubre del 2012).

Todos estos pensamientos, aunque bien cimentados no se mantienen intactos o encapsulados ni se rectifican en idénticas repeticiones. En cada participación, la Danza de *Xochitinej*, como fenómeno cultural, dramatiza contenidos que “desempeñan un papel esencial [...] en la creación y reproducción de comunidades, en la (auto) conciencia de comunidad, pero también en la imposición, muchas ocasiones estigmatizada, de dicha conciencia” (Díaz, 2008, p. 39). Su realización permite la posibilidad de compartir la cultura, la creación de eventos que exaltan e intensifican la experiencia social y la actuación de cuerpos rituales que dan vida a una cosmovisión para nada estática.

Se vislumbra la importancia de pensar lo que Lara (4 de octubre del 2012) propone, que si un cuerpo en su actuación ritual y con eficiencia simbólica es capaz de construir un cosmos, debe ser planteado como modelo y eje rector de estudio para el estudio y análisis de una danza; que la importancia del cuerpo y lo que lo lleva a su actuar simbólico es necesario de conocer, de dialogar, de reflexionar, para proceder de ahí al análisis de la manifestación.

Que antes de pensar en danza podría pensarse en partir del cuerpo ritual y las doctrinas que fomentan las ideas cinéticas con las cuales bailar adquiere un sentido y necesidad trascendentales para el individuo y el colectivo que viven el proceso.

Como en la Danza de *Xochitinej* y el caso que a continuación se describe, una concepción arraigada (y también dinámica) que se manifiesta en el pensamiento de uno de los integrantes del conjunto, acerca de nociones filosóficas en torno a su existencia, la del grupo de danza y de la comunidad en donde se ha desarrollado la danza, contextos donde también ha prosperado una conciencia histórica y social que se replantea en cada participación del conjunto; pero especialmente, se encuentra en un momento decisivo en su realidad, ante la posible pérdida del hombre encargado de rectificar, reafirmar, repetir y transmitir estos ideales que dan sustento a todo lo estudiado en este escrito.

2.4 El caso del maestro de la Danza de *Xochitinej*, Bertoldo Benito Nieves y el acto simbólico del cuerpo para la existencia humana.

Las reflexiones expuestas en este apartado centran la atención en un ser en específico, el maestro de la Danza de *Xochitinej*, Bertoldo Benito Nieves y las experiencias compartidas por parte de él en la última etapa de elaboración del documento, las cuales suscitaron el planteamiento de una teoría atrayente en torno a las concepciones simbólicas del cuerpo.

El Sr. Bertoldo Benito ha sido habitante de Cojolapa durante toda su vida, desde muy pequeño se dedicó al campo al igual que su padre, y en la adolescencia aprendió a fabricar muebles de carrizo que intercambiaba o vendía entre los habitantes vecinos; habla náhuatl y nunca asistió a la escuela, porque cuando era pequeño no había alguna de ellas cerca de la localidad, que entonces se limitaba a “unas pocas casitas, cerca todas, de aquí, del río [...] y todas en el monte, así, sin camino ni carretera” (Benito, Bertoldo, comunicación personal, 29 de marzo del 2013); ha ido aprendiendo a hablar y entender la lengua española motivado por la convivencia con los habitantes de Cojolapa y sus descendientes, que la dominan bien.

Formó parte de la Danza de *Xochitinej* desde los 7 años (según el recuerda), acompañando a su padre, quien además de ser uno de los fundadores de la agrupación, asumió el cargo de maestro de la Danza cuando el Sr. Laureano Rubio falleció. Como parte del conjunto, el Sr. Bertoldo Benito inició en la danza imitando y aprendiendo de los demás integrantes, vivió el crecimiento del grupo, y fue avanzando de lugar entre las filas de los *xochitines* durante años, hasta ser delantero, y más tarde asumir el cargo de maestro de la danza. Él cuenta de su historia en la danza, que

iba hasta atrás, como niños, ahí siguiendo todos y siguiendo Cuatiltic, así aprendí todas las músicas [...] y yo solito me aprendía, y mi papá me decía que así y me enseñaba [...] y crecí y fui adelantando más y más, hasta estuve hasta mero delante, adelantado [...] me acuerdo todas las músicas, y como bailar, yo me acuerdo, cuando no se acuerdan me siguen, porque me acuerdo

de toda Danza *Xochitinej* (Bertoldo, Benito, entrevista, 10 de diciembre del 2010).

Actualmente el conjunto entero reconoce que es él quien recuerda la totalidad de piezas que forman la Danza y los pasos y evoluciones coreográficas de cada una de éstas, e incluso las tonadas que en muchas ocasiones tararea a los músicos cuando éstos no las recuerdan con claridad. También es él a quien refieren si se quiere obtener información de la historia de la danza, de cómo llegó a Cojolapa y cómo se bailaba entonces; y quien se encarga de hablar con los integrantes del compromiso de bailar *xochitinej*. Previo a la participación de la Danza en la capilla de Xuchipantla, Lolotla, Hidalgo, expresó a los demás integrantes estas palabras:



Imagen 9. El maestro de la Danza de *Xochitinej*, Bertoldo Benito Nieves, en un ensayo de la misma.

nosotros [estamos] muy contentos, todos participamos de papá Dios y madre santísima Virgen de Guadalupe, todos con Jesús. Por eso nosotros, donde invitamos, nosotros muy alegres, contento, para que padre Dios acompañe, me da alegre, me da contento, me da bendición, así todos cuando participamos, porque queremos danzar a papá Dios, a Jesús, siempre todos nos acordamos, todos, los diferentes danzantes (Benito, Bertoldo, comunicación personal, 5 de enero del 2010).

Continuamente transmite la necesidad de persistencia de la Danza de *Xochitinej*, como un legado heredado que es necesario conservar y transmitir, como en esta traducción de sus palabras se aprecia:

El señor [Bertoldo Benito] remarca mucho [que] es muy importante que lo que ellos vieron a hacer aquí que es heredarnos todo lo que es; no nada más es una danza, es una forma de pensar que ellos tienen, es muy importante que la

danza se siga bailando. Él mencionó una especie de cadena q se ha hecho: su papa lo hizo con él y él lo ha hecho con demás personas y así se va haciendo, es muy importante que perdure porque la danza no es sólo movimiento, es una forma de vida que ellos tienen. Su papá le remarco mucho eso, que la danza nunca se debe de perder, las personas grandes de Tamazunchale igual, le dicen que la danza es lo que menos se debe de perder, que ellos deben seguir bailando (Hernández, Gregorio, traduciendo a Benito, Bertoldo, entrevista, 22 de octubre del 2010).

En los últimos momentos de sus 80 años de edad (aproximados, porque no recuerda bien este dato ni posee documentos que puedan probarlo), al maestro Bertoldo lo han aquejado graves problemas de salud que le impidieron la participación en las invitaciones de la Danza de *Xochitinej*; ha tenido que ser hospitalizado de emergencia en Tamazunchale y San Luis Potosí y le resulta doloroso moverse para bailar y asistir a las reuniones del grupo. Esta ausencia forzosa causó que durante el año 2012, la agrupación nombrara al Sr. Raymundo Hernández con el cargo de maestro de la danza y representante de la misma (éste último cargo lo poseía ya anteriormente).

A finales del 2012, en una ocasión en que su salud agravó bastante, el Sr. Bertoldo Benito pidió que los *xochitinej* lo fueran a despedir. El conjunto cumplió la petición, el maestro mejoró de salud, pero no ha vuelto a participar en la Danza, está ya imposibilitado para trabajar en el campo y sus movimientos cotidianos son ahora lentos y cuidadosos. Al participar de su explicación de este suceso es posible advertir manifiestos de una cosmovisión corporal que merece ser compartida:

El Sr. Bertoldo Benito asume que su hacer en esta existencia ha terminado, lo cual relaciona íntimamente con su incapacidad corporal para bailar. Asegura que esto le fue dicho por un médico tradicional de una comunidad vecina, y después mediante una revelación en un sueño:

así me dijo el de Xicotla [refiriéndose al médico tradicional], vino a hacer como promesa, a hacer oración, dice que ya me limpió, y que ya no voy a bailar, así me dijo [...] luego hasta me dijo este señor Jesús, también así me dijo en la noche, soñé... yo soñé... Jesús dice que ya no, ya está acercando, ya dejamos aquí a familia, a mujer, a niños, a *xochitines*, ya así nomás... ya estoy abuelito... ya no puedo danza *xochitín* y por eso ya me voy a ir, me voy a ir

con papá Dios, me va a llevar porque ya no puedo (Benito, Bertoldo, comunicación personal, 29 de marzo del 2013).

En este y otros intercambios de pensamientos con el maestro Bertoldo, es para reflexionar la concepción de su existencia en medida de su cuerpo simbólico, su cuerpo que estaba lleno de sentido e intencionalidad en tanto que podía danzar; un cuerpo que no ha perdido las capacidades motrices básicas, que puede realizar movimientos cotidianos como caminar, vestirse, alimentarse, hacer sus necesidades físicas y asearse; pero que al verse incapacitado para participar de su “excepcionalidad corporal” (Ferreiro, 2002) , del acto simbólico eficaz y efectivo que representa bailar *xochitinej*, percibe anulado su ser en el mundo.

Se entiende implícita en estos ideales una exaltada concepción corporal, que pienso, más allá de pertenecer específicamente al maestro Bertoldo, es resultado de una memoria colectiva que concibe al cuerpo en movimiento como necesidad vital, como justificación ontológica al ser en el mundo.

Estos pensamientos son parte de una necesidad primordial en los pensamientos para especialistas en danza: el cuerpo humano, y es que, como escribe López, “el cuerpo humano es núcleo y vínculo general de nuestro cosmos, centro de nuestras percepciones, generador de nuestro pensamiento, principio de nuestra acción, y rector, beneficiario y víctima de nuestras pasiones” (2012, p. 7), y “las concepciones que se forman acerca del cuerpo humano son meollos receptores, ordenadores y proyectores de las esferas físicas y sociales que las envuelven” (p. 7).

La concepción corpórea que refiere el maestro de la danza también tiene que ver con las múltiples referencias que hace de la Danza de *Xochitinej* como una “cadena”, que simbólicamente resulta la representación del flujo espacial y temporal que idílicamente representa y justifica la existencia de los hombres, especialmente de los habitantes de Cojolapa.

Esta representación simbólica tiene sustento en el pasado cultural de los habitantes de la huasteca, justamente (como se ha tratado anteriormente) en sus antecesores nahuas de los tiempos de la Conquista y sus concepciones

corporales, ya que “puede afirmarse, sin fantasear, que el movimiento y la vida eran para los nahuas el resultado de esa armonía cósmica lograda por la orientación espacial de los años y los días, o más brevemente, por la espacialización del tiempo” (León-Portilla, 1974, p. 122).

Es necesario recordar que en la visión cosmológica de los nahuas la división temporal de su existencia se daba en etapas nombradas “soles”, que referían al “periodo de dominio de una divinidad con transitorias funciones astrales sobre el acontecer de la tierra y de los cielos inferiores” (López, 2012, p. 75), cada uno de los cuales terminó por un desequilibrio que originó el siguiente.

El 5º sol, el presente, representa el punto central, el justo equilibrio y “la posición más importante de un mundo estable, ya que cada uno de los anteriores soles había pertenecido a uno de los cuatro extremos de la superficie terrestre” (p. 75). Los nahuas lo llamaron *nahui ollin*, “cuatro movimiento”, y consideraron que en este sol, la especie humana ocupaba el centro del cosmos, y una etapa más era inconcebible.

En esta culminación de la creación situaron un equilibrio dinámico del universo, para nada estático, sino que confluían en él espacios y tiempos, y en este equilibrio tenía lugar la existencia del hombre:

Al concebirse el hombre en el centro del cosmos, nacido en lo temporal en la culminación del equilibrio de los cinco puntos del plano terrestre, se creía el ser en el que confluían todas las calidades componentes del universo [...] estos componentes reunidos en el centro cósmico debían participar en el hombre en forma equilibrada, haciendo de él la síntesis ordenada y estable del universo (p. 285)

Como señala León-Portilla, con la idea del 5º Sol “hace su entrada en el pensamiento cosmológico náhuatl la idea de movimiento, como un concepto de suma importancia en la imagen y destino del mundo” (1974, p. 108).

Esta idea de tenía que ver con la necesidad del equilibrio dinámico que diera sustento al cosmos, situando al centro de la creación la perfección del hombre, la cual alcanzaba mediante el mismo movimiento, a través de formas dinámicas, formas narrativas que incluían por supuesto al cuerpo, símbolo de la creación perfecta, en un constante dinamismo efectivo y eficiente que lo sublimara de su

existencia terrenal y diera explicación a su ser en el cosmos. Encuentro otro sostén a esta aseveración en el pensamiento de León-Portilla, de que lingüísticamente hablando, “uno mismo es el origen de las palabras nahuas movimiento, corazón y alma, lo cual prueba que para los antiguos mexicanos era inconcebible la vida sin lo que es su explicación: el movimiento” (1974, p. 122).

A partir de estos paradigmas puede establecerse el argumento de que esta cosmovisión ha sido heredada históricamente y se ha arraigado en la memoria colectiva de los habitantes nahuas de Cojolapa, pues a partir del estudio del caso del maestro de la Danza de *Xochitinej*, Bertoldo Benito Nieves, es posible reafirmar que “el cuerpo es una cosmovisión andante, mediante el cual se da sentido e intencionalidad al mundo y a la existencia misma” (Lara González, Joel, comunicación personal, 29 de noviembre del 2012).

El cuerpo en su acto simbólico permite revelar más que las palabras, es herramienta de la memoria y tradición cultural que permite crear sentido de adscripción entre sus participantes; el uso del cuerpo trasciende las dimensiones espacio-temporales para crear un ambiente ritual en el que confluyen tiempos pasados, presentes y porvenires, con lo que aseguran la existencia y la dinámica del grupo.

Eso pasa con la Danza de *Xochitinej*, la performance ocurrida en las participaciones del conjunto es una necesidad colectiva de los habitantes de



Imagen 10. El maestro Bertoldo Benito Nieves bailando *xochitinej*.

Cojolapa, donde además de fortalecer la herencia histórica de las concepciones antiguas nahuas, se vive el acto de la sublimación corporal en búsqueda del equilibrio dinámico y la justificación de la existencia, la exaltación corporal que más allá de un receptor inmediato, busca sublimar a las fuerzas sagradas de la existencia (sea Dios, la Virgen de Guadalupe, el santo de la fiesta patronal o algún santo de la devoción de los danzantes, o en general, una fuerza no terrenal) para asegurar el porvenir, la trascendencia y continuidad del grupo, y del hombre que danza.

Danzar *Xochitinej* es un acto simbólico de reflexividad social, una necesidad existencial que registra el paso del ser humano en este mundo; es para los actuales habitantes de Cojolapa lo “verdadero de la vida”, porque al hacerlo contribuyen al equilibrio dinámico del cosmos, subliman el cuerpo, que es el centro del universo en este 5º sol de movimiento. Y es por eso que un cuerpo que se ve incapacitado para participar simbólicamente de este banquete gestual, asume su ausencia existencial de este ciclo de vida. No poder ser xochitín, implica tal vez (para los hombres de Cojolapa integrantes de la danza que mantienen esta concepción bastante conscientes), no vivir, como lo siente el maestro Bertoldo.

2.5 Reflexiones en torno a la continuidad y existencia de la Danza de *Xochitinej* y la ausencia corpórea (más no simbólica) del maestro Bertoldo.

A principios del año 2013 y en consecuencia de su debilidad física el maestro Bertoldo se vio incapacitado para asistir con frecuencia a las reuniones y presentaciones del grupo de danza. El primer semestre del mencionado año aceptó hacer algunas reuniones con el líder de los músicos y representante de la danza en su casa, pero a partir de los meses posteriores su salud agravó considerablemente impidiéndole incluso levantarse de su cama y caminar, por lo cual su ausencia fue prácticamente definitiva en las reuniones del grupo.

Al inicio el conjunto nombró temporalmente al Sr. Raymundo Hernández - representante de la danza- como maestro también, sin pensar en que su nombramiento fuera permanente para este cargo.

Al paso del tiempo y con la ausencia corporal del maestro Bertoldo en prolongados periodos, los demás dirigentes del conjunto comenzaron a manifestar su preocupación por la manera en cómo se trataría el asunto de la falta del maestro Bertoldo.

El maestro Bertoldo (comunicación personal, 29 de marzo del 2013) reitera con seguridad su partida de esta existencia, asumiendo que la Danza de *Xochitinej* tiene que continuar sin él, como lo hizo cuando murieron su papá y el papá del Sr. Nicasio. Dos veces ha convocado a reuniones con los integrantes adultos del grupo para expresarles su deseo de continuidad de la danza, del cumplimiento de los compromisos a los que se les invite y de enseñarla con respeto a los nuevos integrantes. Lo compartido en esas pláticas es información que ya ha sido incluida en este documento, desde la historia de la agrupación, el recuento de las fechas de presentaciones, la explicación de los personajes, el cuidado de los trajes y la organización que debe guardar el grupo al agradecer en una presentación. El registro de esta información ha sido cuidadosamente realizado y organizado en esta Tesis con supervisiones constantes del maestro y representante de la danza.

El representante de la danza y el líder de música han tratado de emplear tiempo para guardar información que posea el maestro Bertoldo. Especialmente el Sr. Nicasio Benito –líder de música- busca espacios para visitarlo y recordar melodías de sonos que no tiene claras, de sonos que no tienen nombre y que sólo el maestro Bertoldo recuerda tarareándolas. Ha realizado algunas grabaciones caseras de las melodías que logra trasladar del oído al violín, sin embargo, los movimiento y pasos de estas piezas no son de dominio del conjunto.

Los integrantes del grupo procuran visitar al maestro Bertoldo con frecuencia, atenderle sus peticiones y animarlo, en algunas ocasiones las pláticas con el hacen referencia a la danza.

Para la comunidad de Cojolapa, así como para el grupo de Danza de *Xochitinej*, el maestro Bertoldo está presente y siguen refiriéndose a él como maestro de la danza. Reconocen que es él quien recuerda todos los aspectos de la manifestación y recurren a él para avisarle de invitaciones o resolver dudas. En entrevista con algunas de las esposas, hijos e hijas de los danzantes (2 de noviembre del 2013) se reconoce el pensamiento de que la pérdida del maestro Bertoldo será de gran resentimiento para la comunidad entera.

El gobierno municipal no tiene conocimiento del asunto. Las invitaciones que se han realizado para que la danza participe en eventos cívicos han sido cubiertas y por tanto no hay apoyo de algún tipo para algún proyecto de grabación, escritura o registro de las entrevistas hechas al maestro Bertoldo. Igualmente para los habitantes de la cabecera municipal, quienes difícilmente conocen la procedencia del grupo y las características de su existencia.

Es la localidad de Cojolapa el núcleo interesado en la Danza de *Xochitinej*, donde se realizan en lo individual algunas estrategias para guardar evidencias de los testimonios del maestro Bertoldo. Los habitantes de la localidad lo siguen reconociendo como líder de la agrupación y han suscitado reflexiones respecto a la necesaria continuidad de la existencia de la danza. Ha sido quizá este hecho un fuerte recordatorio de la existencia en Cojolapa de un grupo que se ha mantenido por casi 80 años expresando la ideología comunal e histórica de la localidad, y que debido al hecho de la enfermedad del maestro, hace a los habitantes reflexionar al respecto y devolver la atención al grupo de danza.

CAPÍTULO III

Registro de la

Danza de *Xochitinej*

De Cojolapa, Tamazunchale,

San Luis Potosí

Introducción.

La necesidad de un registro de la Danza de *Xochitinej* de Cojolapa, Tamazunchale, SLP.

Las estancias constantes en las participaciones del grupo de Danza de *Xochitinej*, la presencia en momentos determinantes de la vida de los integrantes del conjunto y de la danza misma, la realización de numerosas entrevistas, el intercambio de saberes en cuanto a la cosmovisión inmersa en bailar *xochitinej* y el considerable tiempo dedicado a la reflexión de esta manifestación, ha dado lugar a numerosos datos, evidencias e información respecto a la práctica que para la gente de Cojolapa es una tradición actual y para algunos integrantes del conjunto, un cosmos corporal.

En este capítulo se presenta el grueso de esta indagación a manera de registro, la evidencia de la historia y actualidad de un grupo de danza y los aspectos de su existencia y la de la práctica que realizan, tales como descripción de la ropa que portan al bailar, el conjunto musical que acompaña sus participaciones y la catalogación de las piezas que interpretan, la historia del grupo y la organización de sus elementos, el análisis cinético de su cuerpo y la evidencia de las coreografías que forman en conjunto, además de una descripción de los personajes que integran la manifestación y la observación del calendario de presentaciones.

Cuenta este apartado con información privilegiada respecto a ser testigo de los ideales, principios e ideas compartidas por el maestro Bertoldo Benito, quien ha sido testigo del proceso entero de desarrollo de la agrupación, de su posicionamiento entre los habitantes de Cojolapa y su distinción entre las comunidades aledañas a la suya. Ha sido él uno de los principales informantes para esta redacción, por lo cual este registro transmite sus más sentidas concepciones y veraces argumentos de su idea del movimiento como actuación simbólica necesaria para la existencia humana. Todos estos, argumentos que él se ha encargado de mantener consciente en cada integrante del grupo, en cada

plática de la danza y cada reunión de ensayo; pero que con temor piensa (como ya se ha expresado anteriormente), sean acciones que deje de realizar cuando abandone esta existencia.

3.1 Primeros registros de la Danza de *Xochitinej* en Cojolapa.

Existen fuentes (dos documentos pertenecientes al acervo de los integrantes del grupo de Danza de *Xochitinej* de Cojolapa)¹⁰, que refieren a la formación del grupo al que trata este estudio, en el año de 1923, adjudicándole el nombre de Danza de las flores, Danza de tres colores, o Danza de *Xochitinej*.

La agrupación constaba entonces de un representante, llamado José Benito Candelaria; un *Cuatiltic* o capitán: Eugenio Ruiz; cinco miembros del grupo, que fueron danzantes *Xochitinej*: José Benito, José Benito Candelaria, Prócoro Benito Felicitas, Gaspar Antonio y Bartolo Benito.

El acompañamiento musical era de dos integrantes: José Crispín en el violín, y José Marcelo en la guitarra.

Se hace mención en dichas fuentes, de la presentación de la danza a las invitaciones realizadas en Tamazunchale, fueran “eventos religiosos, costumbres, como por haber obtenido buena cosecha, en eventos políticos como para recibir algún mandatario y en los concursos” (sf, hoja 1, líneas 17-19 [Anexo 1 de este documento]).

El personaje de *Cuatiltic* (del cual se tratará con detalle en el apartado “Personajes que participan en la Danza”) es señalado como el líder del conjunto en la presentación.

Igualmente, en los manuscritos mencionados se refieren esbozos de la estructura de la danza, al dar pautas de las señas que da este personaje para la realización de las evoluciones en los sones.

Es valiosa en uno de estos documentos la descripción a grandes rasgos que se hace del traje y la utilería que llevan los danzantes:

¹⁰ Véanse Anexos 1 y 2.

Los bailadores de la danza llevan una varita de 30 centímetros de largo adornada con los tres colores y una sonaja de una planta llamada tima; también llevan una franela atravesada en el cuerpo adornado con bordado a mano y es la representación del sagrado corazón, además usan calzón y camisa de manta blanca, penacho adornado con espejos, papel lustre y listones. (sf, hoja 1, líneas 27-32 [Anexo 1 de este documento]).

Igualmente, la mención de la existencia de 60 melodías que conforman el repertorio de la danza, haciendo hincapié en que el nombre de éstas refiere al movimiento que el intérprete asume o ejemplifica con su movimiento corporal o coreográfico del conjunto.

Para los representantes de la danza en la época actual, es desconocida la fecha exacta de redacción de estos documentos, pero aseguran que fue años después de la creación del conjunto, cuando ya se había consolidado el grupo de la danza y al haber cambios en los cargos de los dirigentes, puesto que uno de los textos (sf, hoja 1, línea 36 [Anexo 1 de este documento]) menciona que en la temporalidad de su escritura, el grupo era conformado por 26 elementos; como músico el Sr. Nicasio Benito y Sr. Eugenio Zuviri y representante de la danza el Sr. Raymundo Manuel Urzula. El primero de ellos, actualmente posee ese cargo.

Acerca del origen del grupo, referencias de fuentes directas (integrantes de la Danza de *Xochitinej*, comunicación personal, 29 de diciembre del 2009 y entrevistas el 4 de abril del 2010 y 22 de octubre del 2010) coinciden en que la Danza de *Xochitinej* ya era presentada por vecinos del estado de Hidalgo y también del sur de San Luis Potosí antes de 1923. Para esos tiempos llegó a trabajar a Cojolapa el Sr. Laureano Rubio, que provenía de Tenexco (localidad de Tamazunchale) y que era en su lugar de origen el maestro de un grupo de esta danza. La frecuente convivencia con los habitantes de Cojolapa creó entre ellos un especial afecto e interés por compartirles la danza. En el año de 1923 se organizó un pequeño grupo de hombres de Cojolapa (los referidos en el Anexo 1) que comenzaron a aprender la danza de la experiencia del Sr. Rubio, quien también trajo para apoyo a los dos músicos de la danza en Tenexco (los ya mencionados José Martínez en el violín y José Crispín en la guitarra).

Durante un largo tiempo el Sr. Rubio transmitió al grupo de hombres las enseñanzas de pasos, movimientos, trayectorias, música y simbolismo de la Danza de *Xochitinej*, ensayando la danza y llevándolos a presentaciones que en su mayoría compartían con el grupo de Tenexco; especialmente fue su aprendiz el Sr. José Benito Candelaria, quien más tarde asumió el cargo de representante y maestro de la danza, y el Sr. Prócoro Benito Felicitas puso especial atención en el aprendizaje de la interpretación del violín, posesionando después el cargo de líder de los músicos.

La motivación del Sr. Rubio provocó que se formalizara el grupo de Danza de *Xochitinej* en Cojolapa y que se incrementara el número de integrantes. Pronto la organización fue reconocida y recibió invitaciones para su presentación en todo Tamazunchale. Los fundadores continuaron con la enseñanza de la danza a la muerte de Don Laureano, quien dejó la encomienda de que “la danza nunca se debe perder, debe ser una cadena, porque es como la vida” (Rubio, Laureano, citado por Bertoldo, Benito, entrevista, 5 de agosto del 2010).

Al paso de los años y el deceso de los encargados, el maestro y representante de la danza (Sr. José Benito Candelaria) heredó el cargo a su hijo, de nombre Bertoldo Benito, sujeto nombrado reiteradamente en el capítulo anterior, quien pertenece al grupo desde los 7 años y actualmente es testigo fiel de estos hechos. En la música, el hijo del Sr. Prócoro Benito Felicitas, de nombre Nicasio Benito, comenzó desde pequeño a bailar en el grupo, al crecer se interesó en los pasos de su padre y aprendió la ejecución del instrumento, heredando la responsabilidad de la música a la muerte de éste.

3.2 Organización de las festividades en las localidades nahuas de Tamazunchale.

Las distintas celebraciones que realizan los habitantes de las comunidades nahuas de Tamazunchale, resultan ocasiones idóneas para reunir a la población

perteneciente a este grupo étnico de los alrededores de la zona nahua de la parte sur de la Huasteca. Ellas son momentos decisivos para el intercambio de experiencias y saberes, pero sobre todo, para mantener en constante comunicación a la extensa red de personas.

Resalta especialmente la realización de fiestas patronales, dedicadas a los festejados en el santoral católico que rigen las Iglesias o capillas ubicadas en las cabeceras de las localidades o municipios.

Para la mayoría de éstas se designa con anterioridad un comité de organización, conformado regularmente por autoridades religiosas (sacerdotes en las distintas capillas de la localidad donde se realizará el festejo); mayordomos, que son hombres o mujeres que están de acuerdo con adquirir el compromiso y solventar los gastos para la celebración y son cercanos a las autoridades religiosas del lugar sede y algunos otros miembros de la comunidad o familiares de los encargados, que se involucran en la diligencia de los preparativos. En cada fiesta hay desde sólo uno, hasta múltiples mayordomos; dependiendo en gran medida de la magnitud de la fiesta, de lo grande que resulta la comunidad donde se hará, de la gente que se convoque, de los recursos de las personas a cargo, o del interés por participar. Cuando la mayordomía es más de una, suelen separarse en: encargados del arreglo de la imagen sagrada, de la comida y bebida, de atención a los invitados, y de la invitación de la danza y música para rendir homenaje al Santo respectivo.

Es esta comisión la que se encarga de hacer llegar la invitación a los grupos de danza y música de los alrededores. El acto consiste en hacer la visita a los encargados de la danza (o música, en la región son característicos los tríos huastecos y las bandas de viento) en su localidad de origen, entablar una plática extendiendo la invitación y acordar las fechas de la presentación y las obligaciones que la comunidad sede adquirirá para con el conjunto (transporte de ida y vuelta, alimentos, espacio para cambiarse y en algunas ocasiones, una pequeña donación en efectivo). Realizada esta reunión los visitantes se marchan prometiendo volver en un plazo casi nunca mayor a una semana, para tener una

respuesta del grupo; durante el tiempo de espera, los dirigentes de los grupos de danza o música reúnen a todos los participantes y les hacen extensiva la invitación, realizando también el consenso de ésta (especialmente tomando en cuenta compromisos de trabajo de los miembros, salud física y petición de permisos en las escuelas para las ausencias de los menores de edad). Al regreso de la comisión que hace la invitación y si la respuesta es favorable, se cierra el trato con una comida y compartiendo una botella de aguardiente entre los pactantes (maestros y responsables de la danza y mayordomos que realizan la invitación), quedan acordados los pormenores de horarios y fechas y es cerrado el trato.

Llegado el día de la celebración, al arribo de los grupos invitados, los mayordomos o personas que realizaron el trato (invitación), se encargan de la buena atención del (o los) conjunto (s) que participa (n) en la fiesta: de su alimentación, de proporcionarles seguidamente refresco, café, y aguardiente para los capitanes. Si la comunidad cuenta con buenos recursos, coinciden en el festejo más de tres grupos de danza y música, que a petición de las autoridades, alternan sus presentaciones; cuando hay un solo grupo de danza, éste cubre toda la noche con su presencia.

Las celebraciones religiosas llegan al clímax el día del Santo patrón, fecha en que se presentan los grupos de danza y música, desde las 5 ó 6 de la tarde, y lo hacen hasta las 6 ó 7 de la mañana del siguiente día; con las excepciones de cuando es una fiesta de importancia mayor (generalmente en el caso de la Fiesta



Imagen 11. Bienvenida al grupo de Danza de Xochitinej por parte de las autoridades encargadas de la celebración.

a la Virgen de Guadalupe), cuya duración es de dos días enteros (11 y 12 de diciembre). Durante toda la noche en la capilla, centro ceremonial o altar; siempre frente a la imagen sagrada, se presentan los grupos de danza o música, rodeados de la gente de la comunidad e invitados que participan de la celebración. En el caso de que se presente más de un grupo, en el momento de alternar la participación, los del grupo que no hacen su interpretación se colocan en el lugar de espectadores.

En la mayoría de los casos, tres es el número de veces en que se interrumpen las participaciones para dar a los danzantes y músicos alimentos, tras de los cuales, continúan con su labor. Al público presente también se le convida a participar de éstos, generalmente se hace después de que el grupo los toma. Es común que en estos eventos se de *zacahuil*¹¹, *patlache*¹², guisados de carne, tortillas, café negro, atole (de naranja o piña), refresco y aguardiente.



Imagen 12. Danzantes y músicos de la Danza de *Xochitinej* degustando dos patlaches, antes de su participación.

Al tiempo que participa la danza o música, fuera del recinto donde se lleva a cabo ello, abundan los juegos pirotécnicos, venta de comida, procesiones, y en los

¹¹ Especie de tamal de grandes dimensiones característico de la región huasteca, especialmente entre los grupos indígenas nahua, teenek y pame. Es elaborado con masa martajada, manteca, chiles secos y aproximadamente 5 kg de carne de animal (pudiendo ser res, puerco, pollo o la combinación de éstos), envuelto en hojas de papatla y plátano y cocinado en horno de leña. Se acostumbra su preparación en eventos sociales que reúnen gran cantidad de gente, y en los que se comparten alimentos. Su consistencia es grumosa. El Diccionario de la RAE lo define como “tamal de gran tamaño con un lechón entero, envuelto en hojas de plátano y cocido en barbacoa” (2001).

¹² Otra especie de tamal de grandes dimensiones que es también característico de la región huasteca. A diferencia del anterior, su consistencia es firme y la masa para su elaboración no es martajada, por lo que no es necesario su repartición en platos; sino que puede ser partido en segmentos, que cada asistente toma con la mano para su degustación.

últimos años, ha crecido la popularidad de la instalación de ferias populares con juegos mecánicos, de destreza y de azar.

En variadas ocasiones se le pide a los grupos de danza y música que acompañen las procesiones principales, donde se lleva a la imagen sagrada a recorrer los alrededores de las localidades y se junta la gente para su adoración. En ellas, suelen presentarse cantos religiosos en idioma náhuatl. Durante estos recorridos, las danzas y grupos de música armonizan sus ejecuciones, las danzas aquí presentan sus sones de avanzada, que generalmente son los sones de entrada al recinto.

Poca gente es la que acompaña a los grupos de danza y música hasta al fin de su presentación, la llegada del amanecer; regularmente son los familiares que acompañan a los integrantes, algunos oriundos de la comunidad y seguramente, los mayordomos que hicieron la invitación y en ocasiones, las autoridades religiosas. Cuando su presentación finaliza, se retiran del recinto y todos los integrantes son invitados a desayunar; mientras los encargados hacen el agradecimiento y despedida formal de la festividad; ésta suele ir acompañada con una carga de provisiones para el conjunto (2 ó 3 *zacahuiles*, cajas de naranjas, refrescos, tortillas, etc.). Al término de todo esto, los grupos de danza y música se retiran a su lugar de origen.

En la comunidad sede, a mediodía se realiza una misa. Al término de la misma los encargados de la fiesta recogen y limpian toda huella de la celebración.

Esta descripción de la realización de las fiestas religiosas en las comunidades nahuas de Tamazunchale ha sido sin profundizar en detalles; abordando sólo los elementos que comparten las muchas celebraciones que en el municipio se realizan. Y esto tiene una razón de ser: en los cuatro años de estudio del tema central de este documento, temporalidad durante la cual se siguieron a detalle las participaciones de la Danza de *Xochitinej*, jamás se presentó un itinerario del festejo que se pueda establecer como determinante ni dominante ante otros, es decir: en cada presentación existió un orden diferente de los eventos, en algunos lugares había manifestaciones que en otros no (como misas

que incluyeron a los danzantes, por ejemplo), a veces se intercambiaba el orden de los sucesos y en otras se omitían aspectos.

Acerca de esto, un aspecto sumamente necesario de señalar, es que la Danza de *Xochitinej* (igualmente las demás danzas del municipio y en sí las de las localidades nahuas de la huasteca) no tiene fecha fija de presentación, ni lugar; esto depende siempre de las invitaciones que la danza recibe con anterioridad; al igual que el lugar para su presentación. Si bien, los danzantes señalan que el día 12 de diciembre, dedicado a la Virgen de Guadalupe, es un día en que las invitaciones les sobran, año con año puede o no cambiar la sede de su presentación, aún en esta fecha. Incluso en la fiesta patronal de Cojolapa (24 y 25 de abril), la Danza de *Xochitinej*, oriunda de la localidad, no se presenta ya que los integrantes de la danza son comisionados para atender a los invitados de otras localidades invitadas, y llevar una buena realización de la conmemoración.

Con la información anterior, son establecidas y compartidas en la siguiente tabla una serie de características en torno a la danza tradicional y las celebraciones donde ésta participa en el municipio sede de este estudio:

Tabla 1. Características de la danza tradicional en el municipio de Tamazunchale.

CARACTERÍSTICAS DE LA DANZA TRADICIONAL EN EL MUNICIPIO DE TAMAZUNCHALE.	
1.	Las danzas de las comunidades nahuas del municipio no poseen un concreto binomio espacio – tiempo para su presentación.
2.	Las presentaciones de la danza dependen siempre de las invitaciones que personas o comunidades vecinas hagan a sus respectivas celebraciones.
3.	Pocas veces las danzas se presentan en la localidad de la cual son originarias, debido a los sistemas de cargos y responsabilidades que los hombres o integrantes de las danzas adquieren (o les son asignados) para las temporalidades festivas en sus lugares de residencia.
4.	Las invitaciones a las danzas fomentan las interrelaciones entre la población nahua del municipio, y fungen como vínculo de cohesión social entre el grupo indígena.

3.3 Ocasiones en las que se presenta la danza.

Si bien la Danza de *Xochitinej* no cuenta con un calendario específico de lugares y fechas para su presentación (como en la tabla anterior se mencionan los postulados acerca de la danza tradicional en el municipio de Tamazunchale); frecuentemente sus emisiones pueden agruparse en tres conjuntos de ocasiones, tomando en cuenta las temporalidades en que se presentan, al ciclo al que estas fechas pertenecen, y los destinatarios a los cuáles van dirigidas las acciones de la danza: humanos y sagrados (no humanos). Para aclarar este punto, se presenta la siguiente tabla:

Tabla 2. Clasificación de las ocasiones en que se presenta la Danza de *Xochitinej*.

DESTINATARIOS	sagrado	Fiestas patronales	Petición por las cosechas, bendición de los alimentos.	Recibimiento del año nuevo, velaciones a los enfermos terminales.	}	“El Costumbre”
	humano	Cambio de mayordomías o de autoridades eclesiásticas.	Agradecimiento de las cosechas en los almacenes comunales.	Celebraciones de acontecimientos históricos, ceremonias cívicas, actos políticos, concursos.		
CICLO →	santoral católico	ciclo agrícola	calendario social			

Los casos específicos citados en la tabla anterior son sólo algunos de los ejemplos de cada apartado, los más característicos y algunos de los cuales, son detallados a continuación:

A) Fiestas patronales.

Se entiende por fiesta patronal al conjunto de solemnidades con que una población celebra anualmente la fecha de su santo patrón. Es una tradición arraigada desde la época de la conquista que cumplió funciones evangelizadoras. En ellas se incluyen actos religiosos (misas, procesiones) y celebraciones paganas que involucran a casi la totalidad de la población y una gran parte del territorio del lugar sede, como desfiles, verbenas, ferias, juegos mecánicos; y por supuesto, en nuestra cultura mexicana, la presentación de grupos de música y danza que rinden ceremonia al homenajeado.

Para la mayoría de los participantes en estos eventos, sean espectadores, invitados, comisionados u organizadores; el objetivo de estas fiestas es “agradar” y agradecer al santo patrón que cuida de su comunidad, hacer peticiones para que conserve la salud individual, de las familias y de la comunidad en el siguiente año, y ofrendar sus actos con tal de seguir agradando y recibiendo favores y cuidado de estas entidades sagradas a quienes dan el atributo de personajes de santos de la Iglesia católica. Por ello, que una vez al año, organizado comunalmente, se hace una gran inversión económica y de recursos humanos para la realización de estas fiestas.

La Danza de *Xochitinej* recibe invitaciones frecuentes a participar en las celebraciones religiosas de las localidades aledañas de Tamazunchale y otros municipios de San Luis Potosí e Hidalgo. Para ello, los encargados de la fiesta en la localidad respectiva (sean autoridades civiles o religiosas o de otro índole) deben hacer una visita al encargado de la Danza (Sr. Raymundo Hernández), el maestro de la misma (Sr. Bertoldo Benito Nieves) y al músico violinista (Sr. Nicasio Benito Feliciano), para hacer la invitación formal a participar. Luego de este acontecimiento, se hace un llamado a los integrantes de la danza para dar a conocer el compromiso y pactar los ensayos. A los pocos días regresan quienes hicieron la invitación, para cerrar el trato compartiendo con los encargados de la danza un litro de caña (aguardiente). Las fechas más frecuentes para las invitaciones se dan en el mes de diciembre, especialmente la Danza de *Xochitinej*

no puede faltar en las fechas 12 (Virgen de Guadalupe) y 24 (Navidad). También importantes son las invitaciones en 6 de enero (Santos Reyes), 2 de febrero (La Candelaria), 3 de mayo (Santa Cruz), 18 de octubre (San Lucas), 29 de septiembre (San Miguel), y 1 y 2 de noviembre (Xantolo).

La danza se presenta dentro de las Iglesias o capillas, o en el atrio en caso de ser reducido el espacio.

Conforme a este apartado, la relación en que se presentó el grupo de Danza de *Xochitinej* de Cojolapa en fiestas patronales durante los años de realización de este estudio, es la compartida en las siguientes páginas:



Imagen 13. Presentación de la danza durante la celebración a la Virgen de Guadalupe en un altar particular, entrando la medianoche.

Tabla 3. Relación de presentaciones religiosas de la Danza de Xochitinej 2008 - 2012.

FECHA-DEDICACIÓN		2008	2009	2010	2011	2012
enero	6 Epifanía.	----	Xuchipantla, Lolotla, Hidalgo.		Tecomate Dos, Tamazunchale, SLP.	----
febrero	2 Virgen de la Candelaria.	----	Tezontla, Tamazunchale, SLP.	El Carrizal, Tampamolón Corona, SLP.		----
	22 Santa Margarita.	----	----	----	Rancho Mesa del Macho, delante de Tanquián de Escobedo, SLP.	----
mayo	3 Encino solo, Tamazunchale, SLP.		----	----	----	Chapulhuacanito, Tamazunchale, SLP.
	5 Santa Cruz.	----	----	----	----	Xicotla, Tamazunchale, SLP.
	15 San Isidro Labrador.	----	Rancho Nuevo, San Martín Chalchicuatla, SLP.	Cacalacayo, Tamazunchale, SLP.	Pahuayo, Tlanchinol, Hidalgo.	La Pimienta (Lomas de Aguayo), Tamazunchale, SLP.
	18 San Lucas.	----	----	----	----	Limajayo, Tamazunchale, SLP.
junio	24 San Juan Bautista.	----	----	----	Rancho Nuevo, San Martín Chalchicuatla, SLP.	----
agosto	28 San Agustín.	----	----	----	Nueva Tenochtitán, San Felipe Orizatlán, Hidalgo.	----

octubre	20	Santa Úrsula	Pahuayo, Tlanchinol, Hidalgo.	----	----	----	----	
	28	San Judas Tadeo.	Xicotla, Tamazunchale, SLP.	Cojolapa, Tamazunchale, SLP.	----	----	Mesa del Toro, Tamazunchale, SLP.	
	1 y 2	Xantolo.	Cabecera municipal de Tamazunchale; y casas de Cojolapa, Tamazunchale, SLP.					
	3	San Martín de Porres.					Potrero, Santa María Picula, SLP.	
	30	San Andrés Apóstol.					Cacalacayo, Tamazunchale, SLP.	
	12	Virgen de Guadalupe	Altar particular en San Vicente Tancuayalab, SLP.					
diciembre	27	San Juan Evangelista					Ixtlapalaco, Tamazunchale, SLP.	

B) Cambio de mayordomías o de autoridades eclesiásticas.

Entre otras de las invitaciones que recibe la Danza de *Xochitinej*, donde las fechas pertenecen al ciclo religioso, son las ocasiones en las cuales se hace algún cambio de cargos de índole religioso ya sea desde encargados de la Iglesia/capilla, o mayordomos y miembros organizadores de las fiestas religiosas.

Frecuentemente estas fechas tienen relación directa con las fiestas patronales, pues son en ellas en donde se realiza el cambio de cargos, sea dentro del contexto de la fiesta, o días posteriores a ésta; realizándose entonces en casa de quienes entregan u ostentarán el cargo. En estas situaciones, la invitación es de índole personal, según el interesado, quien asume los gastos de la invitación de la danza y realiza este convivio con la finalidad de demostrar a su comunidad el poderío e importancia que tendrá mientras ostente determinado cargo.

C) Agradecimiento por las cosechas.

Ejemplos específicos de las presentaciones de la Danza de *Xochitinej* dentro del ciclo agrícola resultan las ocasiones en que las autoridades nahuas hacen llamados a los habitantes de las localidades de Tamazunchale para reunirse y agradecer cuando los periodos de cosecha han finalizado; cada familia lleva un porcentaje de lo obtenido en su milpa a algún lugar de reunión (que generalmente es algún almacén de granos), y las danzas participan con la ejecución de sones característicos en agradecimiento al maíz por la cosecha. Se preparan alimentos para todos los asistentes, se hacen ceremonias en las que se incluye la bendición del maíz y la celebración con aguardiente. El acuerdo para la realización de estas celebraciones es concretado por los hombres jefes de familia durante las reuniones de los diversos programas de la localidad, o anunciado por el megáfono (sistema de comunicación para la localidad de Cojolapa y para varias más del municipio).

En estas ocasiones se busca la convivencia entre los habitantes de Cojolapa, y llevar a cabo censos acerca de las cosechas logradas.

Muy similar es el caso de las presentaciones de la danza con motivo de celebración de etapas del ciclo agrícola, pero realizadas en espacios que los propios habitantes denominan “sagrados”, tales como espacios entre las milpas o a mitad de los cerros; en estas ocasiones se pide la presencia de algún mandatario religioso o tradicional (hombre viejo del Consejo de ancianos), para officiar los actos litúrgicos y se hacen además misas, oraciones y procesiones.

D) Celebraciones cívico / sociales /históricas.

Acercas de las presentaciones de carácter social, se encuentra la presencia de la Danza de *Xochitinej* en eventos organizados por el municipio, como la conmemoración del Fondo Legal de Tamazunchale, ellos realizados en la cabecera municipal.

En estas presentaciones son las autoridades civiles las encargadas de contactar al conjunto y regularmente se pide que su participación sea breve (no mayor a 15 minutos), por lo que el encargado y los maestros de la danza, hacen acuerdos para “resumir” la duración de los sones mediante la supresión de algunos movimientos coreográficos. En estas ocasiones, se presenta una mínima muestra de la totalidad de los sones que integran a la danza, generalmente son los más representativos o los que los dirigentes consideran “más atractivos” para la gente.

Importantes celebraciones consideradas dentro del complejo “El Costumbre”, son las velaciones, cuando algún miembro de la danza está en etapas terminales de su vida. Es común en Tamazunchale que los danzantes o músicos, en esos momentos de su vida, pidan que la danza vaya a “despedirlos”. Entonces, sus familiares acuden en busca de la danza, y piden una velación. La danza va a casa del sujeto en la noche, e interpreta sones particulares, con los cuales, además de agradar a quien los pide, se cumple la función de pedir por el descanso del alma del hombre próximo a morir. Respecto a estas ceremonias, el maestro de la Danza, Sr. Bertoldo Benito Nieves, dice:

Cuando está enfermo se le va a hacer la música (...) a hacer un ritual (...) cuando ya está enfermo uno, que ya está para morirse, como que lo despiden: se saca aguardiente, se sacan siete músicas de danza, se cambian, se tocan otras siete (...). Son músicas que tocan especiales, no como en todas, allí son especiales, como en la cueva (...). Porque uno está sufriendo, está esperando música de danza para irse. Una vez si fuimos, y terminamos de tocar las catorce músicas, y le dieron poquito aguardiente para que lo tomara ahí, y cuando acabamos de tocar, se murió. (entrevista, 5 de agosto del 2010).

E) Recibimiento del año nuevo.

El actual maestro de la danza (Benito, Bertoldo, comunicación personal, 1 de mayo del 2010 y entrevista, 22 de octubre del 2010) hace referencia a la participación de la Danza de *Xochitinej* en la ceremonia de recibimiento del año nuevo, realizado en un centro ceremonial de la localidad de Rancho Nuevo, Tamazunchale, que es una cueva que funge como centro de reunión de las danzas del municipio. Para este acontecimiento, los integrantes del grupo se reúnen 7 días antes del 31 de diciembre en su casa, realizando ayuno, consumiendo únicamente aguardiente y sin tener contacto con el exterior. El día último del año preparan un *patlache* y hacen una caminata hasta el centro ceremonial, que se encuentra a 5 km de Cojolapa, llegan ya entrada la noche y se reúnen con las demás danzas del municipio (Concheros Guadalupanos, Varitas, Sonajitas, Pastoras, Moctezuma, entre otras). A la entrada de la cueva el “hombre viejo”, líder del Consejo de Ancianos de la zona, realiza una especie de “limpia” para penetrar en el recinto y ya en el interior, se prende una fogata con la cual las distintas agrupaciones reciben el año nuevo, agradeciendo los favores recibidos en el año. En el interior de éste centro, se hallan, adornando las paredes de piedra, elementos pertenecientes a hombres que fueron parte de las danzas del municipio, y que murieron. Como hace referencia el líder de música de la Danza, Sr. Nicasio Benito (entrevista, 5 de agosto del 2010), “si uno muere deja su... uniforme, su ropa, vestimenta, la corona, el pañuelo, lo que se ocupó (...) y bailan adentro, es como una capillita (...) y hay guitarras, hay de varitas, hay de huehues, de todas las danzas que dejan sus muertitos”.

3.4 Personajes que participan en la danza.

Tres son los personajes que participan en la Danza de *Xochitinej* (que se describen con detalle en los siguientes sub- apartados): un *Cuatiltic*, una *Malintzin*, y del tercer personaje, *Xochitinej*, abundan en número par en la presentación de la danza. Todos ellos son interpretados por integrantes del sexo masculino.

La elección para representar a los personajes está a cargo de la totalidad del conjunto, guiada por los maestros y representantes, que junto con los demás integrantes, llegan a acuerdos comunes basándose en la experiencia de los miembros, su conocimiento de la danza y el compromiso y respeto que presentan en sus participaciones.



Imagen 14. Los tres personajes de la danza. De izquierda a derecha: *Cuatiltic* (Fortino Félix Bautista), *Malintzin* (Roberto Benito Juárez) y *xochitín* (José Raymundo Hernández).

A) *Cuatiltic*.¹³

Es el dirigente de la agrupación, quien dicta los cambios en los trazos coreográficos, el inicio y término de cada son (pieza), mediante la emisión de sonidos guturales (gritos agudos). También lleva la responsabilidad de mostrar a los demás danzantes los pasos, movimientos y/o secuencias que integran los sones, al ser el primero que inicia a bailar en la ejecución de éstos. Está pendiente de la correcta formación de la agrupación en sus presentaciones, y de reunir al conjunto antes del inicio de los sones, si por algún motivo se hallan dispersos en el entorno (lo que sucede cuando se hace la entrega de alimentos o las pausas para alternar con otros grupos de danza o música, especialmente en las fiestas patronales).

La responsabilidad adquirida por el hombre que representa a este personaje es sumamente importante para la agrupación. Los dirigentes del grupo coinciden en que debe cumplir con ciertos requisitos: “debe tener buena voz para que todos lo escuchemos, y debe saber bailar bien, todas las piezas de memoria, para que pueda guiarnos [...] no se le debe olvidar nada de la danza, pues es nuestro capitán” (Benito, Bertoldo, entrevista, 5 de agosto del 2010).

Actualmente, este puesto es ostentado por el Sr. Fortino Félix Bautista, oriundo de la localidad de Cacalacayo, que es vecina de Cojolapa. Él ha formado parte de la danza desde la edad de 5 años y fue ascendiendo hasta llegar al papel de *Cuatiltic* conforme se aprendió la danza y las indicaciones que debía dar al



Imagen 15. Fortino Félix Bautista, danzante *Cuatiltic*.

¹³ Véase boceto en el Anexo 3.

conjunto, aunque acepta que “veces se olvidan los cambios de músicas, son muchos y toda la noche, se llegan a olvidar, por eso siempre está éste [Sr. Bertoldo Benito, maestro de la danza], para enseñarme cómo sigue y decirle a los músicos cual tocar y decirme cómo hacerle o regañarme si no me acuerdo” (Félix, Fortino, danzante *Cuatiltic*, entrevista, 4 de abril del 2010).

Respecto a las señas vocales que este personaje realiza, el maestro de la danza (Benito, Bertoldo, entrevista, 4 de abril del 2010), hace referencia a tres momentos fundamentales para llevarlos a cabo: el primero es para hacer el llamado del conjunto, pedir que se formen y estén atentos para que inicie la pieza, el segundo cuando deben iniciar todos a moverse; y el tercero para señalar el término del son. Éstos tres momentos son obligadamente señalados con estas instrucciones vocales, pero no son los únicos; el *Cuatiltic* tiene libertad de seguir haciendo señas en cada cambio de trazo coreográfico, en algunas ocasiones de cambio de paso, o de señalamiento de alguna acción; o también, de no hacerlo.

El personaje *Cuatiltic* se presenta vestido todo de color negro (más adelante, en el apartado correspondiente se detallará acerca de su traje «3.7»), con un sombrero que porta simbólicamente los tres colores que también dan nombre a la danza, y un machete en su mano derecha.

Es imperioso notar la diferencia de traje que porta este personaje con respecto al de los danzantes *xochitinej*, pues marca una notable influencia de la representación de la conquista española, siendo el *Cuatiltic* la representación del bando español, en contraposición del bando indígena de los *xochitinej*.

B) Malintzin.¹⁴

Personaje de un solo elemento dentro de la danza, que siempre es interpretado por un hombre y representa a una mujer.

En la Danza de *Xochitinej*, se coloca entre las dos filas¹⁵ de danzantes, atrás del *Cuatiltic* (a un metro de distancia de él aproximadamente), y lo sigue en todo

¹⁴ Véase boceto en el Anexo 4.

momento durante la presentación de los diversos sones. Inicia los movimientos al mismo tiempo que el conjunto (después de que el *Cuatiltic* lo indica). En casos específicos de sones que presentan trayectorias que cambian la estructura de las dos líneas a círculos, avances por línea o trazos determinados, la *Malintzin* sigue en todo momento al *Cuatiltic*, entendiendo así que este personaje nunca adquiere un papel de líder del conjunto.

Su traje se compone de una blusa y falda de mujer en color rojo, adornadas con listones de colores. Porta los elementos de utilería idénticos a los de los danzantes *xochitinej*.

Pocos son los danzantes que gustan de representar este personaje en el conjunto, ya que el hecho de vestir el atuendo de mujer no es apetecible para ellos; sin embargo los danzantes del conjunto coinciden en que quien asume este papel debe tener total compromiso y respeto por la Danza, saber la mayoría de los sones para no equivocarse y seguir con obediencia al *Cuatiltic*.

En variadas ocasiones de la historia del grupo de *Xochitinej* de Cojolapa, este papel ha sido interpretado por niños pequeños (que tienen de 5 a 12 años) que al crecer cambian a *xochitín* y dejan el puesto a otros. En la temporalidad de este estudio, el papel de la *Malintzin* es realizado por Roberto Benito



Imagen 16. Roberto Benito Juárez, adquiriendo la caracterización del danzante *Malintzin*.

¹⁵ Para aclaraciones en este trabajo, me referiré a fila como “línea recta cuya característica presenta que cada elemento se encuentra uno detrás de otro” (Miranda y Lara, 2002, p. 147), a diferencia de línea, que tomaré como “línea recta cuya característica presenta que cada elemento se ubica uno al lado del otro” (p. 148).

Juárez, habitante de Cojolapa.

C) Xochitinej.¹⁶

Personajes que abundan en el conjunto, en números pares y ubicados en dos filas paralelas al inicio de la ejecución de cada son, pueden ser desde 8 hasta 20 elementos. Entre ellos hasta el frente se ubican el *Cuatiltic* y detrás de él la *Malintzin*. En los cambios coreográficos pueden modificar el trazo inicial para hacer círculos, avances de una fila, fuentes, pero siempre regresan a la formación inicial para el término del son. Cada avance y cambio en los movimientos coreográficos lo hacen siguiendo las indicaciones del *Cuatiltic* cuando emite la especie de “gritos” ya mencionados.

Visten la indumentaria tradicional de los hombres nahuas de la huasteca (calzón y camisa de manta). Más una franja de tela roja bordada con diversos diseños cruzada en el pecho y espalda, huaraches, varita, sonaja y corona.

Se alinean por parejas, cumpliendo la función de delimitar el espacio en el cual se presenta la danza.

El acomodo de los integrantes es en función de su estatura, ubicándose los más altos adelante y los más pequeños atrás (lugares que generalmente ocupan los niños). Pero esta formación no rige los primeros lugares de los *Xochitinej*, donde los miembros se acomodan según su experiencia en la danza: los dos elementos que se localizan hasta al frente del conjunto (uno por fila), a la altura del *Cuatiltic*, son llamados **delanteros** o **adelantados**; y es en ellos en quienes recae la mayor responsabilidad del conjunto.

Dicho por integrantes y dirigentes del grupo (Benito, Bertoldo; Benito, Nicasio y Hernández, Raymundo, entrevista, 5 de enero del 2010), quien ostenta estos lugares (delanteros) debe saber con exactitud todos los sones que componen la danza (incluyendo los pasos, evoluciones, movimientos y tonadas musicales), su historia, su significado, la responsabilidad de sus presentaciones, estar al tanto del aprendizaje de los que se incluyen en la danza, ser avisados primeramente de las

¹⁶ Véase boceto en el Anexo 5.

invitaciones que recibe el conjunto y vigilar el orden del grupo. Suelen ocupar estos lugares los descendientes de los fundadores del grupo, que heredan la tradición de danzar y han pertenecido al conjunto desde niños, regularmente van avanzando en los lugares de las filas en su historia, y la mayoría de ellos ostenta otro cargo en la danza, que los hace ser respetados por la totalidad del conjunto y los habitantes de Cojolapa.

Actualmente, los adelantados de este grupo son Bertoldo Benito Nieves, que también es maestro de la Danza (y perteneció al conjunto desde su fundación, siendo niño); y José Raymundo Hernández, que es el representante.



Imagen 17. Danzantes *xochitinej*.

3.5 Estructura de la danza.

En lo que respecta a la formación de los danzantes para la presentación, prevalece la agrupación en dos filas paralelas de los *Xochitinej*, encabezados en cada una por los delanteros o adelantados. En medio de ellos, liderando el conjunto, se coloca el *Cuatiltic* (o capitán), a la altura de los punteros, seguido por la *Malintzin*. Ésta formación se respeta siempre en el inicio y término de cada son, y en el transcurso de algunos sones (detallados más adelante).

El conjunto siempre se coloca de frente al altar, sea éste el de una Iglesia o capilla, algún altar casero u otro elaborado provisionalmente (especialmente en las ceremonias cívicas). En la mayoría de los casos, aunque no haya un altar formal, siempre hay la existencia de una imagen sagrada (santos y vírgenes de la Iglesia católica, ya sean en escultura o pintura), al que se le colocan velas y flores cuando menos; para dirigir hacia éste la danza.

Para ejemplificar las indicaciones anteriores, se muestran las siguientes figura e imagen:

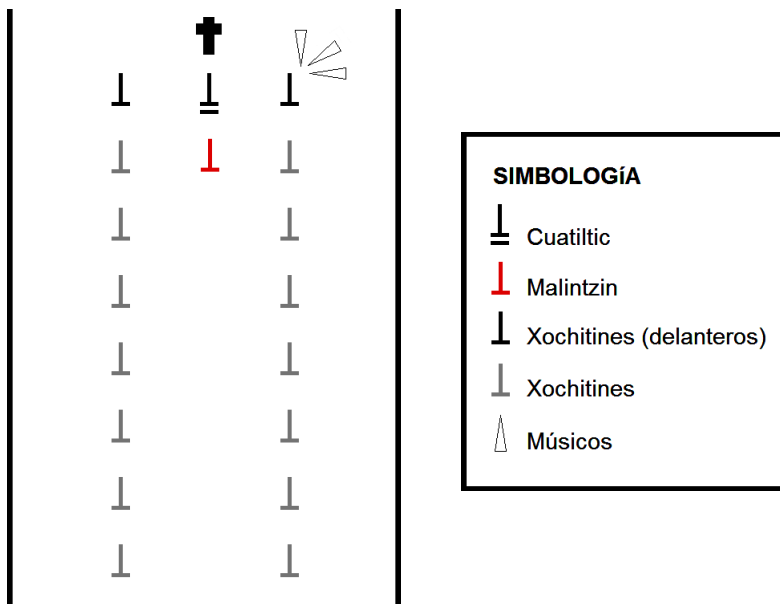


Figura 6. Formación básica del conjunto en la Danza de *Xochitinej* (vista de los danzantes).



Imagen 18. Formación básica del conjunto (vista desde el frente al que se presentan).

La ejecución de los sones cambia en algunos sentidos la formación del conjunto, resaltando siempre las figuras del *Cuatiltic* y *Malintzin*. Estos cambios siguen estructuras determinadas, que detallaré a continuación.

La Danza de *Xochitinej* cuenta con un repertorio aproximado de 60 piezas, que son consideradas “sones” o “músicas” por los integrantes. La mayoría de ellos poseen nombre en náhuatl, y de éstos, la mayoría pueden ser traducidos al español.

Con base a información proporcionada por los danzantes (entrevista, 5 de agosto del 2010), los siguientes son los nombres de gran parte de ellos:

- Entrada.
- Recibimiento de la noche.
- La primavera.
- Torito.
- Gallito.
- Vientecito.
- Caballito.
- Cangrejito.
- Jilguero.
- Tordo.
- Chequechequek Borrachito.
- El meco.
- Remolino.
- Nepantlik.
- Viento.
- El conejo.
- El borracho.
- Coyote.
- Pahuatequetl.
- Perdiz.
- Señorita.
- Canario.
- Xochipitzahuac.
- San José.
- Son de cueva.
- Danza a la Virgen.
- Son de tres colores.
- Chuparrosa.
- Son de la media noche.
- Recibimiento del Sol.
- Salida.

Hay una gran variedad de pasos, movimientos y secuencias dentro del repertorio de los sones de la danza, sujetos a varias estructuras coreográficas determinadas, que después ser estudiadas por una larga temporalidad, es propuesta la catalogación siguiente:

Tabla 4. Clasificación de los sones de la Danza de *Xochitinej* según su estructura coreográfica.

CLASIFICACIÓN			EJEMPLOS DE SONES ¹⁷	
Sones de avanzada.	Para entrar al recinto.		Entrada	
	Para salir del recinto.		Salida	
Sones que presentan sólo estructuras coreográficas lineales.	Conservan la formación, sin desplazamientos del conjunto.	Sin cambio alguno.		Dos pasos
		Con cambios de frentes.		Tres colores
	Conservan la formación e incluyen desplazamiento del conjunto.	Haciendo avances (fuentes) ¹⁸ .		Borracho chico Primavera Señorita Caballito
		Con giros.	Con la pareja de la misma fila.	<i>Nepantlik</i>
			Con la pareja de la misma línea.	Remolino chico
		Sones que implican estructuras coreográficas circulares.	Un solo círculo.	
Dos círculos concéntricos, con avances en direcciones opuestas.			Jilguero	
Sones con estructuras coreográficas específicas.			Gallito Conejo	

¹⁷ La traducción de los nombres de los sones ha sido proporcionada por los propios danzantes.

¹⁸ Los integrantes de la Danza de *Xochitinej* no cuentan con una terminología local específica para esta agrupación de sones, sino que hablan indistintamente de avances “para allá” o “para acá”. El término fuente es una propuesta que surge de la semejanza del desplazamiento coreográfico que los danzantes realizan y se asemeja con la caída natural del agua que emana de un elemento para después regresar a la superficie inicial, promovida por la gravedad. (Véase Conjunto de planos 4)

Como ya se ha mencionado anteriormente, el cambio de trayectorias en cada son es señalado por los sonidos guturales emitidos por el *Cuatiltic*; sin que exista la rigurosidad de cuentas de frases musicales o de movimiento para la realización de alguno de ellos.

A) Sones de avanzada.

Son éstos los que en su ejecución incluyen desplazamientos del conjunto, sin perder la formación lineal en paralelo. Se presentan sólo en dos momentos en una participación: al entrar y salir la danza del recinto donde se presentará en caso de ser este al interior de una construcción, o simulando el avance de llegada y retirada cuando es al exterior.

a) Para entrar al recinto.

Ésta es una forma coreográfica que el grupo ejecuta siempre al inicio de su presentación, exclusivamente con el son La entrada.

El *Cuatiltic* da la indicación de formarse fuera del lugar donde será la presentación, el grupo de músicos se coloca delante del conjunto y acuerda con los danzantes principales (*Cuatiltic* y/o delanteros) el momento de inicio del son.

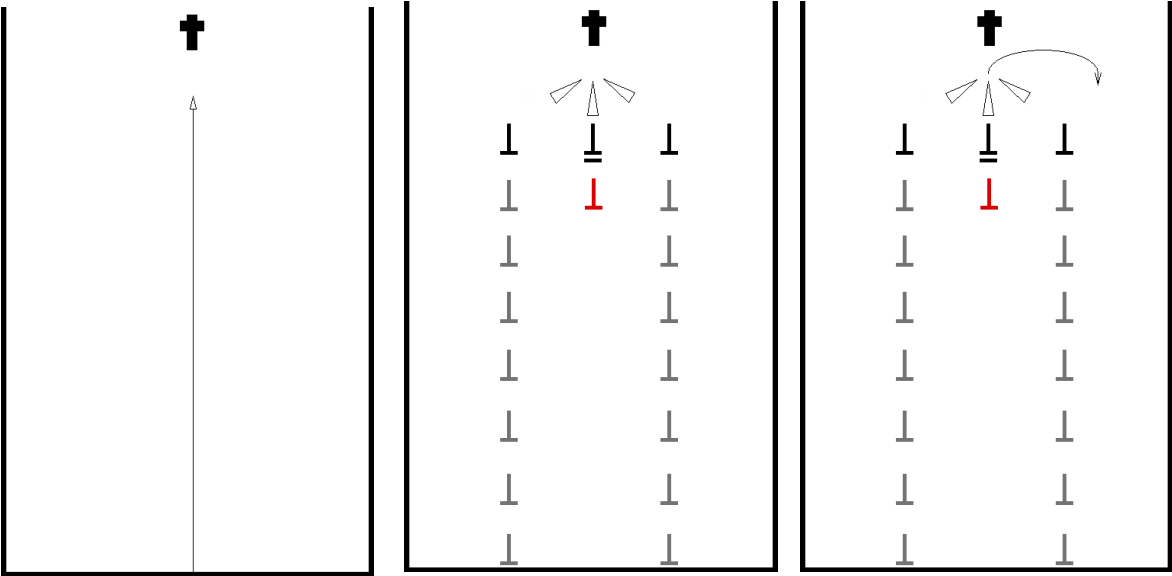
Ya formado el conjunto, inician con los acordes del son. Los músicos avanzan caminando con rumbo hacia el altar y detrás de ellos entra el conjunto, con las secuencias de movimiento características del son. Al llegar frente a las imágenes sagradas del altar, los músicos hacen una reverencia (sin dejar de interpretar el son), y se mueven hacia el lugar



Imagen 19. Preparándose para entrar a la capilla de Xuchipantla.

donde permanecerán el resto de la presentación.

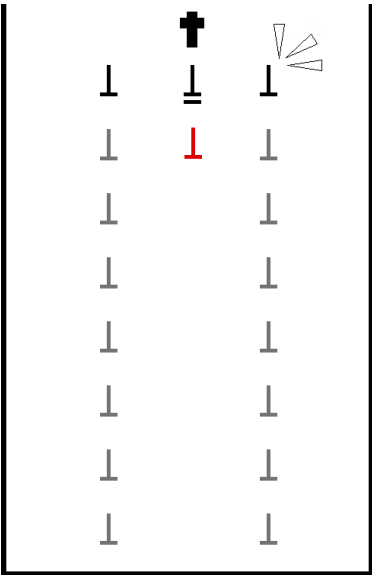
Conjunto de planos 1. Son La entrada.



1.2

1.3

1.1

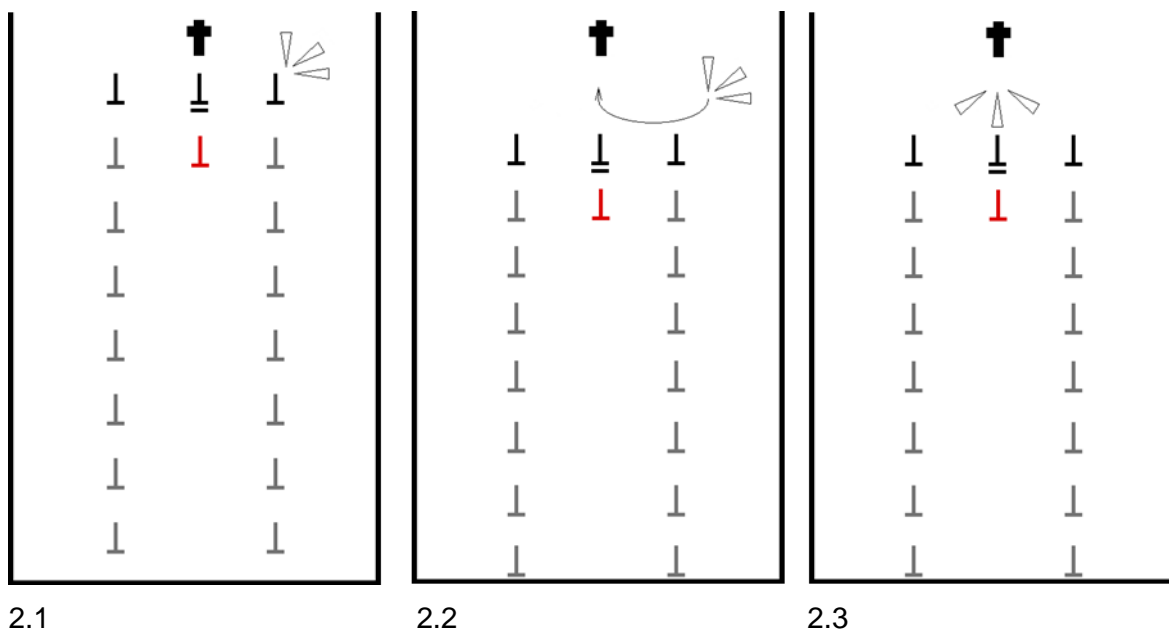


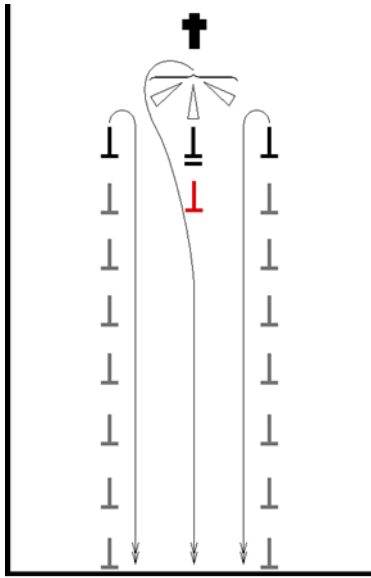
1.4

b) *Para salir del recinto.*

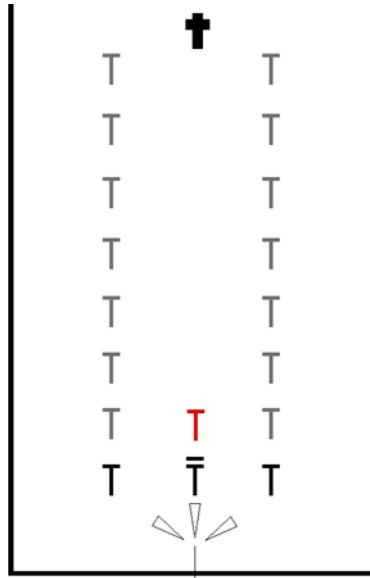
Al término de su participación, el conjunto ejecuta una pieza para abandonar el espacio en el que realizó su presentación. Distribuidos en la formación básica, los músicos se levantan del lugar que mantuvieron en la representación para pasar frente al altar y hacer una reverencia de agradecimiento, al tiempo que ellos tocan y los danzantes bailan el son La salida. Al terminar dan media vuelta y avanzan caminando lentamente entre las filas de danzantes, que también van pasando por parejas al altar (iniciando el *Cuatiltic* y la *Malintzin*) repitiendo la reverencia y volviéndose por el interior de las filas, para invertir la figura coreográfica e ir saliendo del recinto.

Conjunto de planos 2. Son La salida.

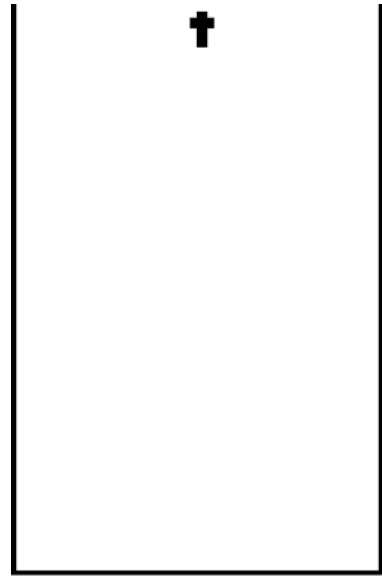




2.4



2.5



2.6



Imagen 20. Son de La salida, al término de la participación de la Danza de Xochitinej.

B) Sonos que presentan sólo estructuras coreográficas lineales.

Este apartado se refiere a las estructuras coreográficas de la Danza de *Xochitinej* que conservan todo el tiempo las filas base en la formación de los danzantes, pudiendo haber pequeñas variaciones que no modifican dicha formación.

Es importante señalar que su ejecución se da en un rango que los danzantes clasifican “antes de medianoche”, que es una temporalidad que abarca desde que termina la ejecución del son La entrada, hasta la llegada del nuevo día. El representante y el líder de los músicos del grupo de Danza de *Xochitinej* explican:

Estos [sones] que se bailan adentro se dividen en dos: antes de la medianoche y después de la medianoche. Los de antes son facilitos, es cómo lo mismo pero cambian las músicas y ellos [los danzantes] hacen lo mismo en las líneas. Ya los de después son más bonitos, con músicas más bonitas también, le gustan más a la gente, porque ya se mueven en círculos, y en otras [figuras] (...) y hacen diferentes cosas; son más rápidos, en algunos hasta le aceleramos [los músicos] para despertarlos y que no les gane el sueño. Pero sí, esos solo después de medianoche. (Benito, Nicasio, comunicación personal, 6 de enero del 2010)

a) Conservan la formación, sin desplazamientos del conjunto.

Dentro de esta clasificación, se engloban los sones que no presentan evoluciones coreográficas individuales ni de parejas, es decir, que conservan la formación básica de la danza.

1. Sin cambio alguno (Véase Figura 6).

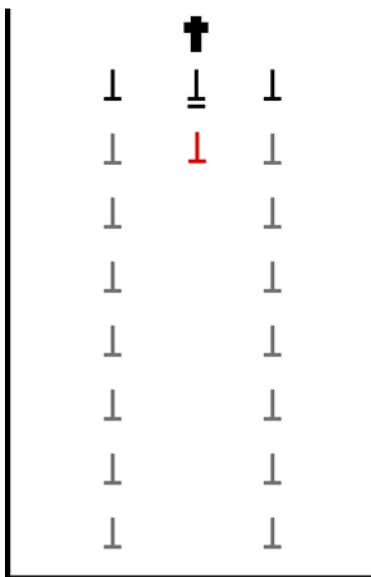
Son éstos los sones que conservan tanto el frente como la formación del conjunto. No presentan evolución coreográfica alguna, sólo cambios en los pasos y secuencias de movimiento.

2. Con cambio de frentes.

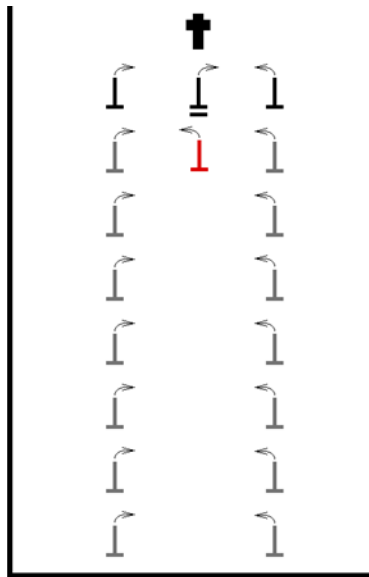
En estos sones se conservan las filas en paralelo del conjunto. El inicio es en la formación básica; en el momento marcado por el *Cuatiltic* las filas de *Xochitinej* dan un cuarto de giro hacia el interior de la agrupación para quedar frente a frente con su pareja en la formación. *Cuatiltic* y *Malintzin* realizan trayectorias entre ambas líneas (como puede observarse en los planos siguientes). A la señal del

Cuatiltic, él y la *Malintzin* regresan a su lugar de inicio, y las filas de *Xochitinej* hacen lo mismo, dando un cuarto de giro hacia el frente.

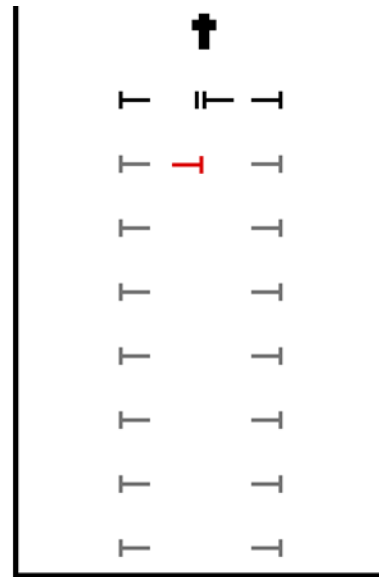
Conjunto de planos 3. Sones con estructuras lineales que sólo cambian los frentes.



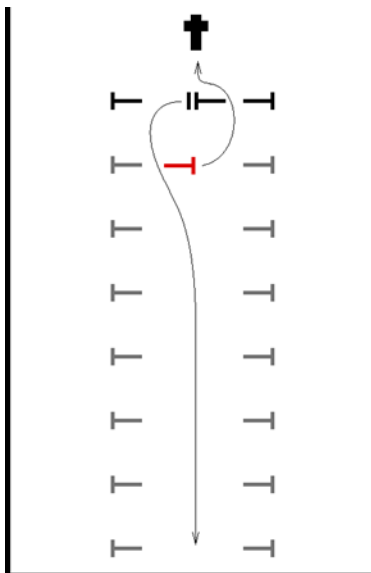
3.1



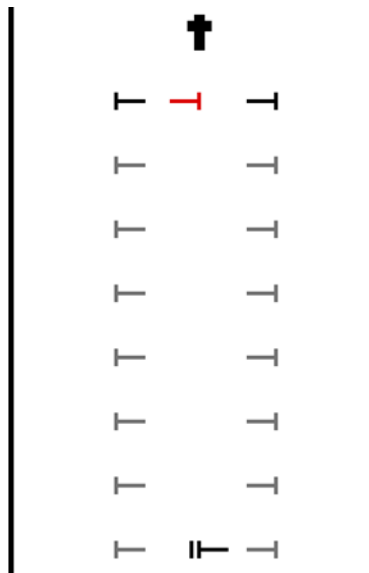
3.2



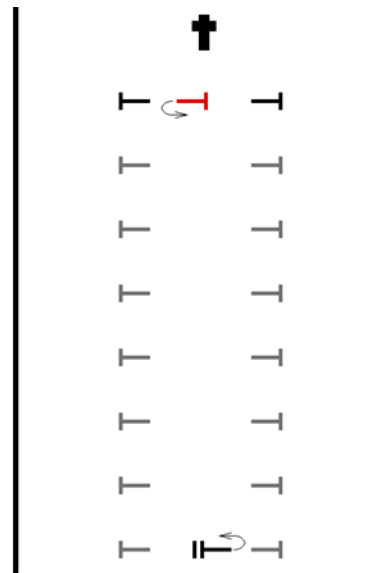
3.3



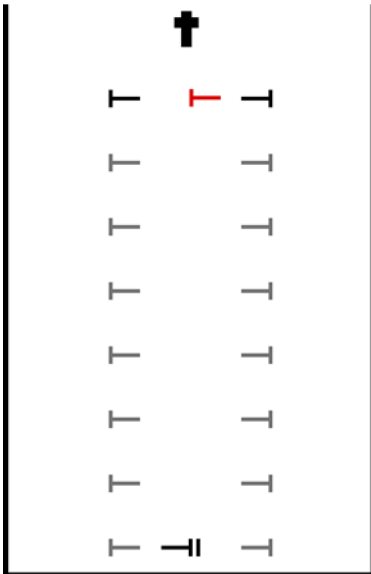
3.4



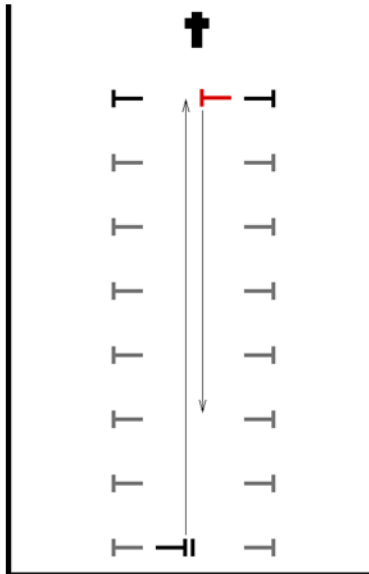
3.5



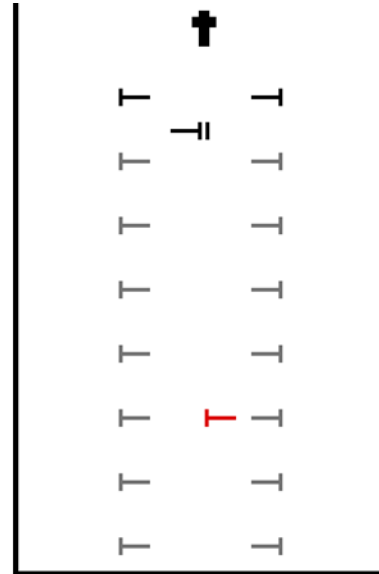
3.6



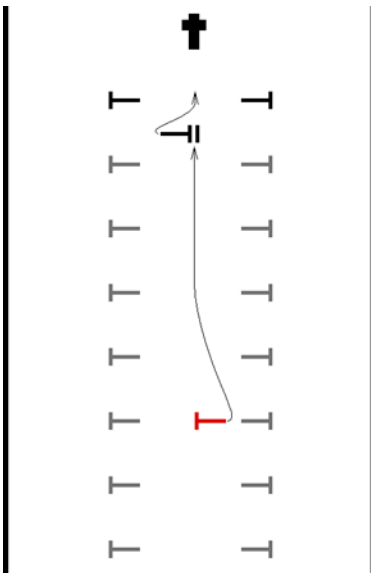
3.7



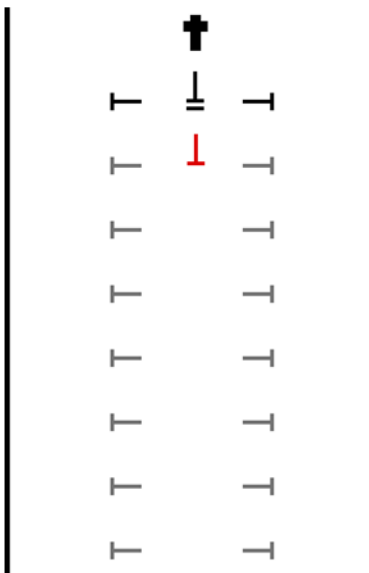
3.8



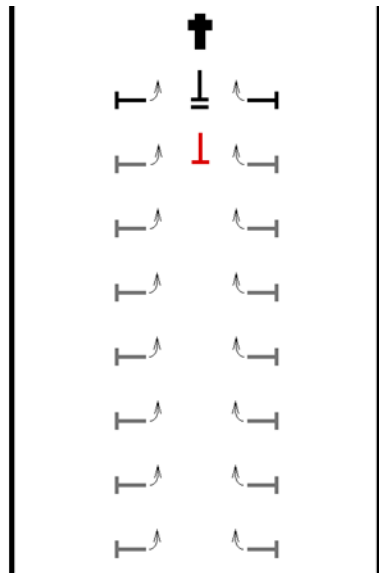
3.9



3.10



3.11



3.12

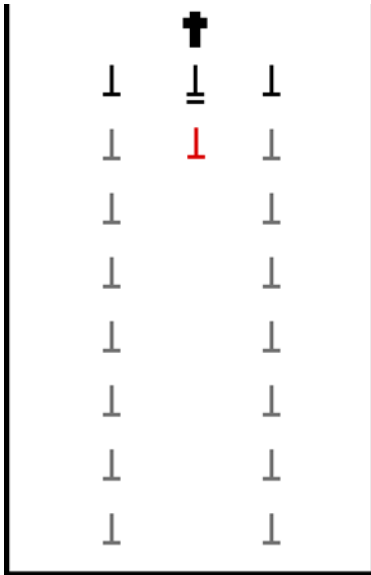


Imagen 21. Evolución coreográfica durante el son Caballito.

3.13

b) Conservan la formación e incluyen desplazamientos del conjunto.

Éstos son los sones en los que se incluyen trayectorias espaciales, sean realizadas en bloque por el conjunto entero, o por segmentos entre los integrantes; pero en todos los casos, no se pierden las filas paralelas que dan forma a la estructura coreográfica básica de la danza.

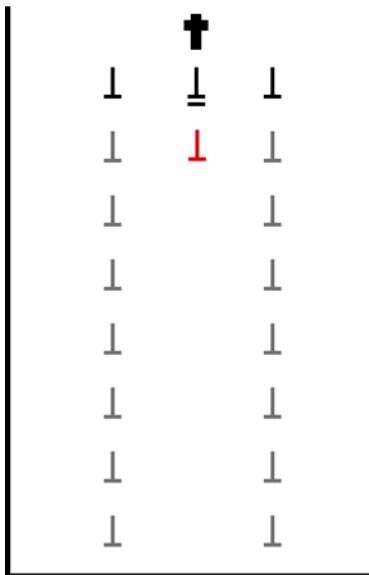
1. Haciendo avances (fuentes).

Partiendo de la formación básica, el conjunto, en estos sones, realiza cambios conforme el *Cuatiltic* lo señala; siendo todos ellos siguiendo la estructura de “fuentes”.

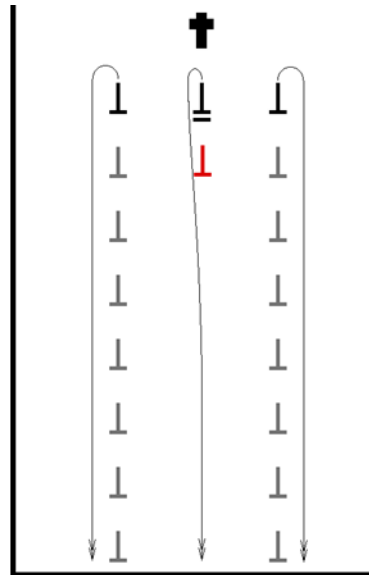
Primeramente las filas hacen fuente hacia afuera, respectivamente, hasta llegar los delanteros al lado contrario y con frente opuesto al que se inició la pieza. A la indicación regresan por dentro. Estando en la formación inicial, ahora la fuente es por dentro, y el regreso es por fuera. El *Cuatiltic* siempre avanza por dentro de las filas, girándose por su izquierda y avanzando por el centro, y la *Malintzin* lo sigue.

La totalidad de estas evoluciones se repite.

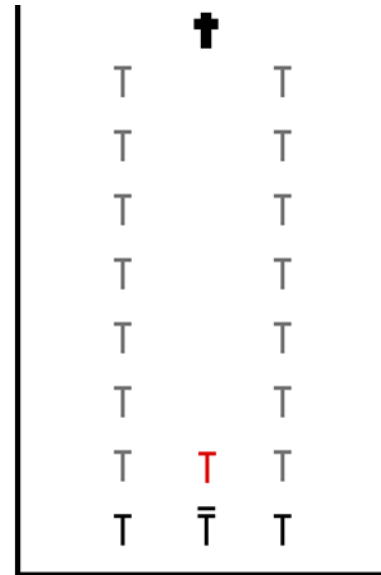
Conjunto de planos 4. Sonos que conservan estructuras lineales, desplazando al conjunto en fuentes.



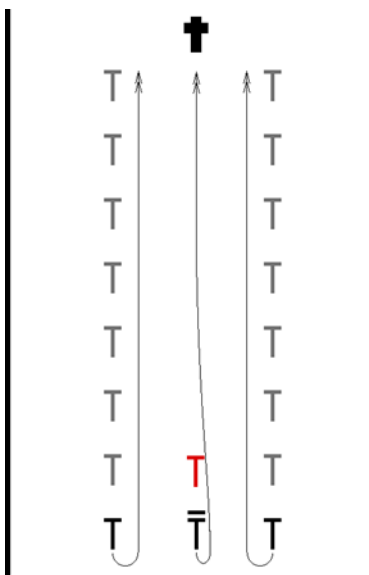
4.1



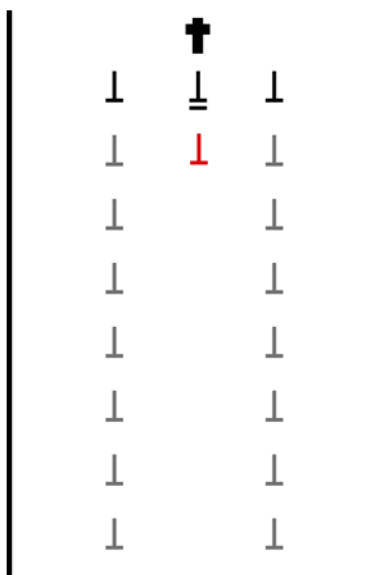
4.2



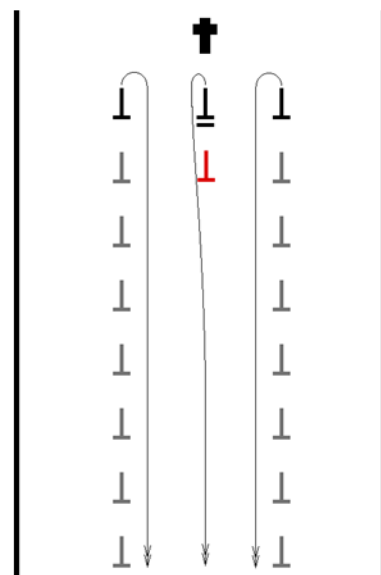
4.3



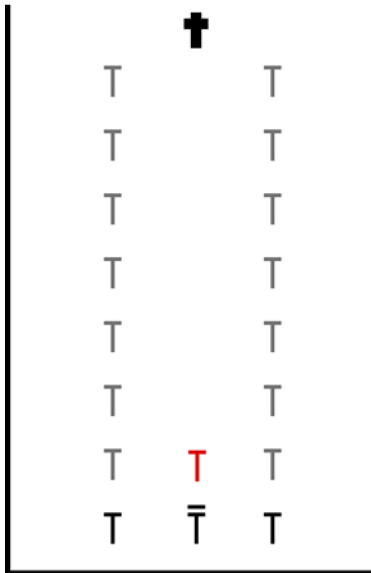
4.4



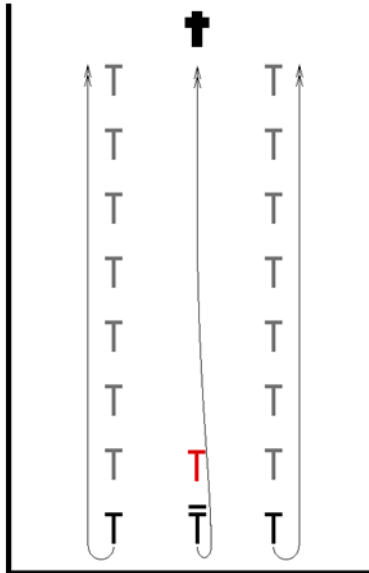
4.5



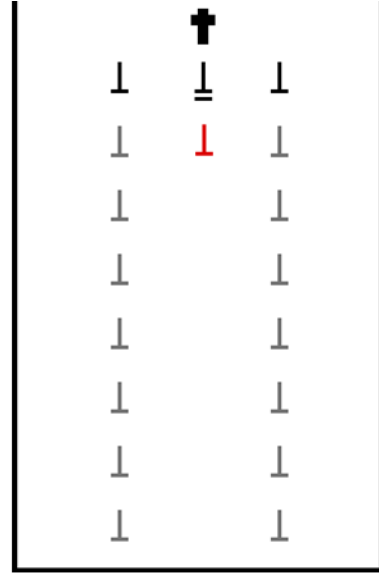
4.6



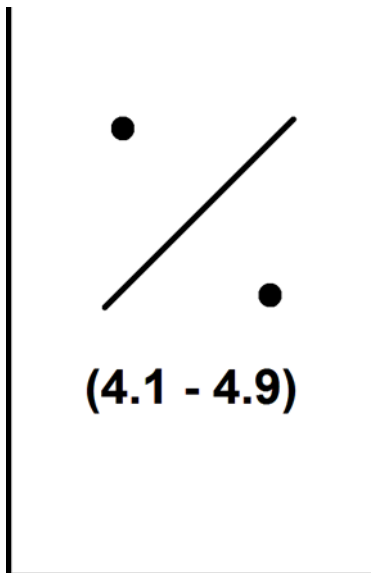
4.7



4.8



4.9



4.10 – 4.18



Imagen 22. Evolución de fuente. Los danzantes xochitinej avanzan de atrás hacia el frente (altar), por dentro de las filas que forman.

2. Con giros entre la pareja de la misma fila.

Sones que conservan la estructura de las filas paralelas e incluyen desplazamientos circulares intercambiando lugares entre dos danzantes de la misma fila.

Para estas trayectorias, *Cuatiltic* y *Malintzin* conservan su formación al centro del conjunto, y trabajan ellos como pareja para intercambiar lugares.

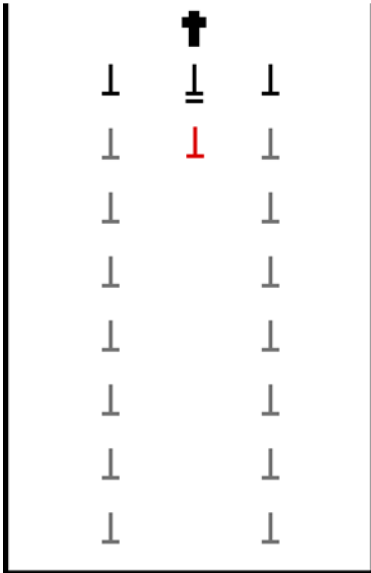
Primero el *Cuatiltic* hace una trayectoria circular hacia atrás en sentido anti horario incluyendo un giro a la izquierda, desplazándose al lugar de la *Malintzin* y quedando con el mismo frente al que inició. *Malintzin* avanza hacia adelante con trayectoria circular también en sentido anti horario, incluyendo medio giro a la izquierda, para quedar en oposición al frente que inició, y de frente al *Cuatiltic*. (Véanse los planos de piso 5.2 y 5.3).

Para el siguiente movimiento: el *Cuatiltic* hace trayectoria circular hacia adelante en sentido anti horario incluyendo un giro a la derecha, desplazándose al lugar donde inició el son. La *Malintzin* avanza hacia adelante con medio giro a la derecha, regresando a su lugar original. (Véanse los planos de piso 5.4 y 5.5).

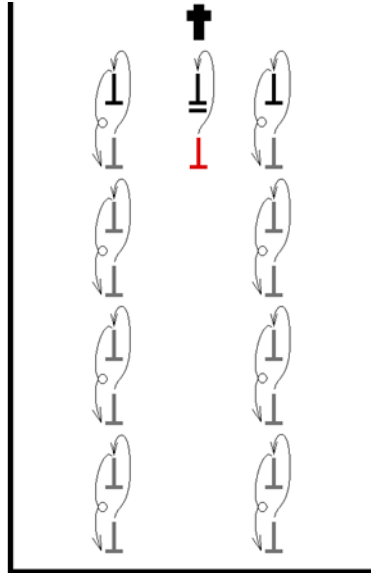
Los *Xochitinej* trabajan de dos en dos, siguiendo las evoluciones que hacen estos personajes.

Y durante la totalidad de duración del son, estas evoluciones coreográficas se repiten.

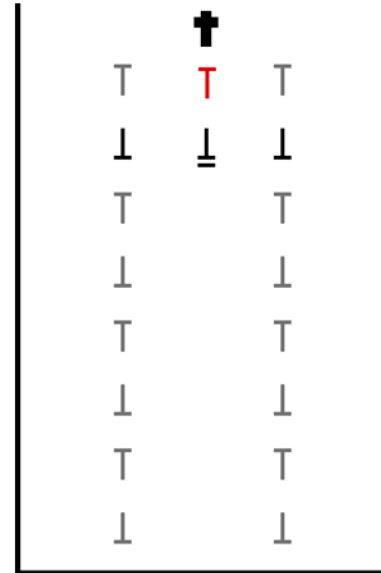
Conjunto de planos 5. Sones que conservan estructuras lineales e incluyen trayectorias circulares entre danzantes de la misma línea.



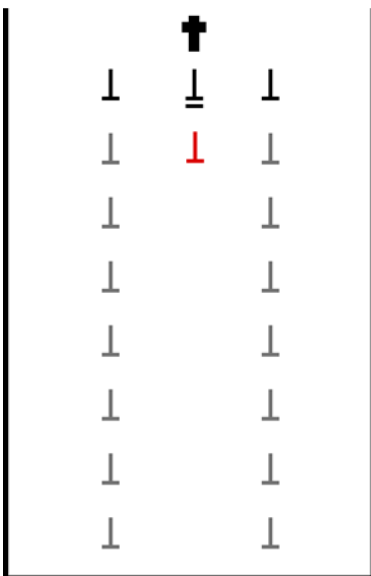
5.1



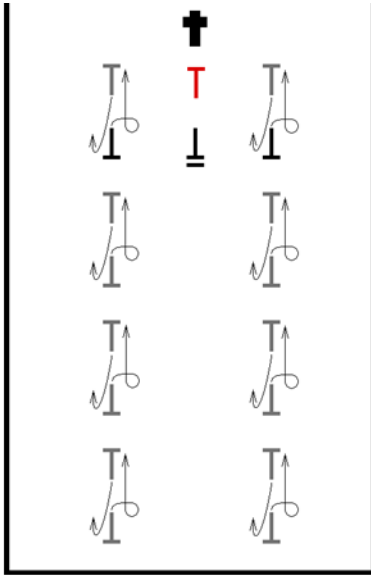
5.2



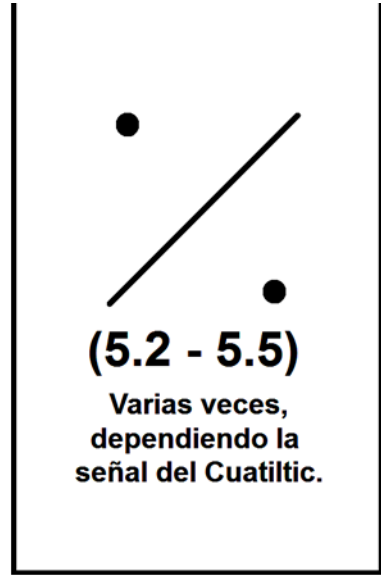
5.3



5.4



5.5



5.6...

3. Con giros entre la pareja de la misma línea.

Sones que conservan la estructura de las filas paralelas e incluyen desplazamientos circulares intercambiando lugares entre dos danzantes de filas opuestas.

Para estas trayectorias, *Cuatiltic* y *Malintzin* se colocan a la cabeza de la formación de las filas, enfrente de los delanteros. El *Cuatiltic* lo hace en la del lado izquierdo (siguiendo la perspectiva de los danzantes) y la *Malintzin* frente a la fila del lado derecho (Véase plano 6.1).

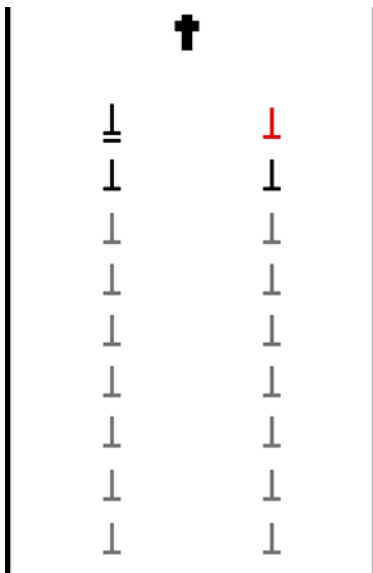
Los danzantes permanecen una o dos frases de movimiento o musicales en esa formación, para luego hacer el intercambio de lugar con el danzante que se encuentra a su lado, en la fila opuesta a la suya:

La fila donde se encuentra el *Cuatiltic* se desplaza hacia la derecha, por detrás de su compañero de la otra fila, incluyendo en su trayectoria (que es recta) un giro a la derecha. La fila de la *Malintzin* hace el cambio de lugar por delante, con trayectoria recta e incluyendo un giro a la izquierda. (Véase plano 6.2). De esta manera, las filas cambian de lugar al de la otra. (Véase plano 6.3).

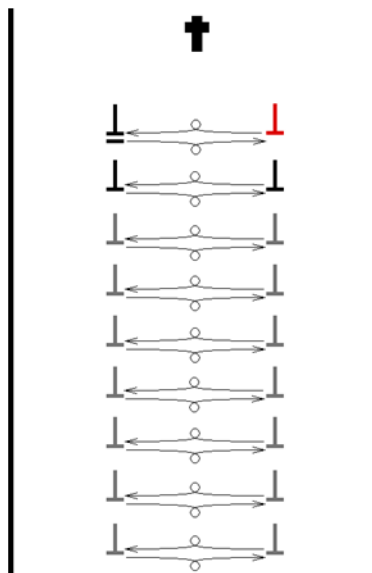
En ese lugar los danzantes aguardan otra (s) frases musicales o de movimiento, para luego regresar a su lugar:

Ahora la fila del *Cuatiltic* cruza por delante, desplazándose hacia la izquierda en trayectoria recta e incluyendo un giro a la izquierda. Y la fila de la *Malintzin* se desplaza por detrás hacia la derecha en trayectoria recta, incluyendo un giro hacia la derecha. (Véase plano 6.4). Luego de estas trayectorias el conjunto retoma sus lugares de inicio de este son, para repetirlos hasta que el *Cuatiltic* lo señale.

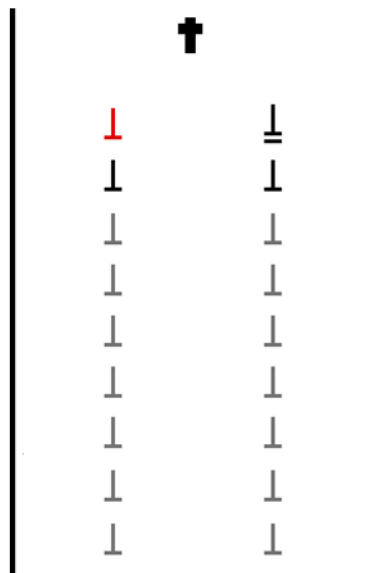
Conjunto de planos 6. Sonos que conservan estructuras lineales e incluyen trayectorias circulares entre danzantes de la misma fila.



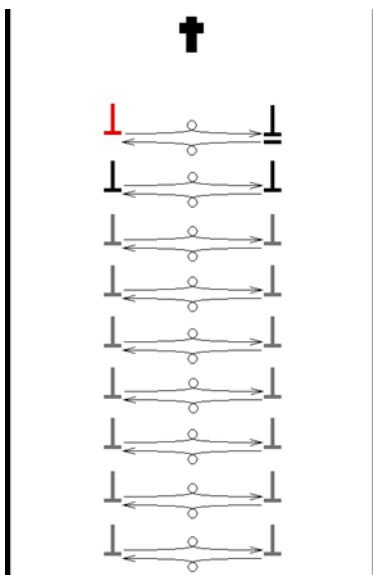
6.1



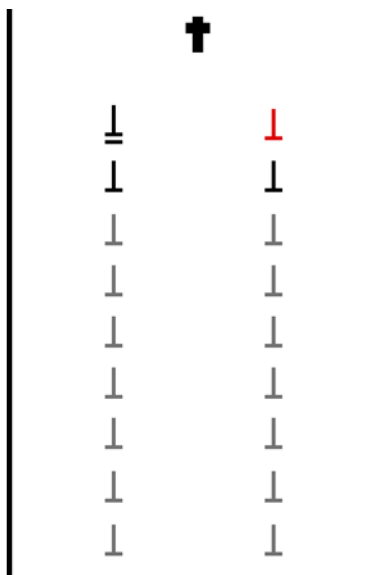
6.2



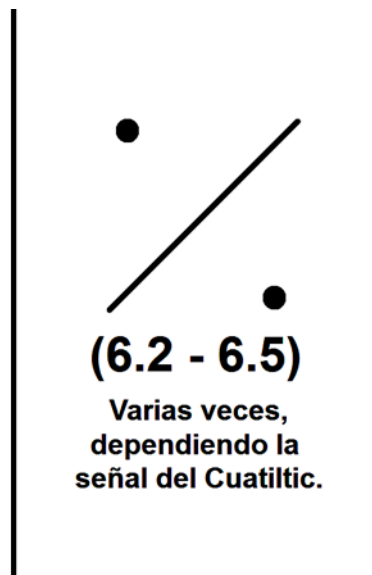
6.3



6.4



6.5



6.6...

C) Sones que implican estructuras coreográficas circulares.

Dentro de la clasificación de estos sones se encuentran aquellos que se ejecutan “después de la medianoche”, que es pasando las 00:00 horas, regularmente después de que los organizadores de las fiestas o responsables de la invitación a la danza reparten alimentos a los integrantes del conjunto.

En opinión de los danzantes *Xochitinej*, “estos sones son ya los más difíciles, por eso se hacen hasta ya entrada la noche, porque ya cambian, ya no son sólo líneas (...) y son más bonitos” (Benito, Julio, niño danzante, entrevista, 11 de diciembre del 2011).

Incluyen desplazamientos y modificaciones de la estructura coreográfica básica, elaborando trayectorias circulares entre todo el conjunto.

Su ejecución puede ir alternada con los sones de estructuras lineales. Y de acuerdo a la estructura coreográfica, se subdividen en:

a) Formando un solo círculo.

Iniciando en la formación básica, se realiza una fuente en la que las filas avanzan por fuera respectivamente, el *Cuatiltic* da medio giro por la izquierda para avanzar entre ambas filas con dirección hacia atrás, y la *Malintzin* lo sigue.

Cambia de frente el conjunto, y partiendo de esa formación, los danzantes *Xochitinej* hacen un círculo: los extremos de las filas se juntan y los elementos ubicados al centro de las líneas se separan (Véase plano 7.3). *Cuatiltic* y *Malintzin* quedan al centro del círculo. Ya formado el círculo, todos los *Xochitinej* se colocan de frente al centro del mismo y avanzan el círculo en sentido anti horario, *Cuatiltic* y *Malintzin* también avanzan en un círculo más pequeño adentro del primero, pero de frente al sentido del avance (Véase plano 7.5).

El *Cuatiltic* determina el tiempo de avance del círculo (generalmente es cuando los danzantes recorren todos los lugares y regresan a su original. Entonces da la indicación, y se repite el trazo pero de manera opuesta, es decir, avanzando en sentido horario (Véase plano 7.7).

Ya que los danzantes regresan a los lugares donde iniciaron los círculos, el *Cuatiltic* da la indicación para formar las dos filas nuevamente. Los extremos se

separan y los medios se acercan para lograr esta formación (Véanse indicaciones de direcciones del plano 7.9).

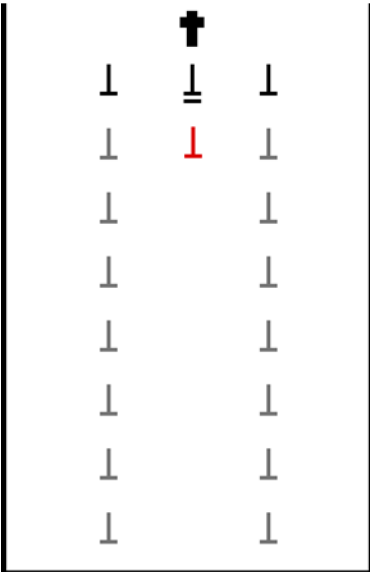
Al terminar de formar las filas, el conjunto se desplaza en fuente por dentro, para regresar a la estructura de inicio del son. Hay dos avances más en fuente: de ida por dentro y de regreso por fuera; recordando que el *Cuatiltic* siempre cambia de frente por la izquierda y la *Malintzin* lo sigue.

Ya acomodados como al inicio, el *Cuatiltic* marca el término del son.

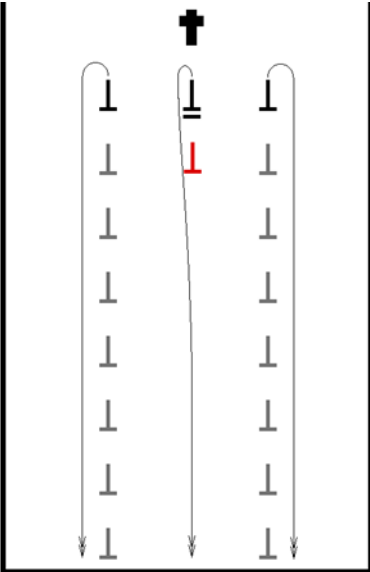


Imagen 23. Evolución coreográfica durante el son Borracho Grande.

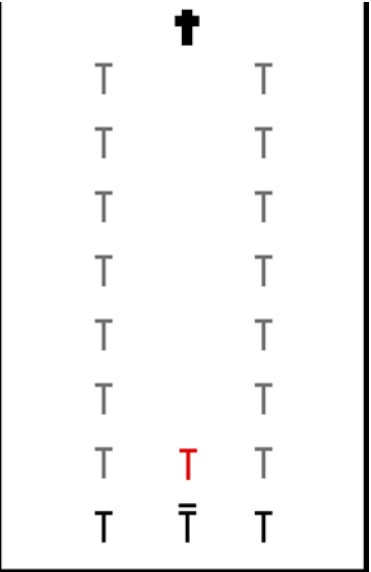
Conjunto de planos 7. Sonos que incluyen estructuras circulares, formando un solo círculo.



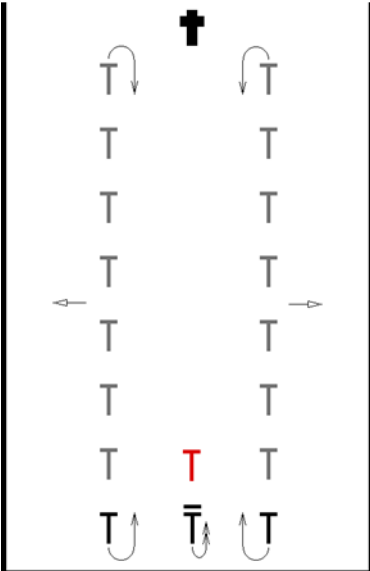
7.1



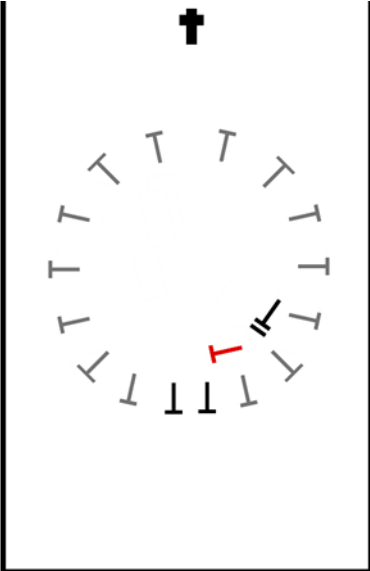
7.2



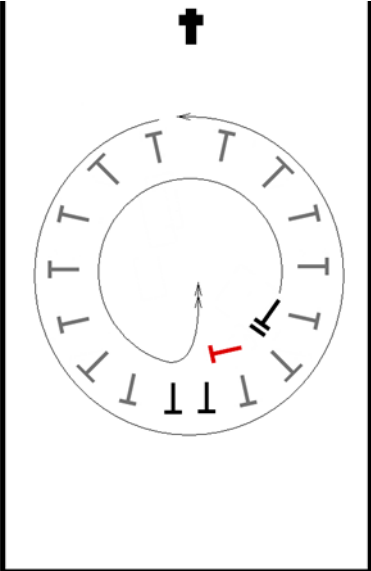
7.3



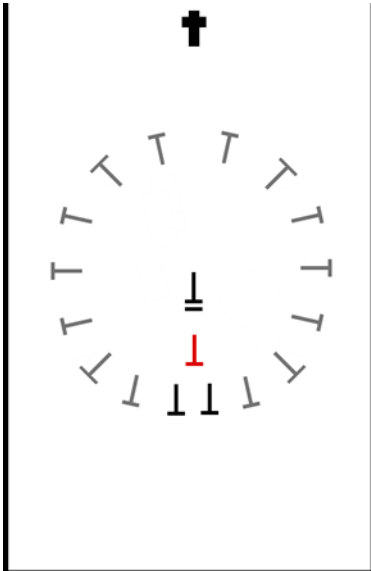
7.4



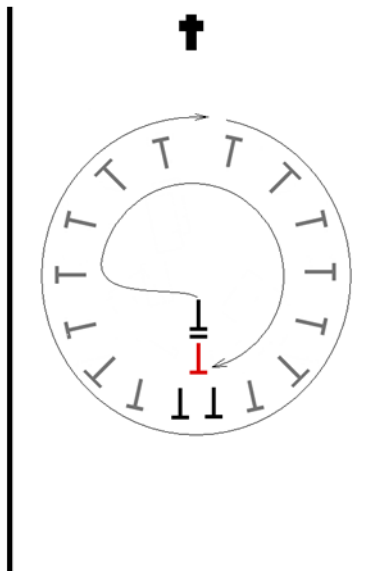
7.5



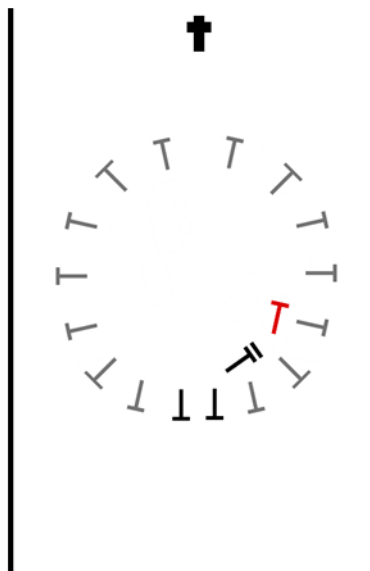
7.6



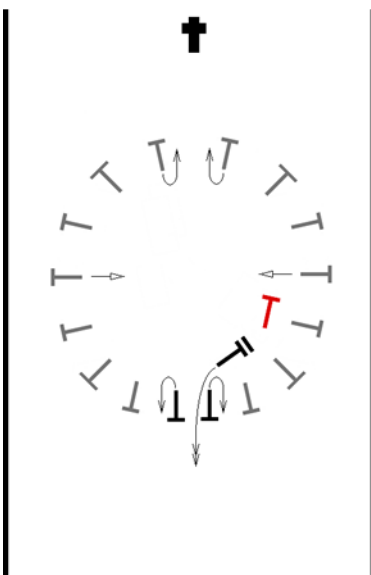
7.7



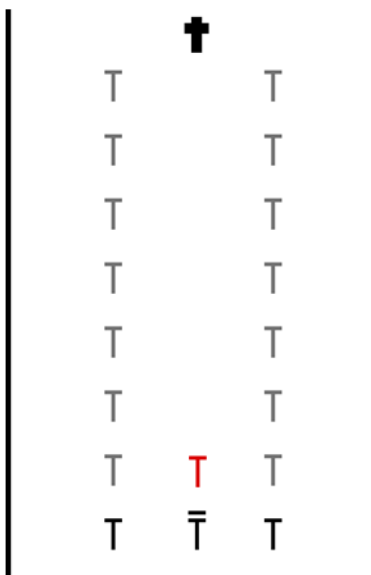
7.8



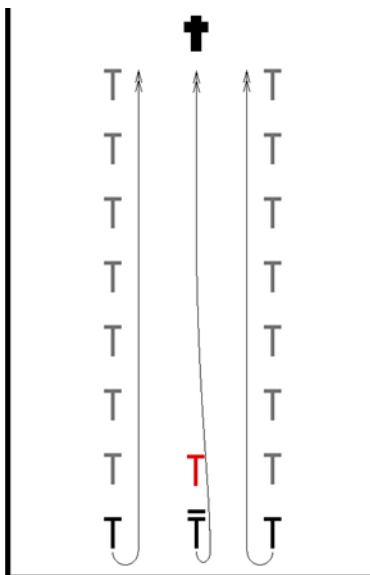
7.9



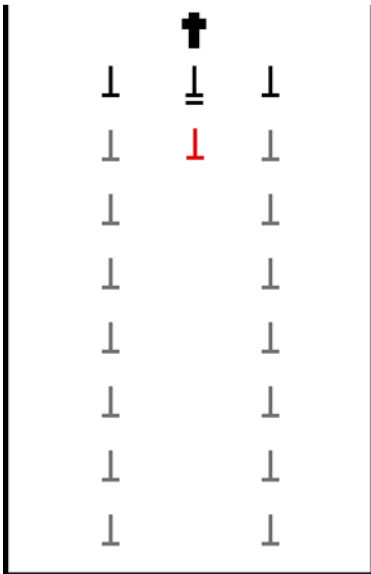
7.10



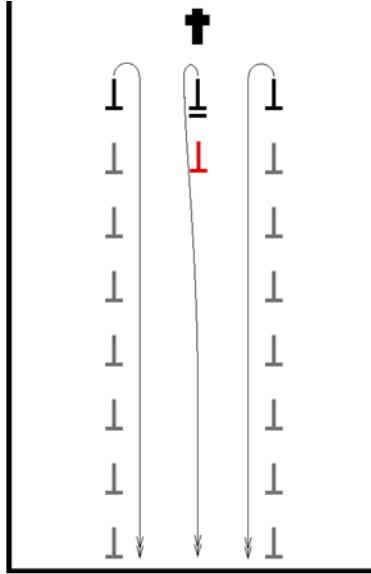
7.11



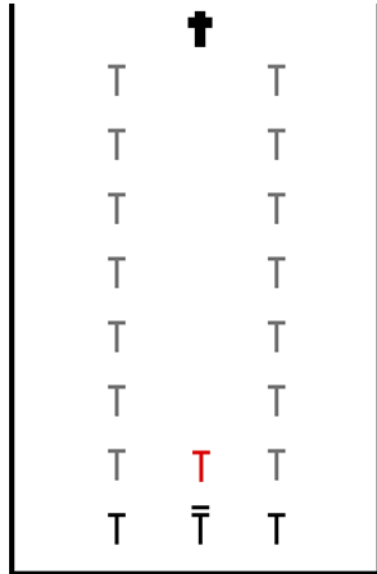
7.12



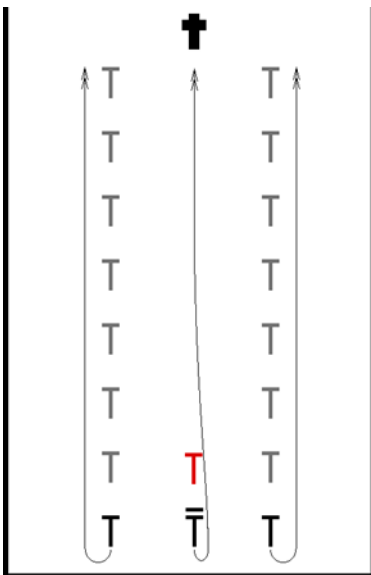
7.13



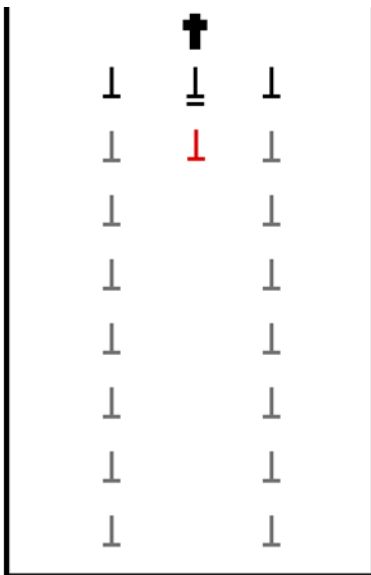
7.14



7.15



7.16



7.17

b) *Formando dos círculos concéntricos, con avances en direcciones opuestas.*

Iniciando en la formación básica, se realiza una fuente en la que las filas avanzan por fuera respectivamente, el *Cuatiltic* da medio giro por la izquierda para avanzar entre ambas filas con dirección hacia atrás, y la *Malintzin* lo sigue.

El conjunto cambia de frente, esperando la indicación del *Cuatiltic* para que las líneas de *xochitinej* realicen un avance en fuente por dentro, hacia el frente inicial; mientras *Cuatiltic* da medio giro por la izquierda para seguir avanzando, y la *Malintzin* lo sigue.

Al llegar a la formación de inicio, el conjunto espera la señal del *Cuatiltic*, con la cual éste y *Malintzin* se recorren hacia atrás para permitir la evolución de los *xochitinej*, avanzando durante los siguientes cambios en círculos en sentido anti horario, dentro del círculo de diámetro mayor que formarán los demás danzantes.

Mientras tanto los delanteros de las filas de *xochitinej* se acercan entre ellos (véase plano 8.6); allí en esa posición hacen secuencias del paso que corresponda al son, y al cambio de frase avanzan hacia el lugar del delantero contrario, pasando de lado de éste, por el hombro izquierdo de cada uno. No hay cambios de frente, el delantero del lado derecho (perspectiva de los danzantes) avanzará en sentido anti horario, y el de la izquierda (misma perspectiva) lo hará en sentido horario. Al tiempo que avanzan para dar continuidad a la formación del círculo, los *xochitinej* que están detrás de los delanteros avanzan un poco para quedar frente a los delanteros que se dirigen a ellos, expandiendo la figura para ir haciendo el círculo. (plano 8.8)

Sucesivamente se repite estas evoluciones, cada vez con un compañero distinto: frente a la pareja con la que llegan se realizan determinadas secuencias de pasos, para luego intercambiar lugar avanzando por hombro izquierdo y llegar con la siguiente pareja. Las dos filas que formaban los *xochitinej* van transformándose en dos círculos concéntricos y con igual diámetro, pero uno avanza en sentido anti horario (la fila que inició a la derecha, perspectiva de los danzantes), y el otro en sentido horario (la fila que estaba en el lado izquierdo). (La

formación completa de la figura circular puede apreciarse en el siguiente conjunto de planos, específicamente en los planos 8.6 hasta el 8.37)

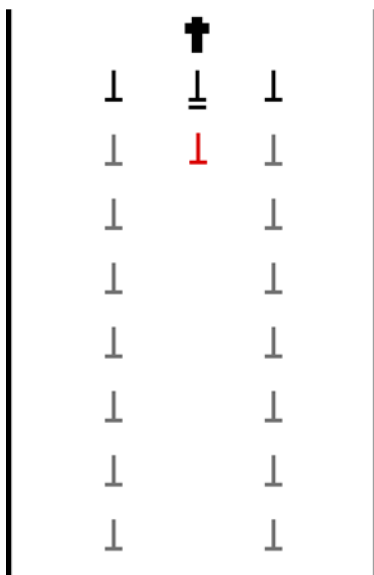
Todos los *xochitinej* recorren el círculo entero, pasando frente a los de la fila contraria en cada secuencia. Como el inicio de la formación de los círculos fue en canon por parejas, de igual modo lo es el término de esta evolución: los primeros en llegar a su lugar son los delanteros, que ya terminando de recorrer los lugares, avanzan hacia el lugar de sus filas, en el que iniciaron el son. De igual manera lo van haciendo los demás *xochitinej*. (Puede apreciarse la integración de los círculos hacia las dos filas, en los planos 8.38 al 8.53 del siguiente conjunto).

Mientras los *xochitinej* realizan estos movimientos espaciales, *Cuatiltic* y *Malintzin* permanecen avanzando dentro del conjunto, trazando un círculo en sentido anti horario, yendo al frente el *Cuatiltic*, seguido por la *Malintzin*. Cuando las filas están por terminar de formarse, se integran al lugar de inicio del son.

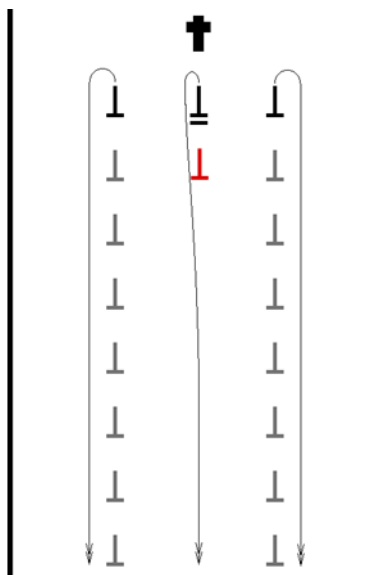
Ya que el conjunto entero llegó al mismo lugar donde iniciaron (plano 8.53): Se realiza una fuente en la que las filas avanzan por dentro respectivamente, el *Cuatiltic* da medio giro por la izquierda para avanzar entre ambas filas con dirección hacia atrás, y la *Malintzin* lo sigue.

El conjunto cambia de frente, esperando la indicación del *Cuatiltic* para que las líneas de *xochitinej* realicen un avance en fuente por fuera, hacia el frente inicial; mientras *Cuatiltic* da medio giro por la izquierda para seguir avanzando, y la *Malintzin* lo sigue. A la llegada de este cambio y la señal del *Cuatiltic*, termina el son.

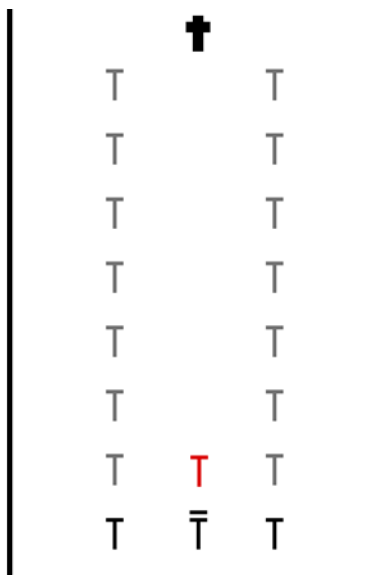
Conjunto de planos 8. Sones que implican estructuras coreográficas circulares; formando dos círculos concéntricos, con avances en direcciones opuestas.



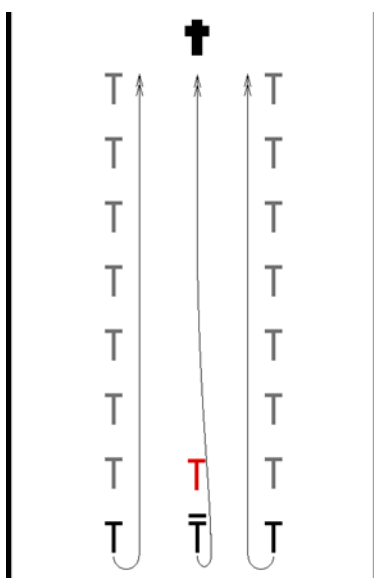
8.1



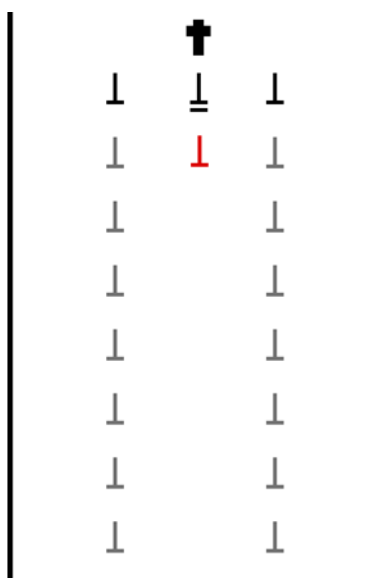
8.2



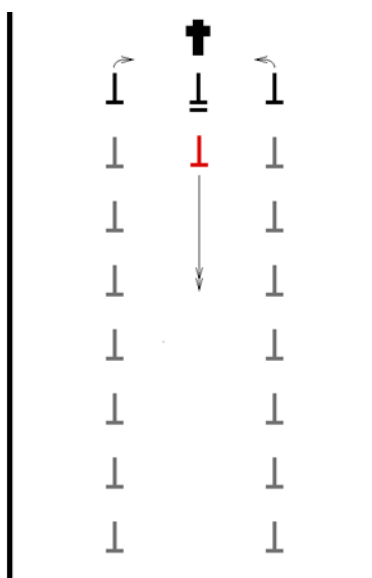
8.3



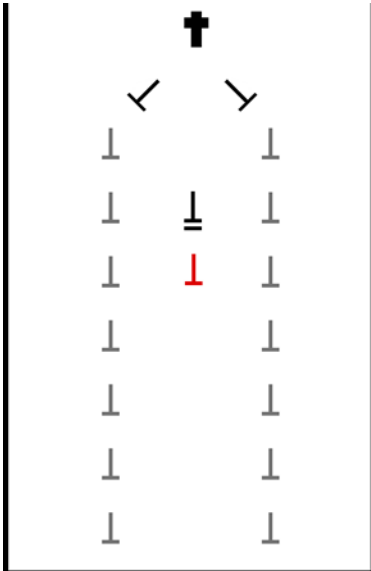
8.4



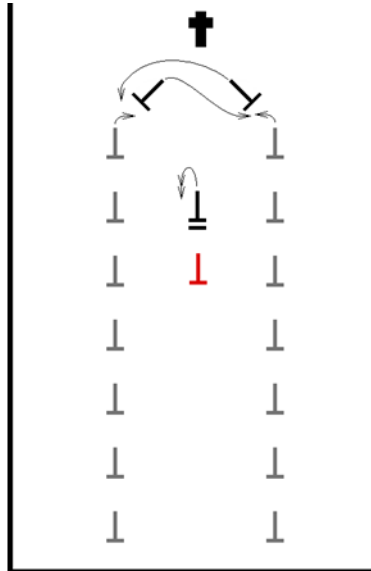
8.5



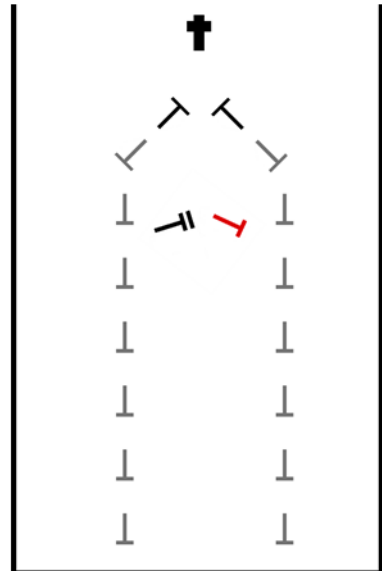
8.6



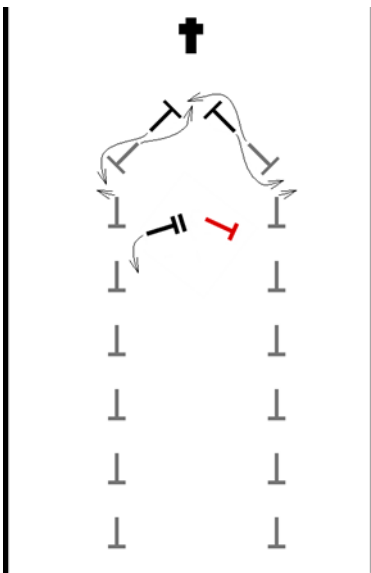
8.7



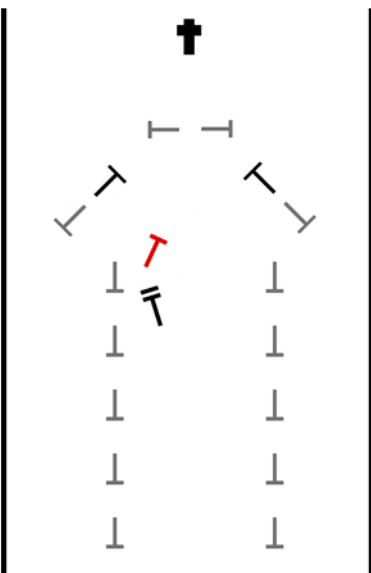
8.8



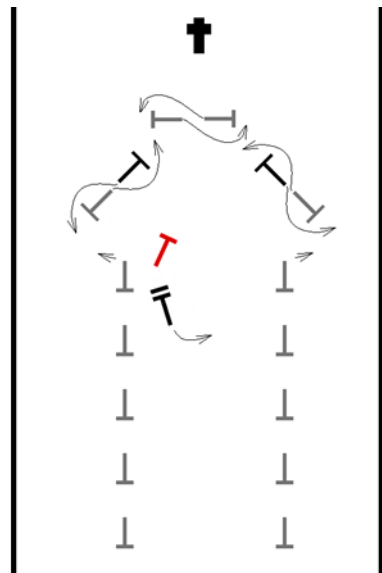
8.9



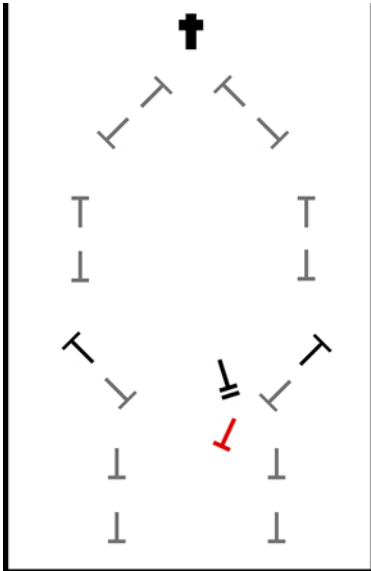
8.10



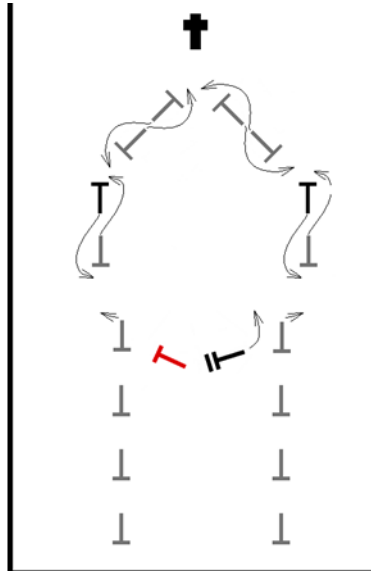
8.11



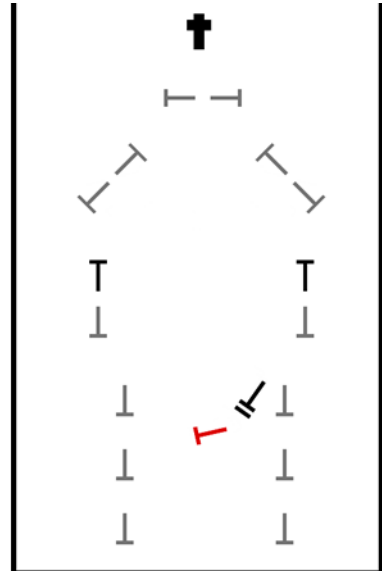
8.12



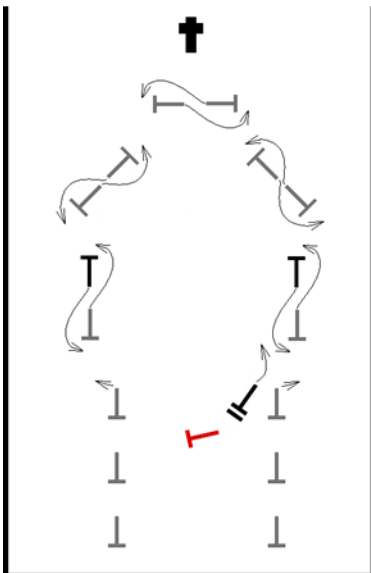
8.13



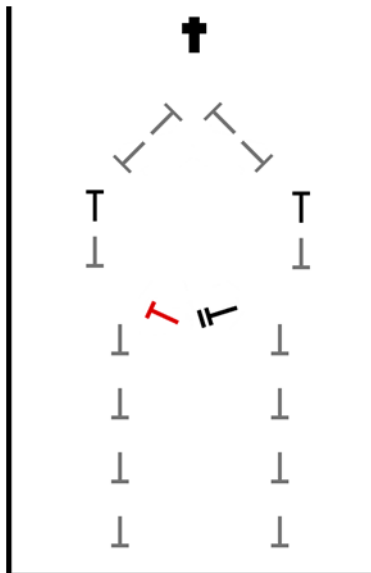
8.14



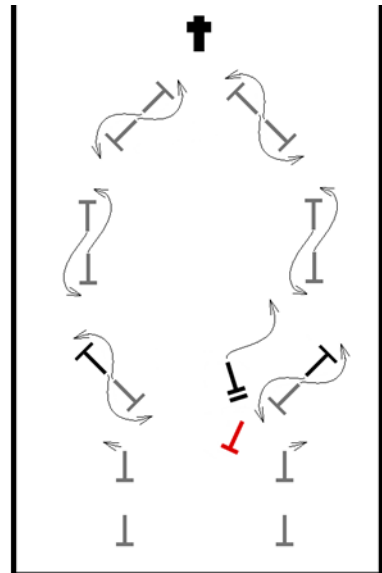
8.15



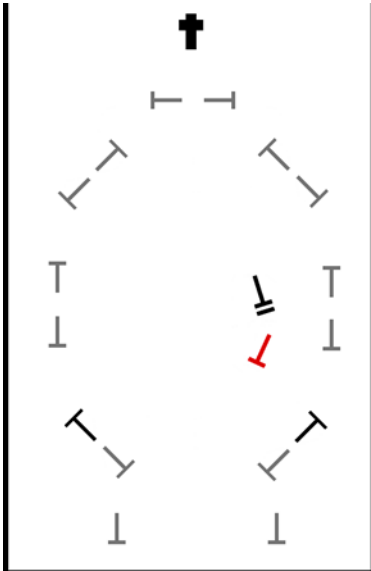
8.16



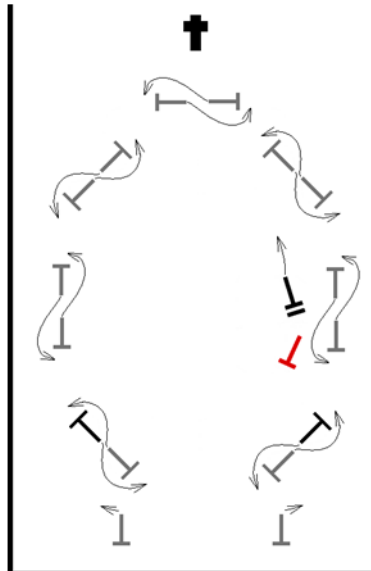
8.17



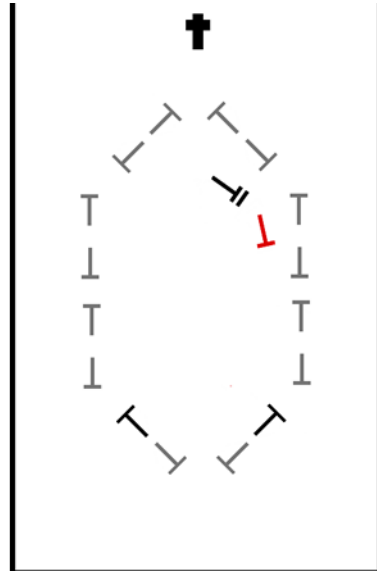
8.18



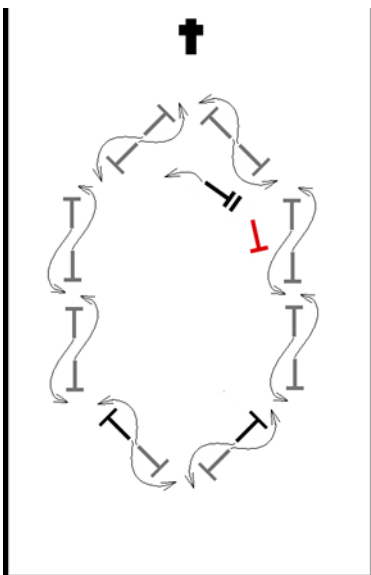
8.19



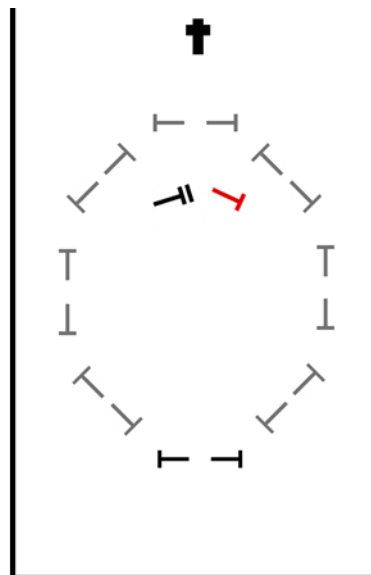
8.20



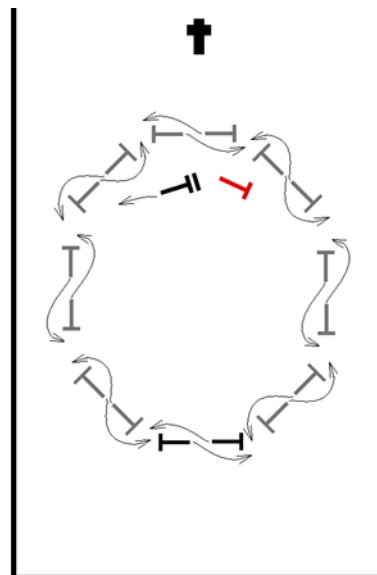
8.21



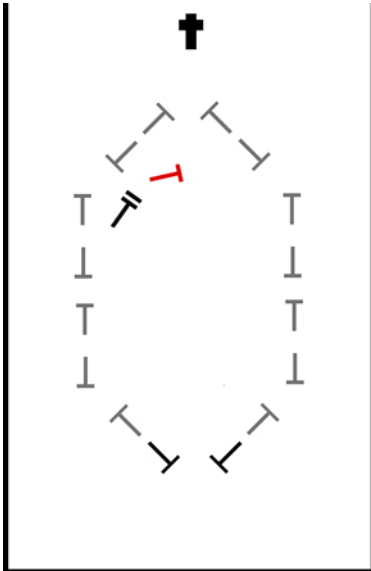
8.22



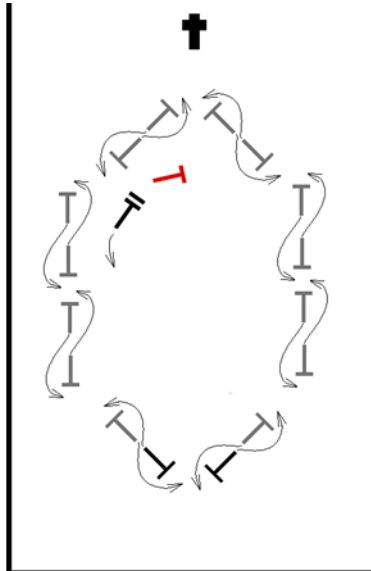
8.23



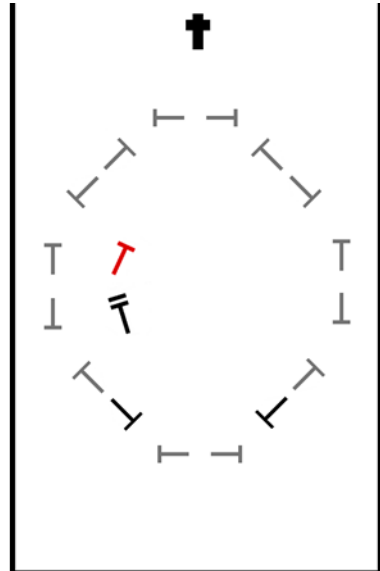
8.24



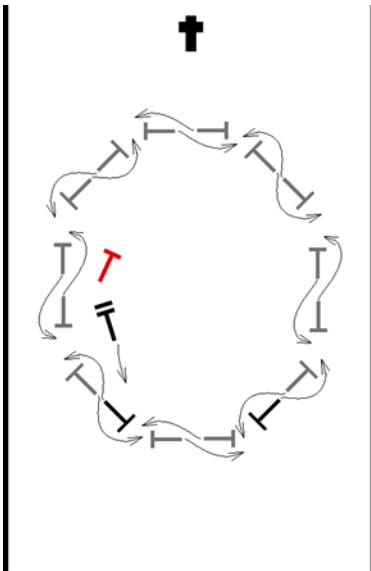
8.25



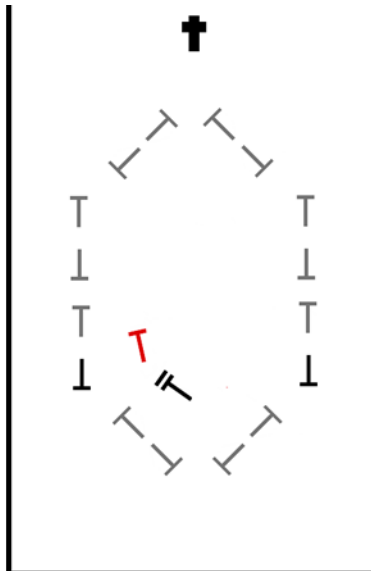
8.26



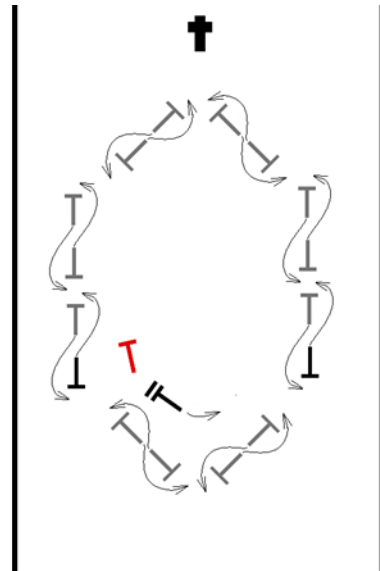
8.27



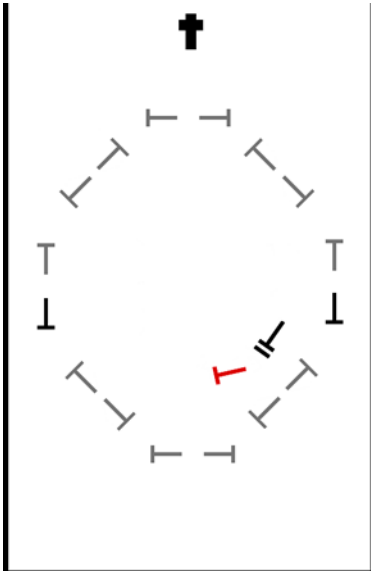
8.28



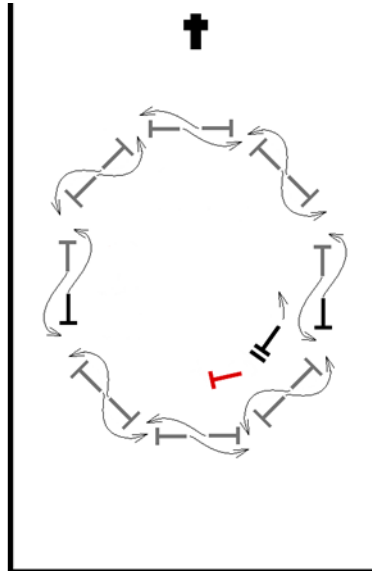
8.29



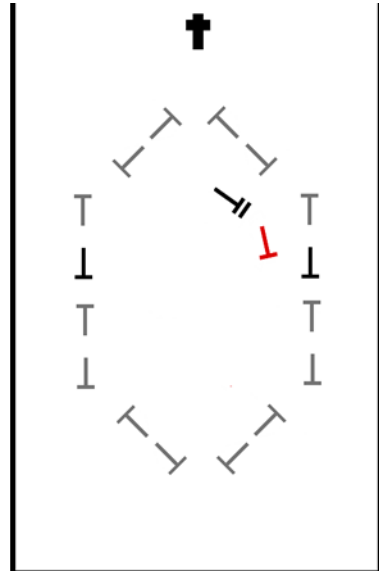
8.30



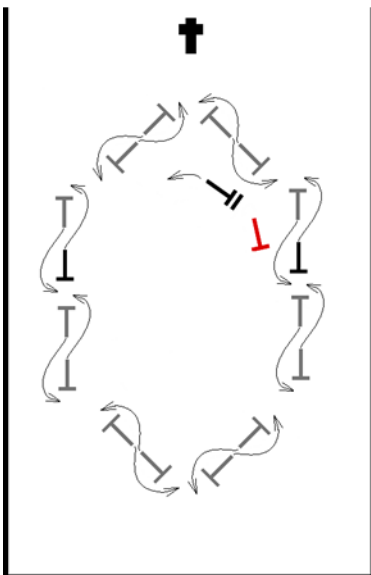
8.31



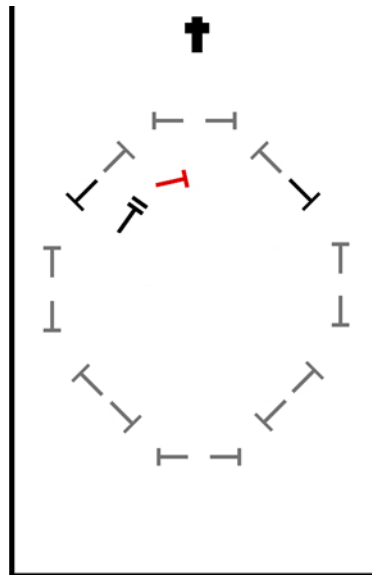
8.32



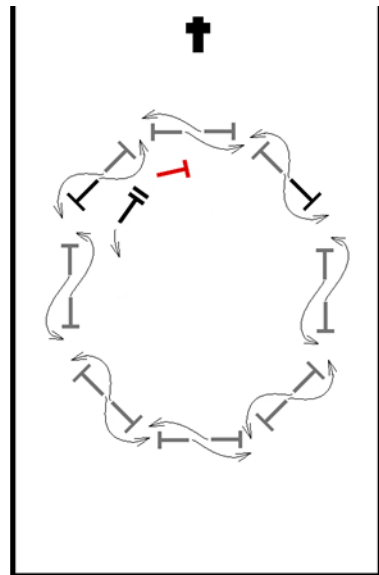
8.33



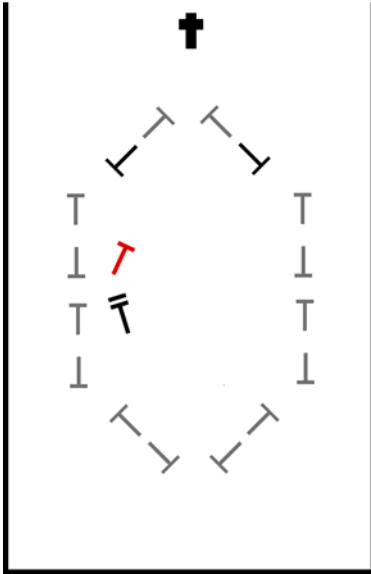
8.34



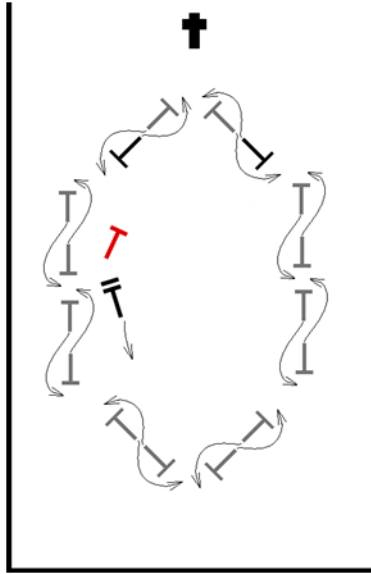
8.35



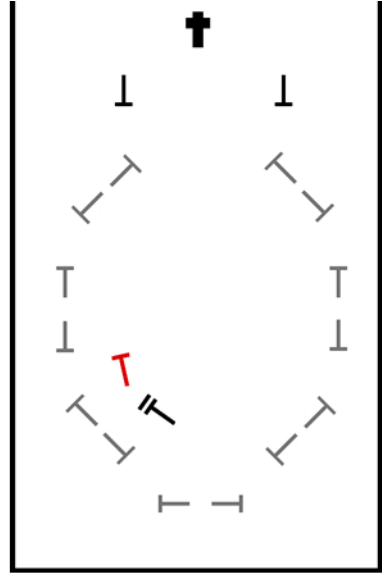
8.36



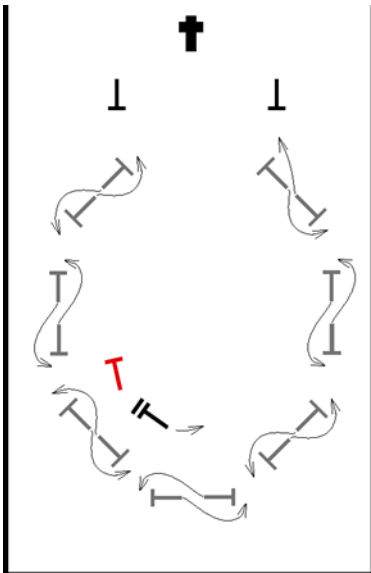
8.37



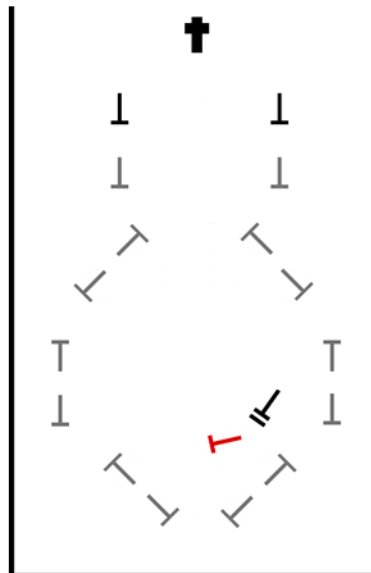
8.38



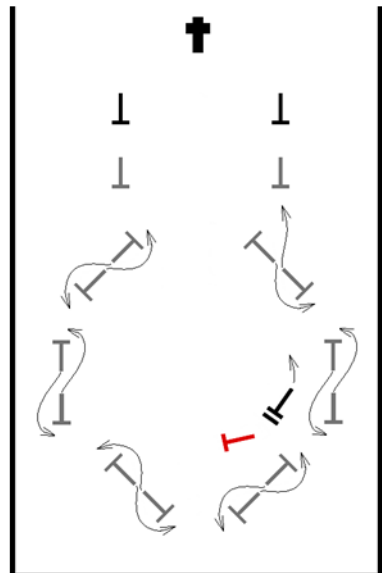
8.39



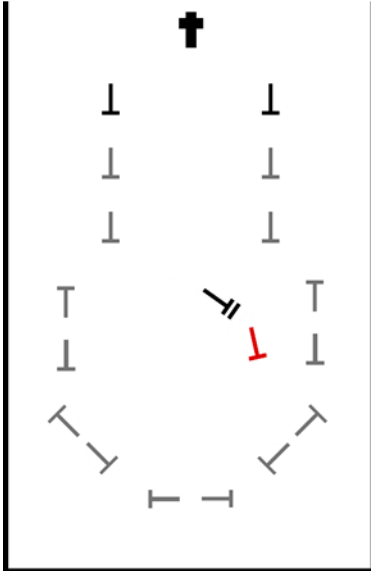
8.40



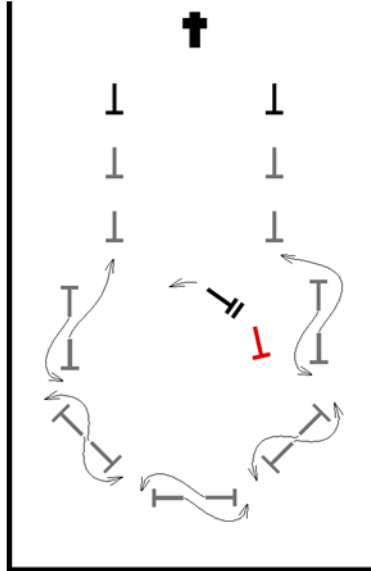
8.41



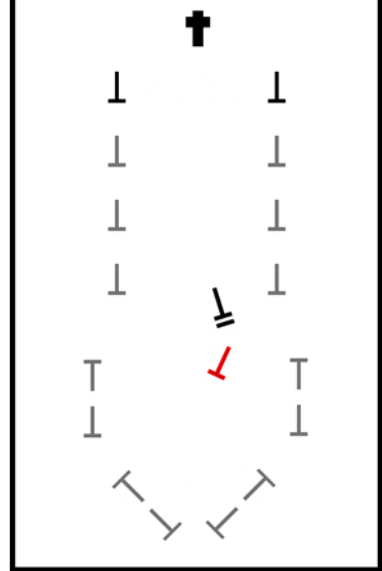
8.42



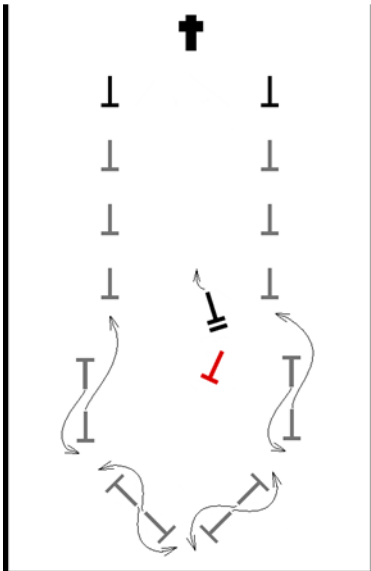
8.43



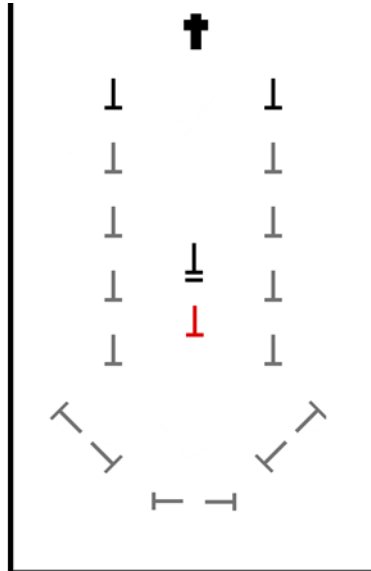
8.44



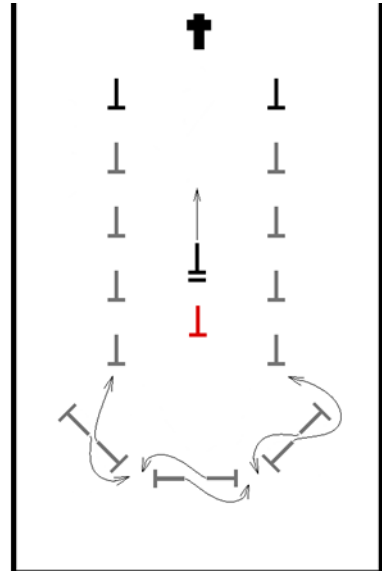
8.45



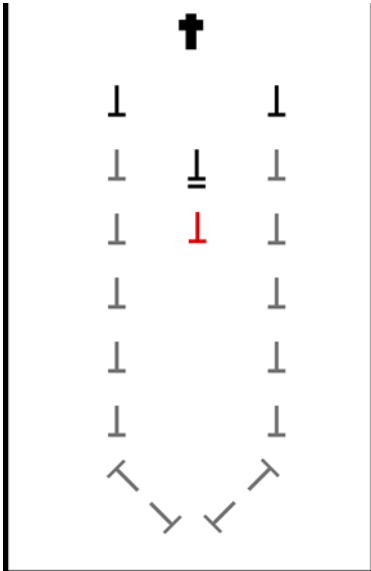
8.46



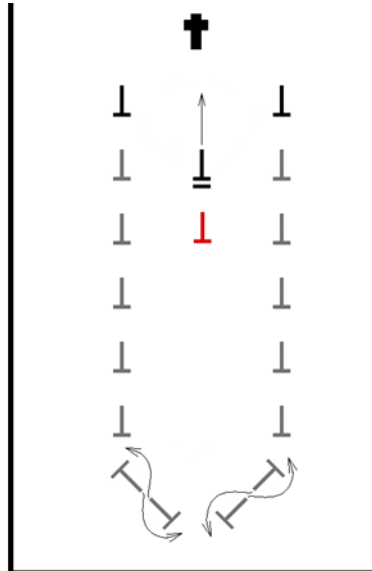
8.47



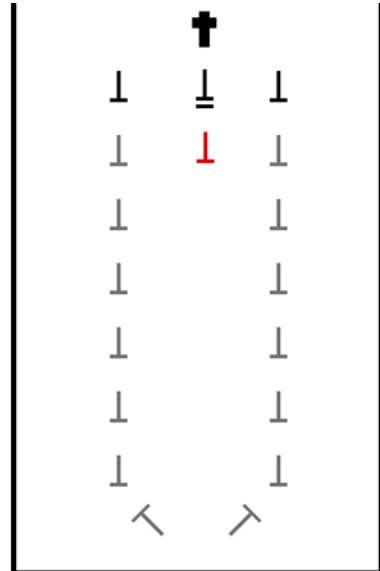
8.48



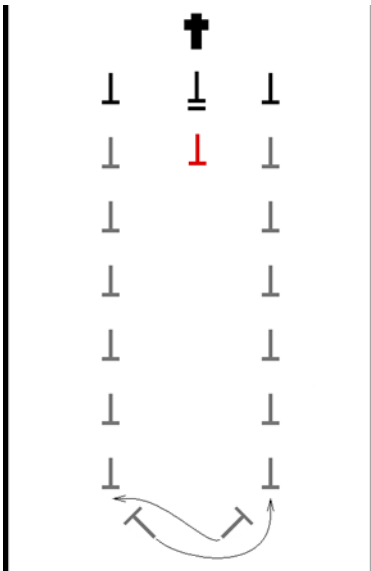
8.49



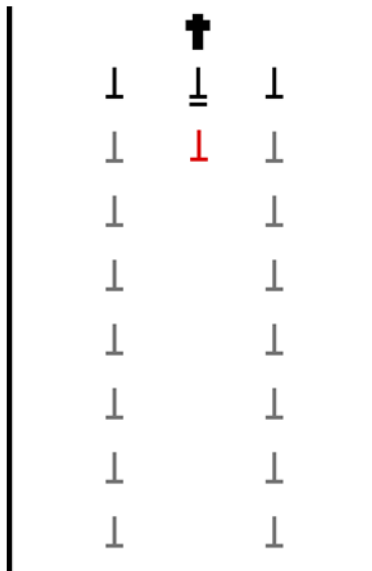
8.50



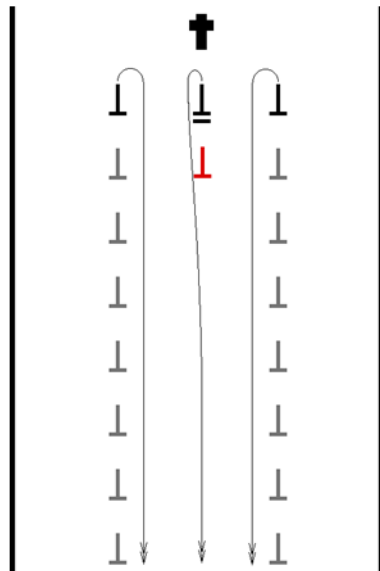
8.51



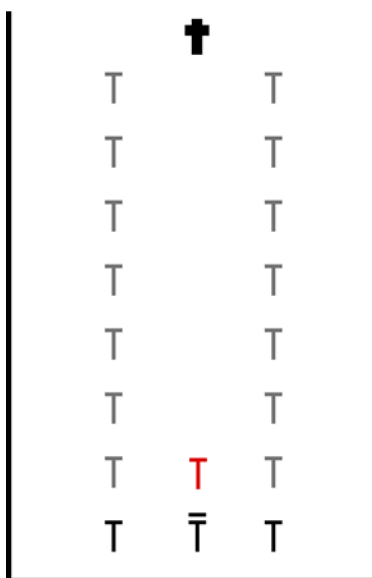
8.52



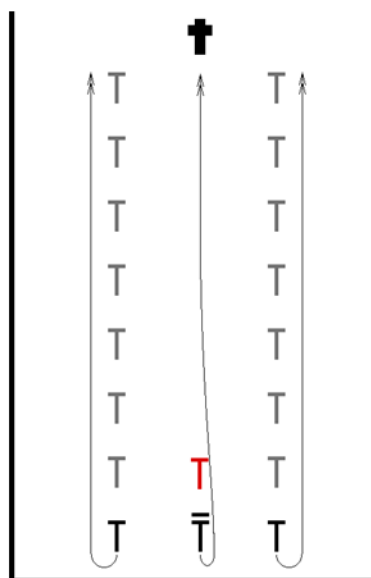
8.53



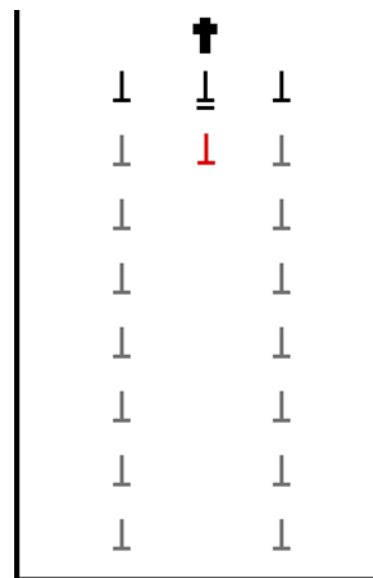
8.54



8.55



8.56



8.57



Imagen 24. Formación circular ejecutada en el son El jilguero.

D) Sones con estructuras coreográficas específicas.

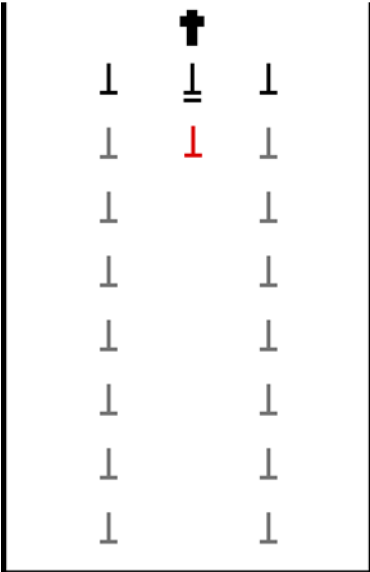
Son estos sones los que no podrían catalogarse dentro de alguna de las estructuras anteriormente explicadas, debido que sus trayectorias no corresponden a las clasificaciones; pero que tampoco podrían formar parte de otro apartado, ya que de cada uno de ellos, su estructura coreográfica es única, sin repetirse en la ejecución de otra pieza.

En el tiempo de realización de esta investigación fueron detectados 7 sones con estructura coreográfica particular. Dos de ellos reciben nombres que son recordados con facilidad por la mayoría de los integrantes del conjunto: El gallito y El conejo (de los cuales se muestran los conjuntos de planos de piso enseguida de esta información), pero los otros 5 no tienen asignado nombre alguno. Quien los recuerda con claridad es el maestro Bertoldo Benito y lo hace mediante el tarareo o silbido de la melodía de cada uno, cosa que hace al acercarse a los músicos cuando decide que es momento de interpretarlos.

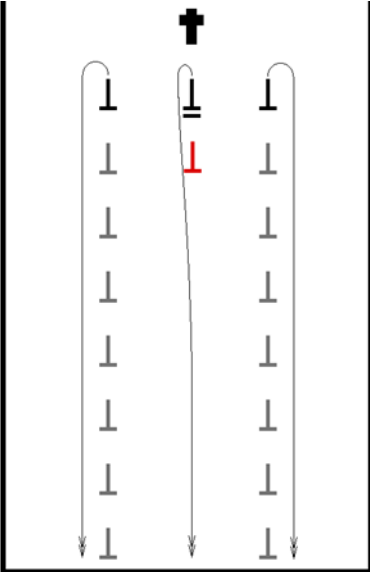
Todos ellos corresponden a la temporalidad de presentación “después de medianoche”, debido a que su ejecución combina estructuras lineales, circulares y desplazamientos más elaborados y diferenciados entre los personajes principales y/o las filas de *Xochitinej*.

Estos sones tienen correspondencia también con momentos específicos para su presentación. Por ejemplo, el caso de “El gallito” que se presenta al amanecer, cuando el canto del animal del cual lleva el nombre la pieza comienza a escucharse en el entorno.

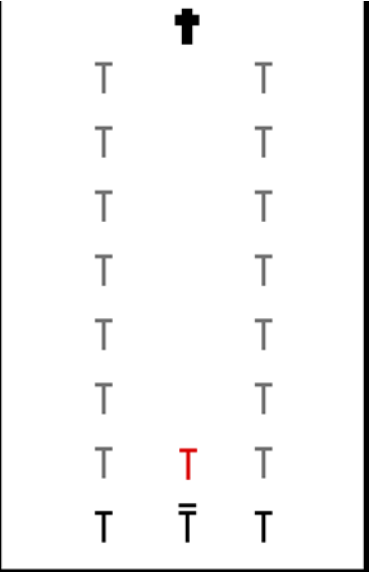
Conjunto de planos 9. Sones con estructura coreográfica específica: El gallito.



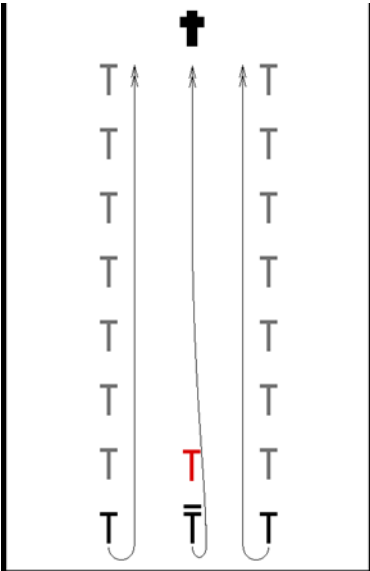
9.1



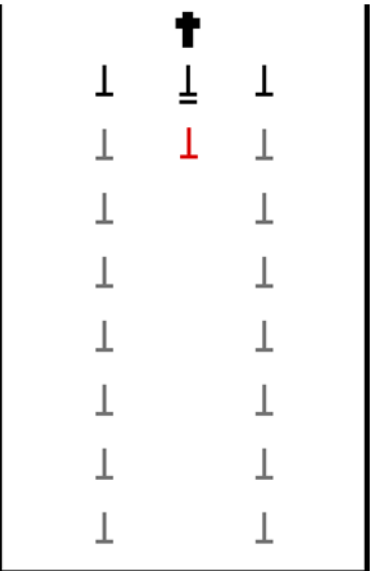
9.2



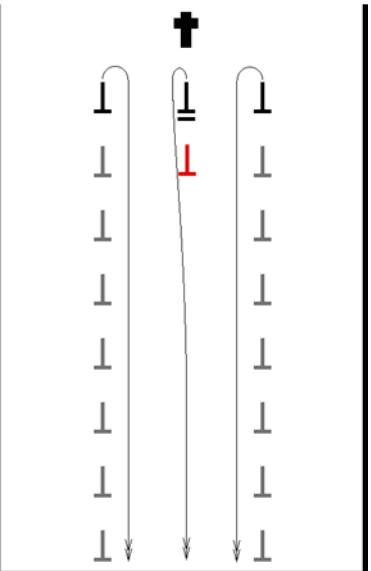
9.3



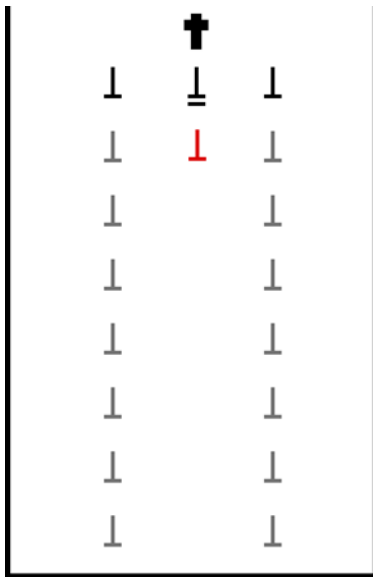
9.4



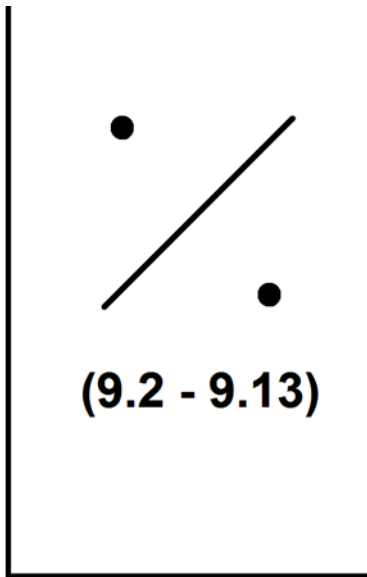
9.5



9.6



9.13

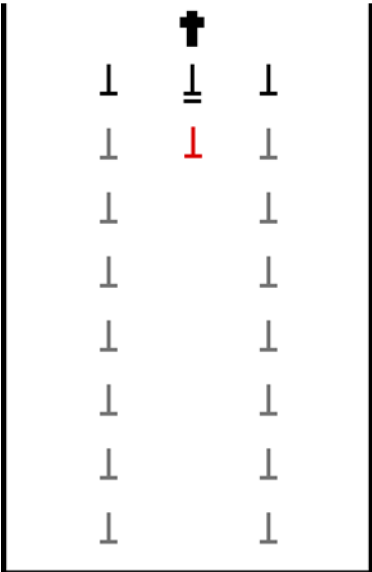


9.14 – 9.25

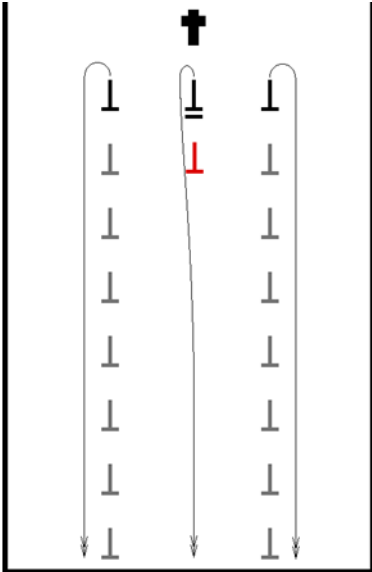


Imagen 25. Evolución corporal durante el son El gallito.

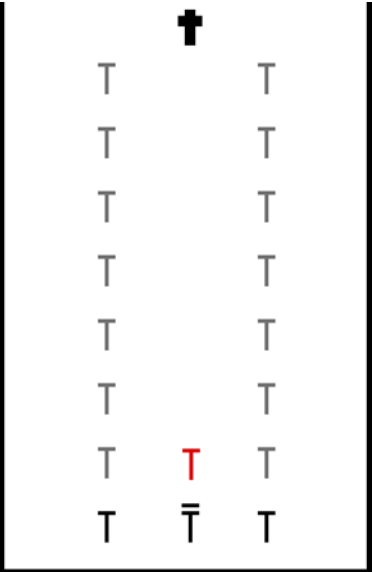
Conjunto de planos 10. Sones con estructura coreográfica específica: El conejo.



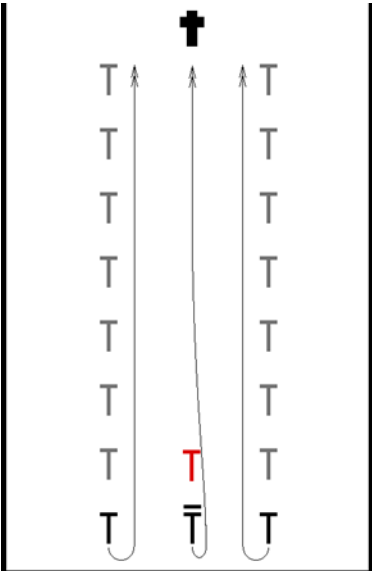
10.1



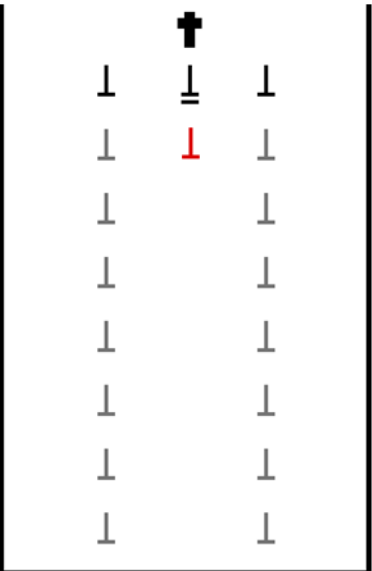
10.2



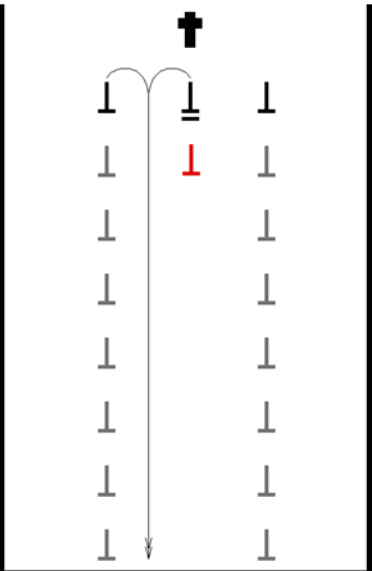
10.3



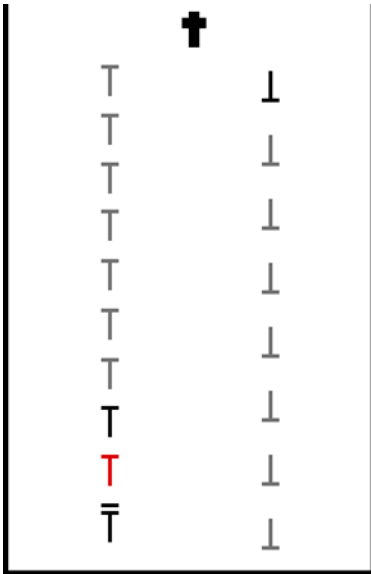
10.4



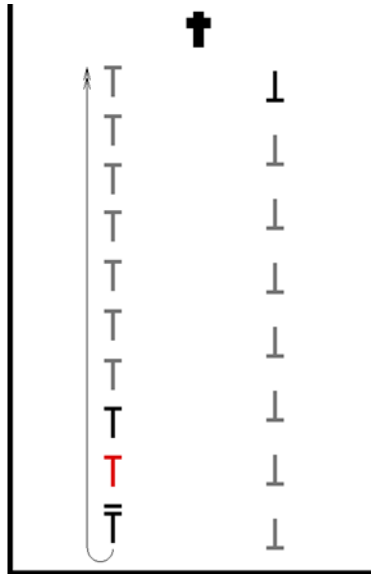
10.5



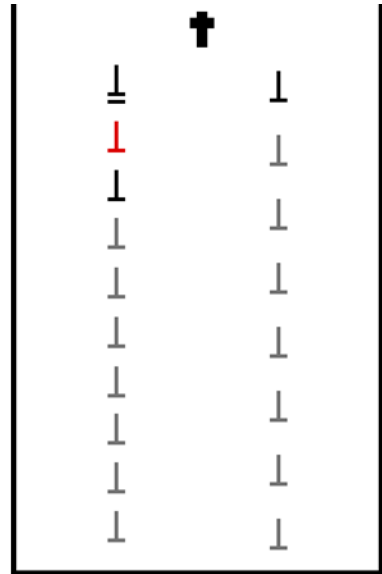
10.6



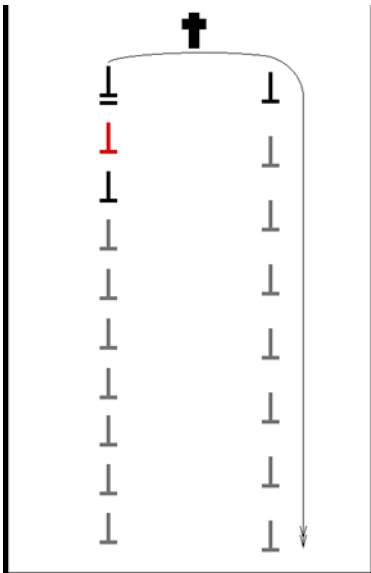
10.7



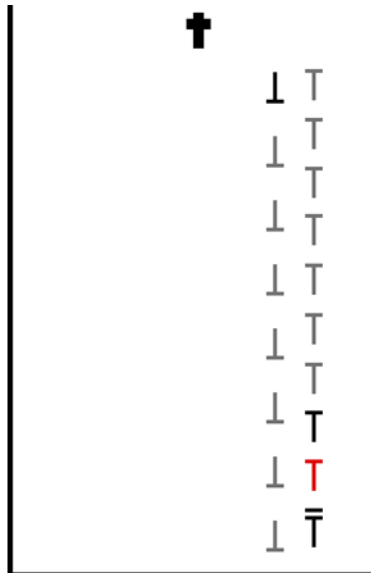
10.8



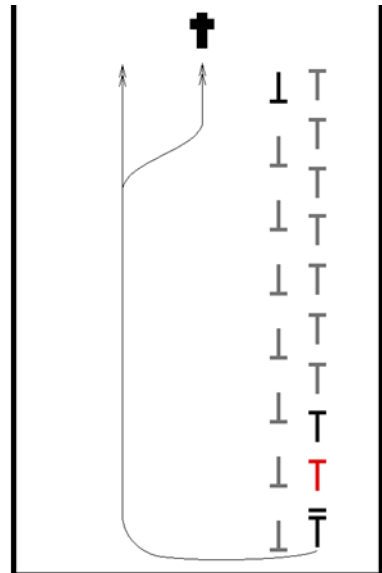
10.9



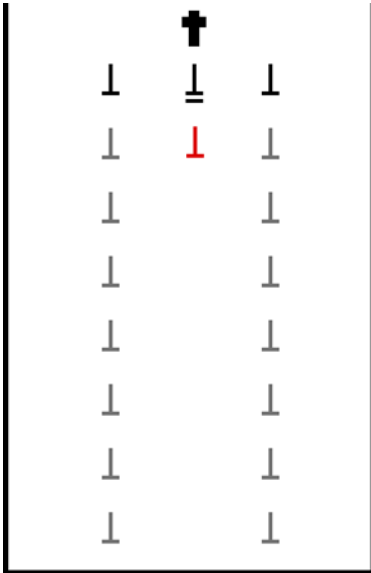
10.10



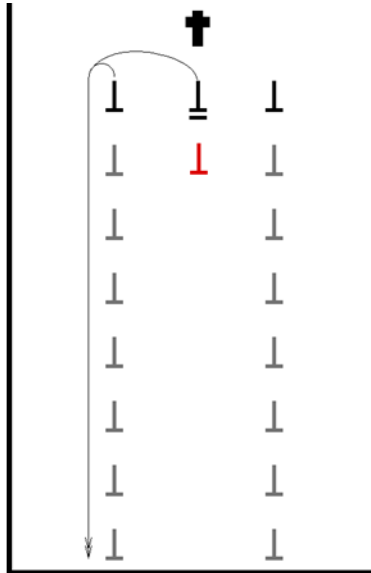
10.11



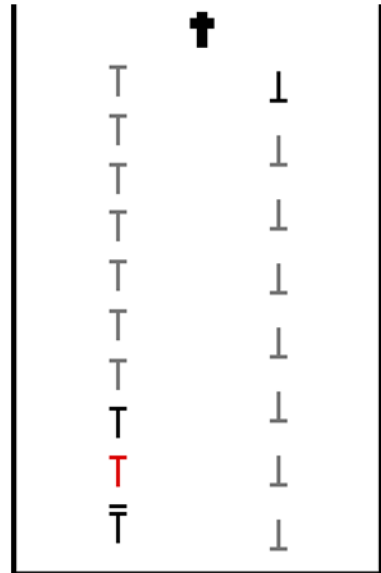
10.12



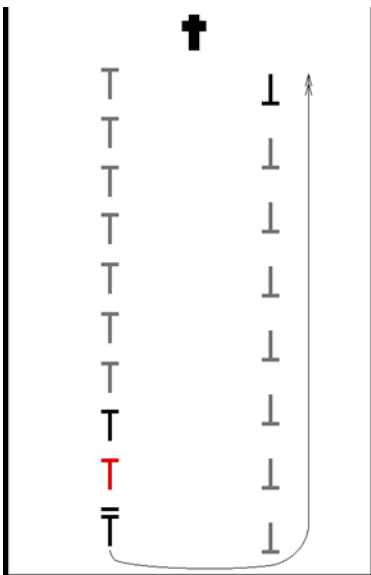
10.13



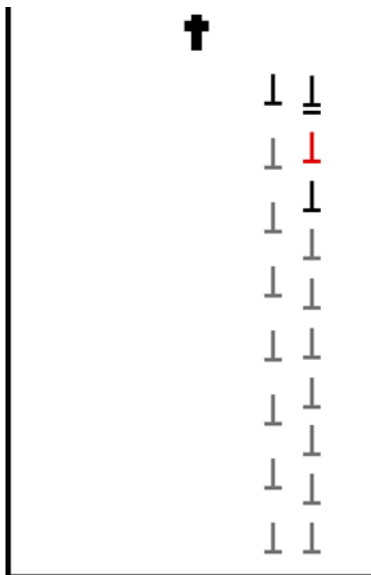
10.14



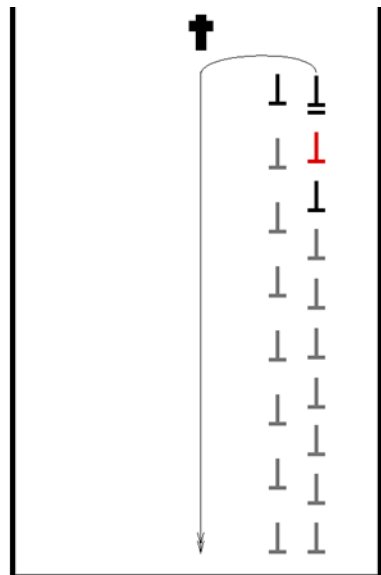
10.15



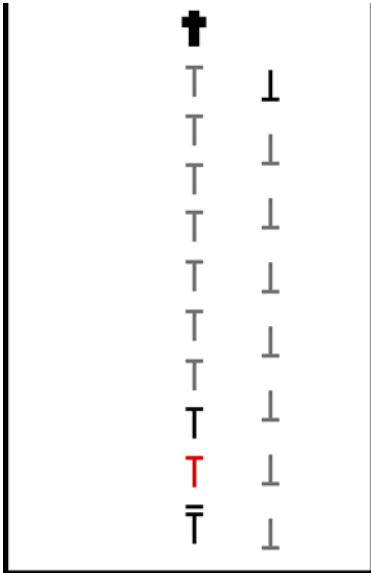
10.16



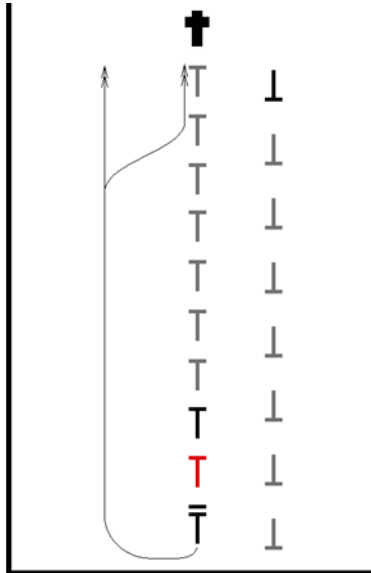
10.17



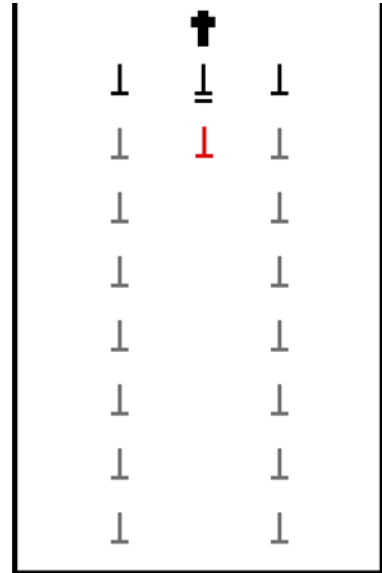
10.18



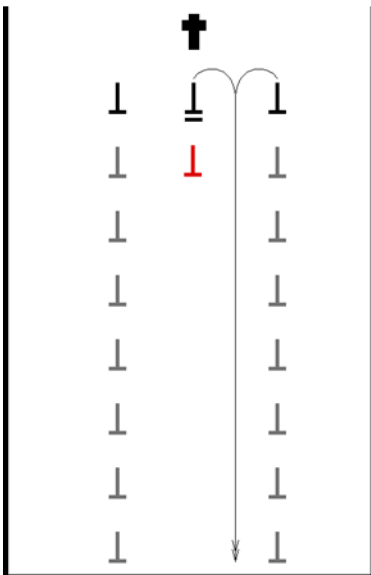
10.19



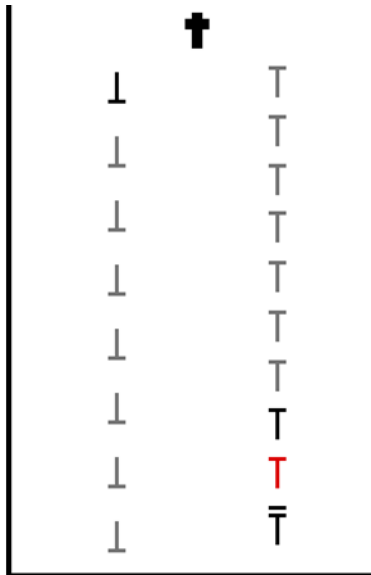
10.20



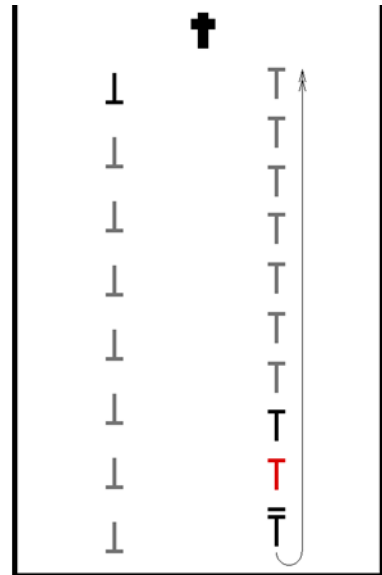
10.21



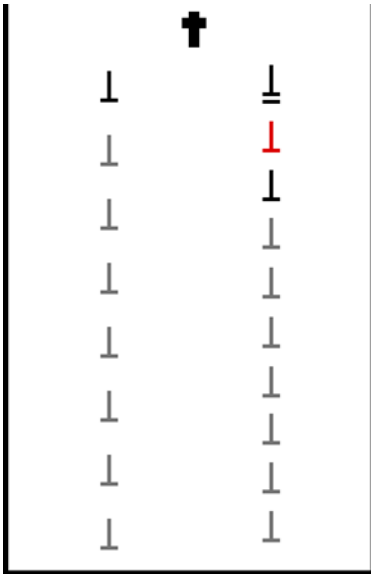
10.22



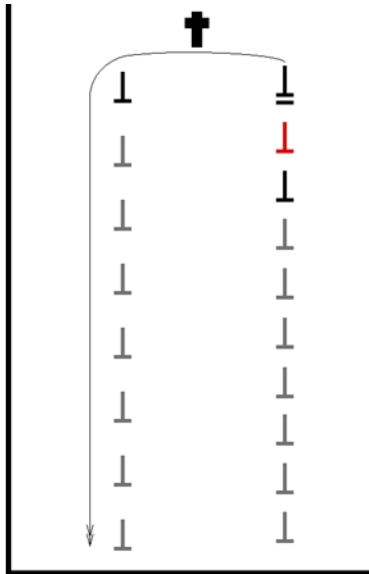
10.23



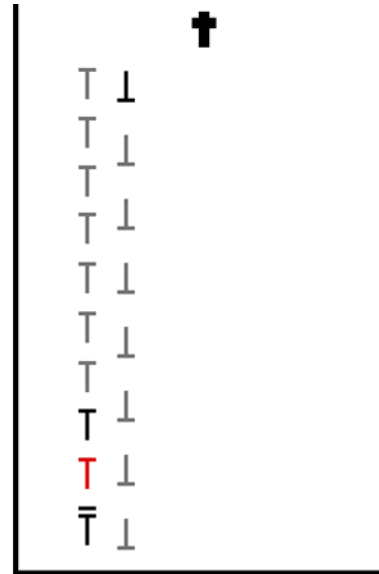
10.24



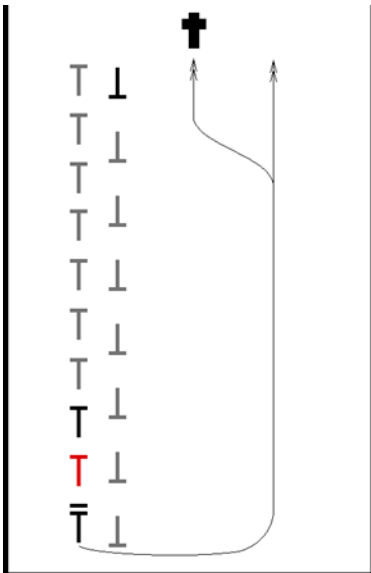
10.25



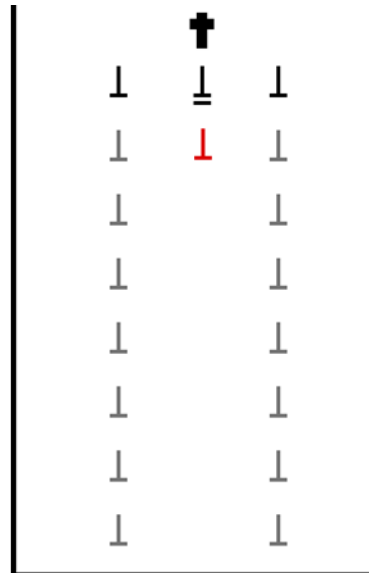
10.26



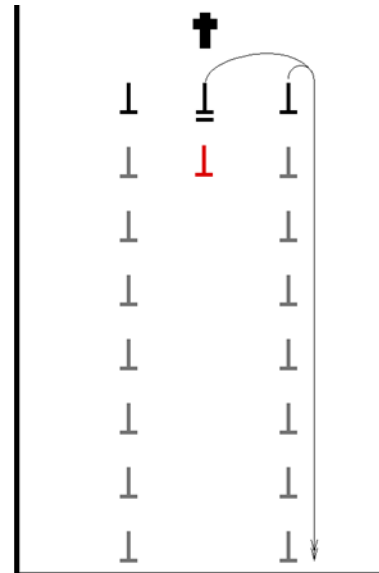
10.27



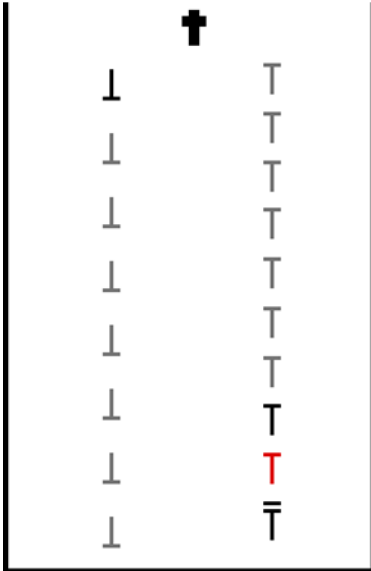
10.28



10.29



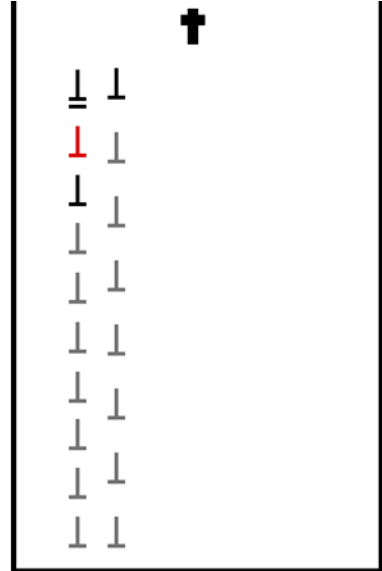
10.30



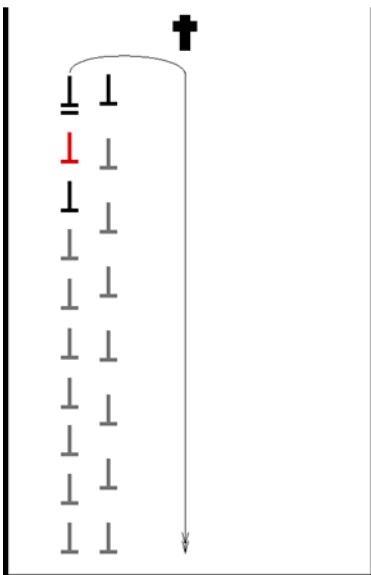
10.31



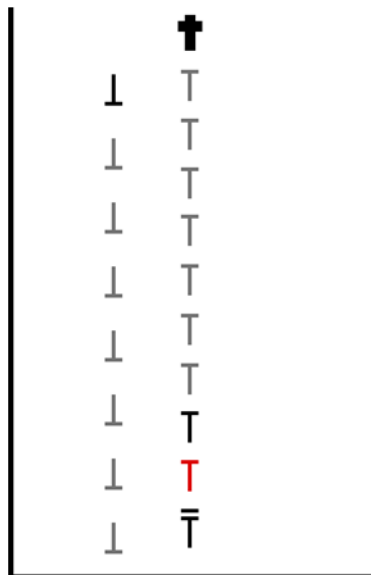
10.32



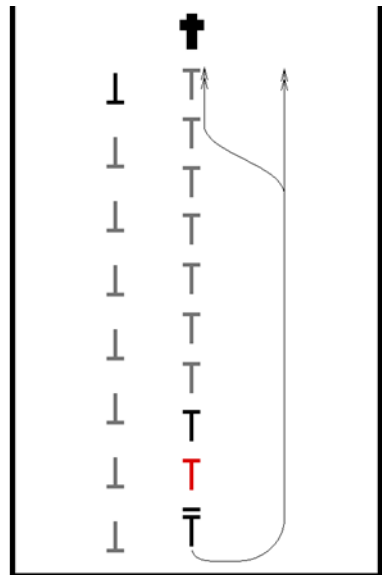
10.33



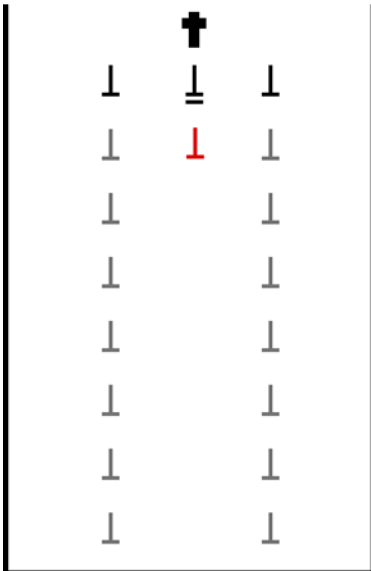
10.34



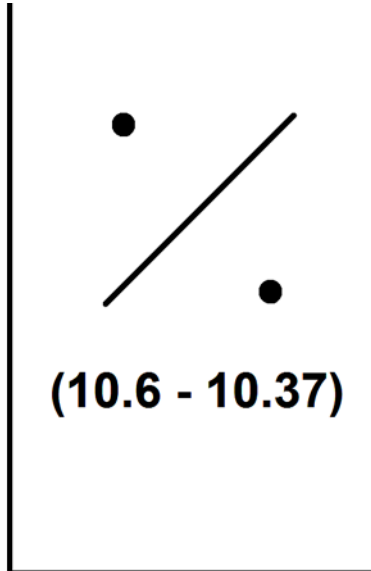
10.35



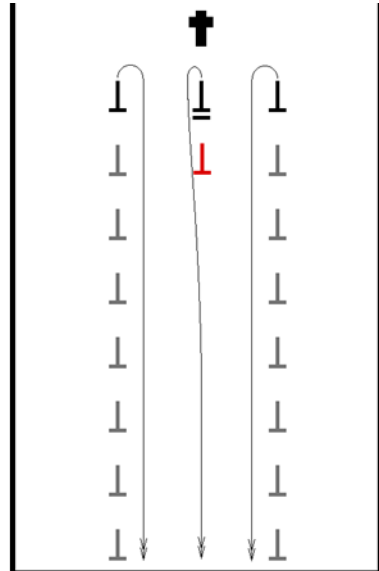
10.36



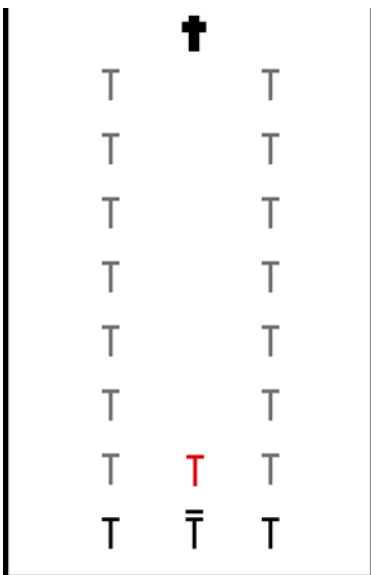
10.37



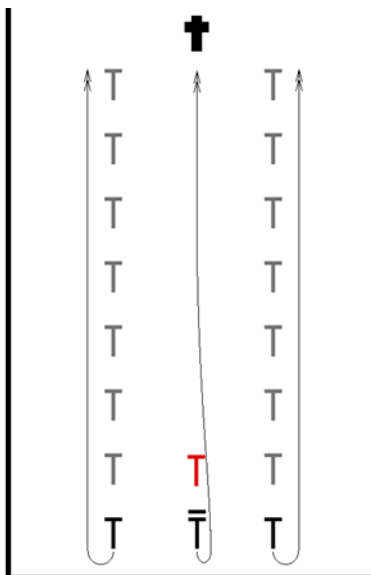
10.38 – 10.70



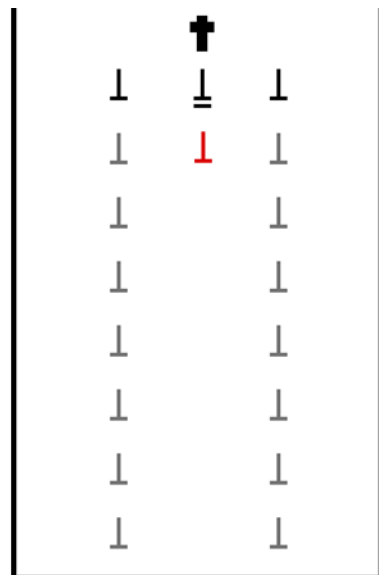
10.71



10.72



10.73



10.74

3.6 Organización del grupo.

El grupo de Danza de *Xochitinej* de Cojolapa está formado exclusivamente por hombres, de entre 7 y 80 años, con una abundancia considerable de elementos adultos mayores y niños menores de 12 años. Es muy común la ausencia de elementos adolescentes debido a la necesaria migración de esta población debido a la falta de trabajo y recursos monetarios para subsistir de las familias cojolapeñas; y de adultos jóvenes, puesto que al contraer matrimonio las responsabilidades familiares absorben a éstos, provocando el descuido a su asistencia a los compromisos:

Pues estamos de 50 años para arriba y chiquitos. Casi la mayoría puros grandes, puros de 50 años pa'arriba (...) Los jóvenes que están chiquitos como éste [su hijo] pues todavía andan jalando, porque ya una vez que están grandecitos pues se salen a chambear o se van a escuelas a otros lados, y se van, y luego llegan y ya no quieren, o se juntan con la mujer y tienen que trabajar. (Félix, Fortino, entrevista, 5 de agosto del 2010).

La mayoría de integrantes son habitantes de la localidad de Cojolapa, sólo dos elementos son de la localidad vecina de Tezontla y dos más de Cacalacayo. La mayoría de ellos (especialmente los adultos) son bilingües, hablantes del náhuatl y español, y se dedican a las labores del campo o son empleados habitualmente en trabajos temporales de transportistas, albañilería, entre otros.

El grupo de Danza de *Xochitinej* de Cojolapa mantiene comunicación constante entre los miembros, que se organizan en una bien entendida pirámide jerárquica.

A) Estructura jerárquica del grupo.

El grupo de danza de este estudio responde a una organización que entre todos los miembros permanece entendida. Los hombres que asumen cargos determinados cumplen funciones bien claras para ellos y el resto de sus compañeros.

Los cargos son decididos en conjunto, siguiendo el desempeño de los integrantes de la danza y su compromiso con ella y sus presentaciones.

Para ejemplificar el sistema jerárquico del grupo, muestro la siguiente figura:

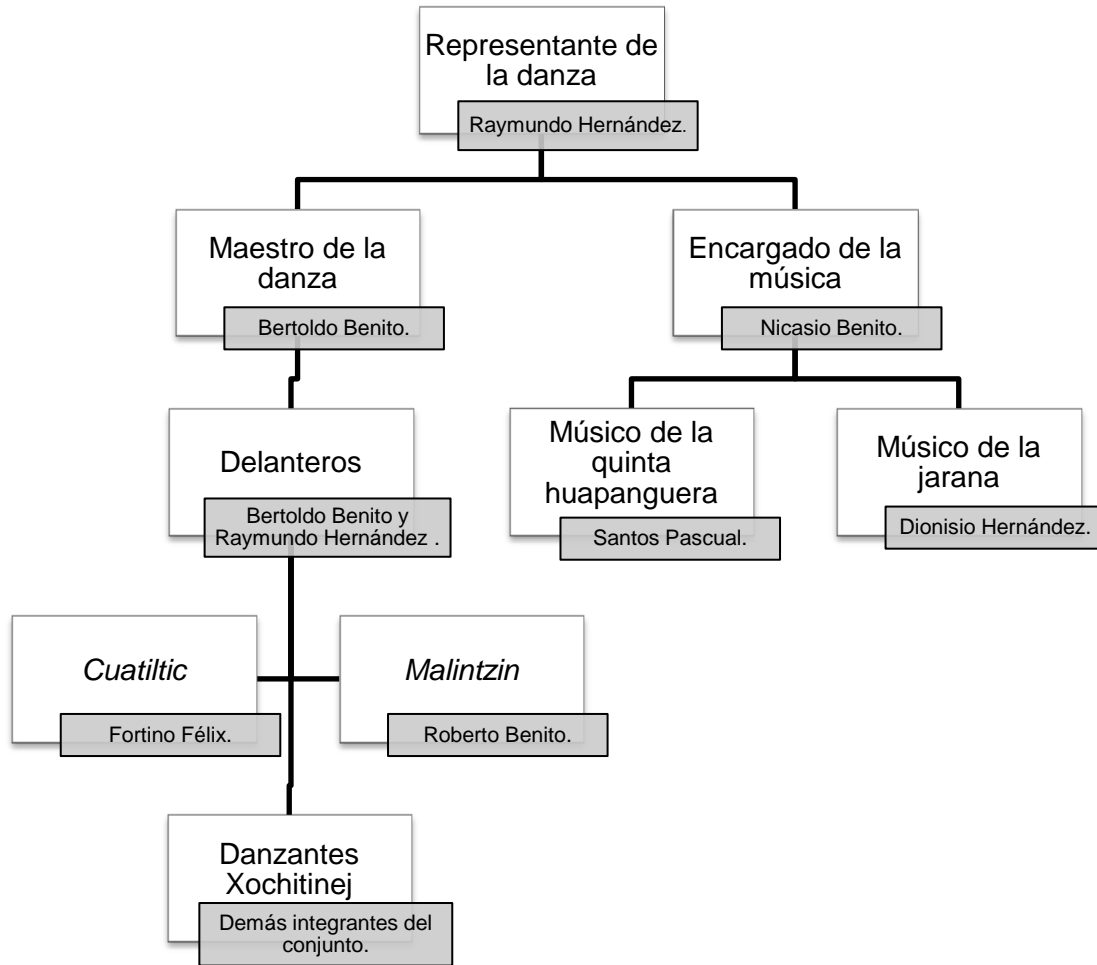


Figura 7. Estructura jerárquica del grupo de Danza de *Xochitinej* de Cojolapa, Tamazunchale, San Luis Potosí.

Quien asume el cargo de representante de la danza es considerado por el conjunto como el responsable de la agrupación, con el que los interesados deben dirigirse para pactar las invitaciones y presentaciones de la danza, y quien vela por el bienestar de los integrantes y la danza en sí. Recae en él la importancia de vigilar la continuidad de la danza, mediante las pláticas con los nuevos miembros (que generalmente son niños), así como conjuntar los conocimientos en torno a la historia del grupo. Debe tener bastante comunicación con la totalidad de los miembros, y resolver situaciones de todo tipo que atañan al desarrollo de la danza.



Imagen 26. Sr. Raymundo Hernández, representante de la danza.

Generalmente, este cargo es designado a algún hombre que tiene amplia historia en la danza, sustentado por generaciones de antecesores que han pertenecido a ella, y que muestra gran interés y respeto en cada presentación.

Los cargos de maestro de la Danza y encargado de la Música son igual de importantes entre sí, y en seguida del representante. Los hombres con estos designios se reúnen con este último para la toma de decisiones como lo son el responder a las invitaciones, el acordar la manera de solventar los gastos de la danza, el tratar con las autoridades cuando es necesario, hablar en las escuelas y trabajos de los integrantes

cuando es necesario pedir permiso para que se ausenten al cumplir un compromiso de la danza, entre otras. También cumplen roles importantes en la enseñanza de la danza y la música a los miembros del conjunto. Son ellos los que avisan respectivamente a su área las decisiones en torno a la danza: el maestro a los danzantes (primero a los Delanteros, *Cuatiltic* y *Malintzin*, y luego a los demás), y el encargado de la música, a sus compañeros músicos.

El Sr. Nicasio Benito -encargado de la Música- (entrevista, 30 de abril del 2012) asegura que desde que su padre participó en la fundación del grupo de *Xochitinej* de Cojolapa, el cargo que ahora ostenta, y que le fue heredado por aquel, ha pertenecido al intérprete del violín,

pero no es requisito que sea el del violín el encargado, puede ser cualquiera de estos dos [refiriéndose a los músicos de la jarana y huapanguera], pero sí tiene que ser uno de los tres que tocan (...) Yo le seguí el camino a mi padre, como él era el encargado, yo también soy. (...) Yo soy porque me gusta, y

tengo que avisarles a éstos de cuando nos convidan, o de cuando hay que ensayar, y también enseñarles a los que quieran aprender a tocar, así como a mí me enseñó mi padre (...) Y tengo que acordarme, que no se me olviden las músicas, porque si son muchas.

El cargo de maestro de la Danza, que durante la realización de las investigaciones de este trabajo ha ostentado el Sr. Bertoldo Benito:

Es una responsabilidad que se va ganando, porque [quien funge como tal] se sabe toda la danza, los pasos, las músicas, las historias. Él le enseña a los que no se lo saben, los corrige y los regaña a los niños cuando no bailan con respeto (...) Se sabe de *Cuatiltic*, *Malintzin*, *xochitín* y todos los lugares; y hasta nos dice a los de música cómo van cuando no nos acordamos (...) Ese, maestro, ¡sí se acuerda de todita danza *Xochitinej*!. (Benito, Nicasio, entrevista, 30 de abril del 2012).

El Sr. Bertoldo Benito formó parte de la agrupación desde pequeño (a los 7 años de edad) y fue testigo de la participación de su padre (José Benito Candelaria) como maestro de la danza. Gracias a su trayectoria de vida dentro del conjunto, los demás miembros le reconocen su conocimiento, respeto y amor hacia la Danza de *Xochitinej*.

Es importante señalar que en el tiempo de realización de este estudio coinciden nombres en dos cargos diferentes (Véase Figura 7), pero en el esquema he incluido ambos cargos, ya que no es regla que quien posea uno de ellos, deba poseer el otro.

B) Número de ejecutantes.

Según datos del representante de la danza (Hernández, Raymundo, entrevista, 5 de agosto del 2010), a cada invitación asisten en promedio de veinte a veinticuatro integrantes. Esto depende principalmente del estado de salud de los participantes más que del impedimento debido a otras ocupaciones, pues para los hombres de Cojolapa, bailar es un compromiso espiritual que cumplen con gusto, y en muchas ocasiones, es prioridad si se compara con otra obligación.

Para referencias del conteo exacto, en el año 2008 la Danza de *Xochitinej* participó de los apoyos entregados por el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunales (PACMYC) de San Luis Potosí. Entre los documentos que la institución requería, era el conteo exacto de miembros del grupo, junto a

sus datos personales. Para éste, se registraron 20 elementos danzantes y 3 elementos músicos. (Vargas, Aníbal, asesor del proyecto de la Danza de *Xochitinej* para el PACMYC 2008, entrevista, 29 de diciembre del 2009).

No siempre debe ser número par de danzantes que acudan al compromiso, aunque es necesario señalar que para la ejecución de los sones esto sí es un requisito. Pero al ir a una presentación, puede ir un número impar de elementos, y ya en la presentación turnarán sus lugares en los conjuntos de sones.

Los datos referentes a las edades, procedencia, ocupación y cargos en la danza están agrupados en la tabla que presento a continuación.

Tabla 5. Datos de los integrantes de la Danza de *Xochitinej*.¹⁹

	NOMBRE	EDAD ²⁰	PROCEDENCIA	CARGO EN LA DANZA y/o PERSONAJE	ANTIGÜEDAD EN LA DANZA (edad al ingresar)	OCUPACIÓN
DANZANTES	José Raymundo Hernández	66	Cojolapa	representante de la danza y delantero	desde 1957 (tenía 10 años)	campesino
	Bertoldo Benito Nieves	80	Cojolapa	maestro de la danza y delantero	desde 1940 (tenía 7 años)	campesino y artesano (hace sillas y muebles de carrizo)
	Fortino Félix Bautista	47	Cacalacayo	danzante <i>Cuatiltic</i>	desde 1992 (tenía 26 años)	campesino
	Roberto Benito Juárez	52	Cojolapa	danzante <i>Malintzin</i> y mensajero	desde 1975. (tenía 14 años)	campesino
	Tiburcio Hernández Madero	82	Cojolapa	danzante xochitín	desde 1946 (tenía 15 años)	campesino

¹⁹ Ordenados primero danzantes y luego músicos, según la estructura jerárquica del grupo

²⁰ Al primer trimestre del año 2013.

DANZANTES	Felipe Antonio Ángeles	77	Cojolapa	danzante xochitín	desde 1950 (tenía 14 años)	campesino
	Amador Hernández Concepción	76	Cojolapa	danzante xochitín	desde 1987 (tenía 50 años)	campesino
	Tomás Hernández	75	Cojolapa	danzante xochitín	desde 1952 (tenía 14 años)	campesino
	Domingo Julián Marciano	69	Cojolapa	danzante xochitín	desde 1957 (tenía 13 años)	campesino
	Florentino Hernández	68	Cojolapa	danzante xochitín	desde 1960. (tenía 15 años)	campesino
	Ambrosio Julián Marciano	60	Cojolapa	danzante xochitín	desde 1968 (tenía 15 años)	campesino
	Honorio Campos Hernández	55	Tezontla	danzante xochitín	desde 2012 (tenía 54 años)	campesino
	José Bernardino Maurilio Tiburcio	55	Cojolapa	danzante xochitín	desde 1968 (tenía 10 años)	campesino
	Basilio Nepomuceno Macedonio.	49	Cojolapa	danzante xochitín	desde 1982 (tenía 18 años)	campesino
	Oscar Hernández	33	Tezontla	danzante xochitín	desde 2012 (tenía 32 años)	empleado en construcciones
	Rolando Pascual Hernández	22	Tezontla	danzante xochitín	desde 2012 (tenía 21 años)	empleado en construcciones
	Honorio Campos Hernández (hijo)	22	Tezontla	danzante xochitín	desde 2012 (tenía 21 años)	empleado en construcciones
	Fidel Juárez Hernández.	20	Tezontla	danzante xochitín	desde 2012 (tenía 19 años)	campesino
	Fidel Benito Julio	18	Cojolapa	danzante xochitín		
	Prócoro Benito Feliciano	17	Cojolapa	danzante xochitín	desde 2007 (tenía 11 años)	empleado en construcciones
José Domingo		Cojolapa	danzante xochitín		campesino	

DANZANTES	Crispino Hernández de la Cruz		Cojolapa	danzante xochitín		campesino
	“Cheque” Hernández	22	Cojolapa	danzante xochitín		campesino
	Víctor Manuel	15	Tezontla	danzante xochitín	desde 2012 (tenía 14 años)	estudiante de secundaria
	Julio Benito Julio	13	Cojolapa	danzante xochitín	desde 2007 (tenía 7 años)	estudiante de secundaria
	César Félix Nazario	11	Cacalacayo	danzante xochitín	desde 2010 (tenía 8 años)	estudiante de primaria
	Jorge Pascual Hernández	9	Tezontla	danzante xochitín	desde 2012 (tenía 8 años)	estudiante de primaria
	Facundo Hernández († en 2010).		Cojolapa	danzante xochitín	desde 1950 (tenía 10 años)	campesino
MÚSICOS	Nicasio Benito Feliciano	38	Cojolapa	músico del violín y encargado del conjunto musical	desde 1985 (tenía 10 años)	serrador (con sierra) empleado ocasional
	Dionisio Sadot Hernández Martínez	54	Tezontla	músico de la jarana huasteca	desde 2001 (tenía 42 años)	campesino
	Santos Pascual Toledo	62	Tezontla	músico de la guitarra quinta huapanguera	desde 1971 (tenía 20 años)	campesino

C) Ingreso de nuevos miembros y formas de aprendizaje.

Para las familias de Cojolapa, es de conocimiento que la Danza de *Xochitinej* los representa dentro del municipio y fuera de él. Todos los habitantes están enterados de su existencia, y muchas de las familias tienen al menos un integrante masculino participando en ella.

La red entre los integrantes se ha extendido, desde la formación del grupo; primeramente entre los familiares: hijos, nietos, hermanos, tíos, sobrinos; que son invitados a participar en el grupo por alguno que ya es miembro. Después, se

amplía hacia los conocidos, amigos, compadres, que reciben la misma convocatoria.

Los padres cumplen un rol importante en la continuidad de la danza, al prácticamente heredar a sus descendientes el compromiso de ser danzante; y hacerlos formar parte de ella desde sus primeros años de vida.

Una considerable mayoría de los actuales integrantes del grupo pertenecieron a éste desde muy pequeños (Véase información en la Tabla 5), a lado de sus padres y/o tíos y/o abuelos. Algunos otros lo hicieron más grandes (adolescencia y adultos jóvenes) debido a que pertenecían a algún otro grupo de danza.

Para entrar a la danza, el Sr. Raymundo Hernández (Comunicación personal, 5 de enero del 2011) dice que sólo es necesario el gusto hacia ella y el compromiso para asistir a las presentaciones, así como para aprenderse los pasos. El interesado suele dirigirse al triunvirato conformado por el representante, el maestro y el encargado de la música, expresando su deseo de unirse a la agrupación; ellos lo invitan a alguna de las presentaciones cercanas y si observan en él estas características, hablan con él para considerarlo formalmente integrante de la Danza de *Xochitinej*:

Les explicamos a los niños con pláticas (...) Que hay que ir con respeto, no dejar su corona ni su varita, no salirse de donde estén, eso les platican los maestros, y éste [Raymundo Hernández, representante de la danza] también, y no los deja dormir cuando tienen que bailar. (Benito, Nicasio, entrevista, 22 de octubre del 2010).

Los nuevos integrantes ocupan los lugares de hasta atrás de las filas de *Xochitinej*, aprendiendo de manera imitativa los pasos, movimientos y secuencias, siguiendo a sus compañeros de adelante y a los personajes *Cuatiltic* y *Malintzin*. Esto lo hacen durante las presentaciones de la danza; porque es necesario



Imagen 27. Uno de los integrantes más recientes de la agrupación: César Félix Nazario.

señalar que el grupo no tiene ensayos frecuentes (aproximadamente hacen 2 ó 3 ensayos al año) debido a que los nuevos miembros pueden ingresar en diferentes temporalidades y lo hacen de manera individual o por pares, y no se enseña la danza cada que se añade alguien al grupo. En palabras del representante de la danza: “Los niños entran atrás, se van fijando (...). Luego los adultos platican con el niño, y ellos le hacen la vestimenta, y les dan la corona y todo. Ellos sólo se compran su pañuelo” (Hernández, Raymundo, entrevista, 22 de octubre del 2010).

Los ensayos que llegan a organizar los dirigentes se deben al ingreso de más de 6 integrantes de manera simultánea, o cuando el grupo asistirá a un evento de ámbito competitivo en el que es necesario unificar movimientos (como ejemplo, han participado en dos emisiones de la Espartaqueada Cultural en Tecamatlán Puebla, en 1995 y 2005).

En los esporádicos ensayos y las muchas presentaciones que tiene el grupo, el representante y maestro de la danza siempre están pendientes del aprendizaje de los nuevos miembros, acercándose a ellos si detectan alguna dificultad o para hacer correcciones y observaciones, de esta forma lograr que todos los miembros aprendan la danza.

Son importantes también las constantes pláticas que el representante y maestro de la danza mantienen con los nuevos integrantes, referentes a los compromisos que cumple la danza, las invitaciones que deben responder, la historia del grupo, y la importancia del significado de bailar *xochitinej* para la comunidad de Cojolapa; con ellas, mantienen alimentado el camino de continuidad de la danza.

D) Gastos de la danza.

El mantenimiento del grupo de Danza de *Xochitinej* corresponde a sus propios integrantes. Cada uno se hace responsable de cuidar y mantener su traje y utilería en condiciones óptimas para las presentaciones, y de renovarlos cuando es necesario. Sin embargo, son los dirigentes (representante, maestro y encargado de la música) los que en muchas ocasiones corren con los gastos del

conjunto; por ejemplo, cuando ellos le regalan el traje a quienes se integran al conjunto, cuando hay que hacer reposición de materiales para presentaciones importantes, o en la elaboración de la utilería (varitas, sonajas y coronas, de cuya hechura y coste se encarga el maestro de la danza, Sr. Bertoldo Benito Nieves).

Algunas veces el conjunto recibe ayuda (sea económica o en especie) de las autoridades locales o municipales, aunque esto no es usual. Los danzantes recuerdan el apoyo del municipio de Tamazunchale (a través del Departamento de Fomento y Desarrollo Cultural) hace aproximadamente 10 años, con la compra de materiales para renovar sus trajes; también de la radiodifusora XEANT “La voz de las huastecas” (de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas); y de particulares, como el cronista del municipio, Profr. Apolinar Pérez Domínguez.

El grupo recibió el premio PACMyC de San Luis Potosí en el 2008, con el que también se renovaron trajes y se consolidó ante las autoridades la agrupación.

Para el caso de las invitaciones que recibe el grupo, los encargados de hacerlas deben solventar los gastos de trasportación y alimentos para todos los integrantes. El transporte puede ser contratado por ellos mismos, o dando el pago monetario al representante de la danza para que éste lo haga. Suelen existir ocasiones donde además de estos rubros, los anfitriones donan una cantidad en efectivo a la danza:

Los donativos para las presentaciones son en especie, y para pagar el traslado; lo que sobra es para reparar los trajes (...) veces nos toca de a \$10 ó \$20 a cada uno, cuando sobra, y con eso se compra jabones para lavarlo porque se ensucia de la tierra, se lo damos a la mujer también para comprar comida. (Hernández, Raymundo, entrevista, 5 de agosto del 2010).

Como menciona la cita anterior, el dinero se reparte equitativamente entre los integrantes del grupo. Como promedio de las invitaciones que recibió la danza durante la realización de este estudio, se recibieron entre \$500.⁰⁰ y \$600.⁰⁰

3.7 Trajes de la danza.

Cada uno de los tres personajes de la danza porta un traje distinto.

La referencia como “traje” hacia la ropa que los danzantes visten en la presentación de la danza, es tomada como concepto distinto al de “indumentaria”, ya que ésta hace referencia al vestir diario de los habitantes, que aunque pareciera que es el mismo para la danza (para el caso de los personajes *Xochitinej*), los propios danzantes separan su vestimenta diaria a la que utilizan para la ejecución de la danza. Así es como, el traje, aun siendo de los mismos materiales y confección que su indumentaria, es destinado exclusivamente a los momentos de danza, conservado con especial cuidado para mantenerlo en buenas condiciones

A) Traje de *Cuatiltic*.

El traje del danzante *Cuatiltic* se compone de los siguientes elementos:

En la cabeza porta un sombrero²¹ (prenda de vestir que sirve para cubrir la cabeza y consta de copa y ala) tipo tejana de tela de fieltro color negro, el cual se adorna con tiras que pueden ser de papel crepé o plástico, éstas se colocan a lo largo de la copa del sombrero, por agrupaciones en colores verde blanco y rojo. Al frente y a los lados lleva espejos circulares.



Imagen 28. Vista lateral del sombrero del *Cuatiltic*.

²¹ Las definiciones de ésta y demás piezas incluidas en este apartado -Trajes de la danza-, han sido retomadas del Diccionario de la Real Academia Española (2001).

Lleva en el cuello un pañuelo/paliacate (especie de pañoleta) rojo de tela de algodón que es cuadrado, pero se unen dos vértices opuestos para formar un triángulo, y la arista mayor se coloca alrededor del cuello. Se puede dejar colgando los vértices de dicha arista al frente del cuerpo, o ser unido el paliacate con un seguro, unos 10 cm antes de los vértices.



Imagen 29. Pañuelo o paliacate.

Porta una camisa (prenda de vestir de tela que cubre el torso, abotonada por delante, con cuello y mangas) de manga larga negra, de tela comercial, pudiendo ser algodón o popelina. Esta prenda va fajada.



Imagen 30. Vistas frontal y posterior de la camisa del *Cuatiltic*.

Viste pantalón (prenda de vestir que se ciñe a la cintura y llega hasta el pie, cubriendo cada pierna separadamente) negro de corte recto, fabricado en tela de algodón.

Usa un cinturón (cinto que sujeta el pantalón a la cintura) de piel o plástico, color negro. Sin hebilla.

En los pies calza huaraches (especie de calzado tipo sandalia) de cuero o de llanta, ya sean de color crudo o negro. La elaboración de éstos es en San Felipe Orizatlán, en el estado de Hidalgo.



Imagen 31. Huaraches utilizados para la Danza de Xochitinej.



Imagen 32. Machete y funda, utilizados por el *Cuatiltic*.

En la mano derecha lleva un machete (arma blanca, más corta que la espada, ancha, pesada y de un solo filo) con mango de madera o plástico, es el que comúnmente utilizan para el corte de hierbas en el campo, y tiene un largo aproximado de 18”.

Colgando de su hombro izquierdo, o en ocasiones cruzando su torso, lleva la funda del machete, elaborado en cuero de color crudo o barnizado.



Imagen 33. Danzante *Cuatiltic* y los elementos de su traje.

B) Traje de *Malintzin*.

El danzante *Malintzin* viste con los siguientes elementos:

Lleva en su cabeza un paliacate rojo, de forma tal que cubre su cabello, colocando una de las aristas en la frente y pasando lo que sobra de ésta detrás de las orejas; quedando detrás de la cabeza parte de la tela colgando.

Sobre éste se coloca una corona (cerco de algún material que se ciñe a la cabeza) elaborada con carrizo y unida con hilo cáñamo y cera caliente, ajustada a la cabeza del danzante y decorada con tiras de papel metálico y espejos circulares, rematada en la parte superior con una “esquina”, que resulta una rama de arbusto abundante en Cojolapa, que se lija y se deja con 7 protuberancias en las cuales se encajan “flores”, que son banderitas de papel lustre plegado de tres colores: verde, blanco y rojo.



Imagen 34. Corona de *Malintzin* y Xochitinej.

Usa un vestido en color rojo. La parte del torso es de manga larga, con cuello en “V”, cerrada y sin abotonadura al frente. Adornada en el pecho con dos listones de ancho de 3 cm, cosidos, que cruzan el torso en forma de “X”, uno en color blanco y el otro en verde bandera; y con las mismas características de listones, adornos en forma de moños que van distribuidos en la prenda (el número de éstos no está definido). Lleva detalles de encaje alrededor de los puños de la manga: en la parte distal y ya en el extremo de los puños, el encaje es blanco, y unos 5 cm arriba, lleva encaje amarillo. La parte de la falda (que cae suelta desde la cintura, sin ceñirse al cuerpo) presenta un largo hasta debajo de la rodilla, es de corte circular y plisada en la cintura. Adornada con tres líneas de encaje en colores

amarillo, blanco y verde (de arriba hacia abajo), separadas de 5 a 7 cm entre sí y colocada la primera línea en el inicio del tercer cuarto del largo de la falda.



Imagen 35. Vistas frontal y trasera del vestido de *Malintzin*.

En los pies calza huaraches de cuero o de llanta, ya sean de color crudo o negro (mismo diseño que los que utiliza el *Cuatiltic*).

En su mano derecha sostiene una sonaja (elemento sonoro que consta de un cuerpo hueco que contiene pequeños materiales que al moverlos producen sonido, posee un mango para facilitar su agarre) elaborada con el fruto del árbol del “timo” (característico de Cojolapa), que es esférico, de color crudo y de entre 8 y 10 cm de diámetro. Se hace recogiendo este fruto, haciéndole dos agujeros de 1 cm de diámetro en los extremos opuestos de la pieza y dejándola en agua por un tiempo hasta que el relleno se ablande y pueda sacársele; cuando queda limpia se deja secar la coraza exponiéndola al Sol y se raspa la superficie con una navaja para quitarle la capa superficial, dejándola lisa; posteriormente se le hacen pequeños orificios (de apenas unos milímetros de diámetro), introduciéndole las cuentas de un Rosario y a consideración del danzante, algunas piedras de río también; después se raspa la superficie hasta obtener el sonido característico y para finalizar se busca una rama o pedazo de madera un poco más ancho que el diámetro de los dos orificios, se raspa para alisarlo y que encaje es éstos y se le

fija con algún tipo de pegamento; finalmente, se le decora con tiras delgadas de papel metálico de colores, acomodándolas en forma de “X”, y otra más cubriendo el diámetro de la pieza.

En la mano izquierda porta una varita, que es hecha de algún pedazo de rama o madera de aproximadamente 30 cm de largo. Primeramente el trozo de madera se raspa hasta dejarlo liso, se le colocan 6 cascabeles dorados unidos con hilo cáñamo a lo largo, del mismo lado, enredando el hilo alrededor del cuerpo de la rama, anudándolo en los extremos y fijándolo con cera caliente o pegamento; se forra con listón de algún color y de 3 cm de ancho, haciendo esto de manera ascendente y dejando 5 cm de la parte de abajo sin forrar, se va rodeando la varita con el listón, sin cubrir los cascabeles y de manera distribuida se calculan tres alturas, donde se insertarán 6 “flores” (las mismas banderitas de papel lustre plegado que en la corona”, dos a cada altura, en los lados opuestos de la varita;



éstas se insertan siendo rodeadas por el listón que envuelve el “tallo”, y fijándolas con pegamento; al finalizar, hasta arriba, en la punta de la varita, se coloca una “flor” más; finalmente se sujetan 3 listones de 1 m de largo cada uno, en colores verde, blanco y rojo, que se doblan por la mitad (en conjunto) y se colocan en un trozo de madera de unos cuantos milímetros más que el ancho del listón (que es de 3 cm), éste se sujeta con hilo cáñamo al extremo superior de la varita, quedando colgando.

La varita va unida con hilo cáñamo a la sonaja, ambas por sus extremos inferiores, con un largo de aproximadamente 80 cm a 1 metro

Imagen 36. Varita y sonaja de Danza de Xochitinej.



Imagen 37. Danzante *Malintzin* y los elementos de su traje.

C) Traje de *Xochitinej*.

Los danzantes *xochitinej*:

Portan el paliacate en la cabeza y la corona al igual que la *Malintzin*.

Usan camisa de manga larga, blanca o de color crudo, elaborada en tela de manta, con abotonadura al frente y cuello en “V”. Puede poseer esta prenda detalles de las costuras en hilo de color rojo. Esta prenda no va fajada.



Imagen 38. Vistas frontal y trasera de la camisa de manta.

Visten un calzón (prenda de vestir con dos perneras que cubre el cuerpo desde la cintura) fabricado en tela de manta, de color blanco o crudo, en semejanza con la camisa; con jaretas en la cintura que ajustan el ancho para ceñirlo al cuerpo, y con largo hasta los tobillos, donde



Imagen 39. Vistas frontal y trasera del calzón de manta.

también posee jaretas que lo ajustan al extremo de las piernas. Es amplio, no se ajusta al cuerpo.

Cruzando su torso y espalda llevan una franja (tira) de franela en color rojo que se coloca sobre un hombro y se sujeta de los extremos del lado opuesto al que está sostenida, a la altura de la cadera (puede sostenerse con un seguro o con puntos cosidos) Los extremos del lienzo pueden o no terminar en una serie de “barbas” de la misma tela de franela, de largo de alrededor de 5 cm; en total, el largo del lienzo llega 10 cm arriba de la rodilla, por ambas partes (delantera y trasera). De ancho de 20 cm aproximadamente. A la altura de la cintura, de la parte de adelante y atrás, lleva bordados en punto de relleno, que pueden ser flores (así es en su mayoría) o imágenes de Santos de la Iglesia católica, entre los que destaca La Virgen de Guadalupe; ocupan una superficie de 15x15 cm aproximadamente, y prevalecen en los colores el amarillo, verde, rosa, naranja y negro. Esta prenda es de especial importancia, pues en ella las mujeres familiares de los danzantes, impregnan su toque personal y un mensaje simbólico para quienes la usan. El lado del que se usa esta prenda depende de la fila a la que pertenezcan en la agrupación de la danza, la franela va sostenida en el hombro que da al interior del conjunto, es decir: los *xochitinej* que se encuentran en la fila de la derecha (en perspectiva de los danzantes) llevan la franela en el hombro izquierdo, y los que van en la fila de la izquierda la portan en el derecho, pues son éstos hombros los que respectivamente dan hacia el interior de las filas.



Imagen 40. Franja bordada de los *Xochitinej*.

Como los personajes anteriores, en los pies calzan huaraches de cuero o de llanta, ya sean de color crudo o negro.

Al igual que el danzante *Malintzin*, portan la sonaja y la varita.

La elaboración de los trajes es responsabilidad de quienes los usan. En todos los casos, son las familiares mujeres (madres, esposas, hermanas) quienes se encargan de su confección.

Es de suma importancia considerar la significación que los danzantes dan a su traje y unidades de utilería (corona, varita, sonaja, machete); el complejo del danzante ataviado con estos elementos conforma un ser capaz de interpretar la danza, los hombres con indumentaria de diario no pueden (o más bien, las normas sociales y de aceptación común entre los integrantes de la danza y la propia comunidad no permiten) bailar *xochitinej*, pues en palabra de los integrantes “a la danza se le tiene que respetar, cuidar, y si no nos vestimos como debe ser, se enoja papá Dios” (Benito, Bertoldo, entrevista, 22 de octubre del 2010). Este acuerdo que guardan los integrantes de la danza de manera estricta, se cumple incluso en los casos de ensayos y enseñanza de la danza a poblaciones ajenas (como el caso del Curso de informantes impartido en la ENDF).



Imagen 41. Danzante *xochitín* y los elementos de su traje.

Tabla 6. Costos y procedencia de los trajes de la Danza de *Xochitinej*²².

PERSONAJE	PRENDA	LUGAR/FORMA DE OBTENCIÓN	COSTO APROXIMADO
<i>Cuatiltic.</i>	Sombrero	Mercado de Tamazunchale.	\$ 200
	Pañuelo	Mercado de Tamazunchale.	\$ 20
	Camisa	Locales comerciales de Tamazunchale.	\$ 100
	Pantalón	Locales comerciales de Tamazunchale.	\$ 300
	Cinturón	Locales comerciales de Tamazunchale.	\$ 100
	Huaraches	Comunidad de Jaltocan, Hidalgo.	\$ 200
	Machete	Mercado de Tamazunchale.	\$ 40
	Funda para machete	Mercado de Tamazunchale.	\$ 150
Costo total aproximado del traje de <i>Cuatiltic.</i>			\$ 1110
<i>Malintzin.</i>	Pañuelo	Mercado de Tamazunchale.	\$ 20
	Corona	Los materiales se consiguen en Cojolapa (carrizo ²³) y en Tamazunchale (papel de colores, espejos e hilo). La elaboran los danzantes.	\$ 120
	Vestido	Locales comerciales.	\$ 350
	Huaraches	Comunidad de Jaltocan, Hidalgo.	\$ 200
	Varita y sonaja	Los materiales se consiguen en Cojolapa (vara de madera, trazo de madera para el mango de la sonaja y fruto del “timo”) y en Tamazunchale (papel de colores, listones, cascabeles e hilo). La elaboran los danzantes.	\$ 80
Costo total aproximado del traje de la <i>Malintzin.</i>			\$ 770

²² Según información proporcionada por los danzantes (entrevista, 11 de diciembre del 2012) para el año en que fue realizada la entrevista.

²³ El carrizo, las espinas para la corona, las varitas de madera, el fruto para la sonaja y las piedras de río se encuentran de forma silvestre en los alrededores de Cojolapa; su obtención no tiene costo alguno para los danzantes.

Xochitín.	Pañuelo	Mercado de Tamazunchale.	\$ 20
	Corona	Los materiales se consiguen en Cojolapa (carrizo) y en Tamazunchale (papel de colores, espejos e hilo). La elaboran los danzantes.	\$ 120
	Camisa y calzón	La tela de manta se compra en Tamazunchale (el metro de manta cuesta \$60, y se necesitan 8 metros por traje), la elaboración la hacen mujeres de Cojolapa (que cobran aproximadamente \$100 por la hechura).	\$ 580
	Franja	La tela se compra en Tamazunchale, la elaboración y los bordados las hacen mujeres de Cojolapa.	\$ 100
	Huaraches	Comunidad de Jaltocan, Hidalgo.	\$ 200
	Varita y sonaja.	Los materiales se consiguen en Cojolapa (vara de madera, trazo de madera para el mango de la sonaja y fruto del “timo”) y en Tamazunchale (papel de colores, listones, cascabeles e hilo). La elaboran los danzantes.	\$ 80
Costo total aproximado del traje de xochitín.			\$ 1100

3.8 Música de la danza.

Debe considerarse en este apartado, que:

La región [huasteca] nos presenta un amplio panorama en lo que a música y danza se refiere, particularmente entre la población indígena (...) Es por ello que en las celebraciones y ceremonias mágico religiosas (...) podamos encontrar indisolublemente la participación de la música, inmersa en un contexto donde pública y simbólicamente se fortalecen los valores tradicionales de su cultura (Álvarez, 1990, p. 23).

Las participaciones de la Danza de *Xochitinej* de Cojolapa siempre son acompañadas por música en vivo, el conjunto que la acompaña es el conocido como trío huasteco, conformado por tres instrumentos de cuerda característicos de la región: violín, jarana huasteca y guitarra 5^a huapanguera (instrumentos que más adelante se describirán).

La clasificación musical bajo la cual se propone referir a éstos es la establecida como parte del sistema de clasificación de instrumentos musicales Hornbostel-Sachs, creado por Erich Moritz von Hornbostel y Curt Sachs y publicado por primera vez en el *Zeitschrift für Musik* en 1914. Constituye el sistema de clasificación más ampliamente usado por los etnomusicólogos. En esta propuesta los instrumentos musicales cuyo sonido es producido mediante una o varias cuerdas en tensión se congrega en la denominación cordófonos, que es donde tienen cabida los instrumentos musicales que forman parte de la Danza de *Xochitinej*.

Referente a los antecedentes de esta agrupación, Manuel Álvarez Boada (1990) señala que la incorporación de ésta en la región remite a la época colonial, con la introducción por parte de los conquistadores de muchos tipos de cordófonos como el arpa, rabel, vihuela o violín, que dieron lugar al surgimiento de instrumentos propios y específicos de la región (basados en los antiguos modelos).

Se incluye a continuación una breve descripción de las características de los mencionados instrumentos basada en los establecidos por Álvarez Boada en la obra anteriormente citada, y más adelante se hace referencia a su clasificación en el sistema que se ha descrito.

Violín.

Es el instrumento que lleva la melodía, tomando importancia primordial en el conjunto. Compuesto por “una caja de resonancia en forma de “8”, un mástil sin trastes y cuatro cuerdas que se hacen sonar con un arco” (RAE, 2001). Se adoptó en la región huasteca al



Imagen 42. Violín perteneciente al Sr. Nicasio Benito.

mismo tiempo que en otras del país, a consecuencia de la influencia francesa en el siglo XVIII.



Imagen 43. Jarana Huasteca perteneciente al Sr. Dionisio Sadot.

Jarana Huasteca.

Transformación actual de la antigua guitarra española de cinco órdenes de cuerdas. Es una pequeña guitarra de cinco cuerdas que se usa para armonizar las melodías llevadas por el violín. Proporciona un registro alto.

Guitarra quinta huapanguera.

Guitarra con cinco órdenes en su encordadura, al igual que la jarana, pero con la diferencia de que 3, 4 o incluso las 5 pueden ser dobles de manera opcional. En forma y proporción es igual a la jarana, pero es mucho más grande, resultando sus acordes con un registro bajo. Junto con la jarana, producen las armonías y el ritmo de las piezas.



Imagen 44. Guitarra quinta huapanguera perteneciente al Sr. Santos Pascual.

Tabla 7. Acompañamiento musical de la Danza de *Xochitinej*.

INSTRUMENTO	CLASIFICACIÓN²⁴	FUNCIÓN EN EL CONJUNTO
Violín	Cordófono compuesto frotado	Encargado de las estructuras melódicas.
Jarana huasteca	Cordófono compuesto pulsado	Armonías.
Guitarra quinta huapanguera	Cordófono compuesto pulsado	Armonías.

Cada instrumento musical es ejecutado por un músico, de los cuales uno es habitante de Cojolapa, y los otros dos son vecinos de la localidad de Tezontla. Los nombres de ellos, son:

Tabla 8. Músicos de la Danza de *Xochitinej*.

NOMBRE	INSTRUMENTO QUE TOCA	PROCEDENCIA
Nicasio Benito Feliciano.	Violín	Cojolapa, Tamazunchale, SLP.
Dionisio Sadot Hernández.	Jarana huasteca	Tezontla, Tamazunchale, SLP.
Santos Pascual Toledo.	Guitarra quinta huapanguera	Tezontla, Tamazunchale, SLP.

Tal como he tratado, el líder/encargado del conjunto es el Sr. Nicasio Benito Feliciano, quien heredó el cargo de su padre, el Sr. Prócoro Benito Felicitas. Desde niño perteneció a la agrupación como danzante, y al crecer, su padre lo fue

²⁴ Los instrumentos cordófonos se subdividen en 4 categorías según el modo de excitación: pulsado con los dedos o con ayuda de un plectro (palillo o púa utilizado para tocar instrumentos de cuerda), frotados con un arco o golpeados con macillos.

preparando como músico violinista. Las responsabilidades del trío, son: mantener en buenas condiciones su respectivo instrumento, reunirse para ensayar cuando tengan alguna duda, y aprenderse de memoria la mayor parte de las piezas que integran la danza. Económicamente, cada uno corre con los gastos de manutención de su instrumento.

Es importante mencionar que los actuales músicos de la danza se integraron al grupo desde niños, como danzantes, y al paso del tiempo quisieron aprender a tocar los instrumentos, hasta que obtuvieron su lugar en el grupo.

De acuerdo a la tabla 7, en el apartado de las funciones que cumplen los instrumentos musicales en la agrupación; es compartida a continuación la transcripción de las melodías de 13 sones de la Danza de *Xochitinej*, realizada por el Profr. Cirilo Urrutia Rodríguez²⁵ y mostrada por primera vez en este documento. La selección de ésta muestra fue hecha basándose en los sones que quedaron grabados como acervo para la Escuela Nacional de Danza Folklórica, luego de que los integrantes de la danza vinieran a impartir el Curso de la Danza de *Xochitinej* en esta institución.²⁶

²⁵ El Profr. Cirilo es músico pianista y acompañante musical para las clases en la ENDF.

²⁶ El Curso de Informantes de la Danza de *Xochitinej* fue llevado a cabo del 18 al 22 de octubre del 2010 en la Escuela Nacional de Danza Folklórica.

Danza de Xochitines

Violin

Entrada y Salida

Transcripción:
Urrutia Rodríguez Cirilo

6

Danza de Xochitines.

Score

Primavera

Transcripción:
Urrutia Rodríguez Cirilo

5

Danza de Xochitines.

Score

Shinolita.

Transcripción:
Urrutia Rodríguez Cirilo

7

Danza de Xochitines.

Violin

Dos pasos.

Transcripción:
Urrutia Rodríguez cirilo.

Musical notation for the first piece, 'Danza de Xochitines. Dos pasos.' It consists of two staves of music in treble clef, key of D major (two sharps), and 2/4 time signature. The first staff contains measures 1 through 6, and the second staff contains measures 7 through 10. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Danza de Xochitines.

Violin

Borracho Chico.

Transcripción:
Urrutia Rodríguez Cirilo.

Musical notation for the second piece, 'Danza de Xochitines. Borracho Chico.' It consists of two staves of music in treble clef, key of D major (two sharps), and 6/8 time signature. The first staff contains measures 1 through 6, and the second staff contains measures 7 through 10. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Danza de Xochitines.

Violin

El Conejo.

Transcripción:
Urrutia Rodríguez Cirilo.

Musical notation for the third piece, 'Danza de Xochitines. El Conejo.' It consists of two staves of music in treble clef, key of D major (two sharps), and 6/8 time signature. The first staff contains measures 1 through 6, and the second staff contains measures 7 through 10. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some measures marked with a '2' indicating a double measure.

Violin

Danza de Xochitines.

El Borracho Grande.

Transcripción:
Urrutia Rodríguez Cirilo.

The first piece of music is written on two staves in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. The first staff begins with a whole rest, followed by a repeat sign and a sequence of eighth and quarter notes. The second staff starts at measure 6 and continues with eighth and quarter notes, ending with a double bar line and repeat dots.

Violin

Danza de Xochitines.

Jilguero.

Transcripción:
Urrutia Rodríguez Cirilo.

The second piece of music is written on two staves in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. The first staff begins with a quarter note, followed by a repeat sign and a sequence of eighth and quarter notes. The second staff starts at measure 7 and continues with eighth and quarter notes, ending with a double bar line and repeat dots.

Danza de Xochitines.

Violin

El Gallito.

transcripción:
Urrutia Rodríguez Cirilo.

Musical score for 'Danza de Xochitines. El Gallito' in G major and 2/4 time. The score consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It features a series of eighth-note triplets and a first ending with two measures. The second staff starts at measure 8 and includes a handwritten annotation 'al 3^{va} casilla' with a bracket over a triplet. The third staff starts at measure 15 and includes a second ending with two measures.

Danza de Xochitines.

Violin



Nepantlik.


transcripción:
Urrutia Rodríguez Cirilo.

Musical score for 'Danza de Xochitines. Nepantlik' in G major and 2/4 time. The score consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It features a series of eighth-note triplets. The second staff starts at measure 7 and continues with eighth-note triplets.

Además del acompañamiento musical del trío huasteco, en la Danza de *Xochitinej* aparecen otros factores sonoros pertenecientes al choque o sacudimiento de materiales que forman parte de la utilería de los danzantes, o a la voz misma de uno de ellos:

Tabla 9. Elementos sonoros de la Danza de *Xochitinej* que pertenecen a los danzantes.

INSTRUMENTO	CLASIFICACIÓN	CARACTERÍSTICAS	IMAGEN
Sonaja	ideófono de entrechoque	Fruto seco del árbol de “timo” con mango de madera, contiene en su interior pequeñas piedras de río y las cuentas de un Rosario que provocan que al agitarla se produzca el sonido. Lleva en su superficie arreglos de tiras de papel metálico. Los danzantes la portan en la mano derecha.	 <p data-bbox="1063 1081 1291 1108">Imagen 45. Sonaja.</p>
Varita y cascabeles	ideófono de entrechoque	<p>Varita de madera que es lijada y forrada con listones y cascabeles. Adornada con siete flores (banderas de papel mate con tres colores cada una), 6 en el cuerpo y una más en la punta. Le cuelgan listones de colores blanco, verde y rojo.</p> <p>La llevan los danzantes en su mano izquierda, unida de su extremo inferior al mango de la sonaja con un trozo de hilo.</p>	 <p data-bbox="1063 1764 1291 1791">Imagen 46. Varita.</p>

<p style="text-align: center;">Voz</p>		<p style="text-align: center;">Sonidos guturales agudos emitidos por el danzante <i>Cuatiltic</i> para señalar a los demás integrantes cambios en las estructuras coreográficas y evoluciones de la danza.</p>	 <p style="text-align: center;">Imagen 47. <i>Cuatiltic</i>, emitiendo el sonido característico.</p>
---	--	--	--

El Sr. Nicasio Benito (entrevista, 5 de agosto del 2010) comenta que desde hace algunos años (cuando asumió el cargo de músico de la danza), se propuso crear una “partitura” con la cual enseñar a las nuevas generaciones la música de la danza. Así lo ha hecho, con algunas anotaciones que son parte de su biblioteca personal, y contienen las especificaciones en cuanto a las afinaciones, posiciones de los dedos para tomar los instrumentos, rasgueos, y principales notas y acordes de la ejecución de cada son, con los instrumentos jarana huasteca y quinta huapanguera. Para el violín, él mismo señala que es “más difícil” esta sistematización, por lo cual la transmisión de sus conocimientos es meramente verbal, y principalmente a su hijo mayor, quien es danzante en la agrupación desde pequeño.

Actualmente, los tres elementos que conforman el acompañamiento musical de la Danza de *Xochitinej* fueron danzantes.

3.8.1 Ubicación espacial de los músicos en relación con los danzantes.

Sumamente importante es que durante la presentación de la danza, los 3 músicos se ubiquen junto al conjunto de danzantes, puesto que la comunicación que mantienen con ellos es vital para el desarrollo del ciclo de la danza.

Principalmente mantienen estrecho contacto verbal y de señas, con el maestro de la danza, el Sr. Bertoldo Benito, es él quien les avisa que pieza interpretar, acercándose al líder del conjunto y diciéndole el nombre del son; en ocasiones se hace necesario que chifle o tararee una parte de la pieza, para que el Sr. Nicasio Benito recuerde la melodía. Él afirma que:

Es éste [maestro Bertoldo Benito] el que se sabe todas las músicas, se acuerda de todas para que no repitamos ninguna y nos va diciendo cuál tocar (...) Porque si hay veces en que no me acuerdo de todas, ni de por su nombre cuando me lo dice, pero él me canta una partecita y ya yo me acuerdo y la saco con el violín (...)Veces tocamos la que queramos, veces las que él nos va diciendo, pero éste siempre está al pendiente de todo, hasta de cada paso cuando no se acuerda ni el *Cuatiltic* (...) Y es que se le llegan a olvidar a uno, ¡son hartas! (entrevista, 5 de agosto del 2010).

Los anfitriones de las invitaciones de la Danza de *Xochitinej* saben de antemano esta necesidad, y generalmente disponen 3 asientos a lado de donde se presentará el grupo, para asignarlos a los músicos. Observando desde la perspectiva de los danzantes, la ubicación suele ser a la derecha del *Cuatiltic*, entre el delantero de esa fila (derecha) y el espacio entre el grupo y el altar; de frente al conjunto. (Véase figura 6).

Siguiendo esta misma perspectiva, se colocan, de izquierda a derecha: el músico del violín, el de la jarana huasteca y el de la guitarra quinta huapanguera, como puede observarse en la siguiente imagen:



Imagen 48. Músicos de la Danza de *Xochitinej*. De izquierda a derecha: Nicasio Benito Feliciano en el violín, Dionisio Sadot Hernández Martínez en la jarana huasteca, y Santos Pascual Toledo en la guitarra quinta huapanguera.

3.9 Análisis del movimiento.

Este apartado hace referencia a las bases del Análisis de Movimiento planteado por Rudolf Von Laban²⁷ e identificado como LMA (Laban Movement Analysis). Dicho sistema resulta una manera y lenguaje para interpretar, describir, analizar y anotar las posibilidades de movimiento humano. Es utilizado por numerosos especialistas que se interesan en el estudio de movimiento. Se basa en las teorías de movimiento de Laban y la forma de describir, interpretar y documentar el movimiento humano, basándose en cuatro categorías principales: cuerpo, esfuerzo, forma y espacio.

Es una herramienta para describir el movimiento basado en una teoría que abarca todos los aspectos del movimiento humano, con la hipótesis de la interrelación inseparable entre el cuerpo, la mente y las emociones, y la intencionalidad consciente e inconsciente en el movimiento

Basando en estos principios y luego de constantes observaciones y análisis de varias participaciones de la Danza de *Xochitinej*, se incluyen a continuación reflexiones acerca de los aspectos de movimiento de la misma.

A) El cuerpo.

Respecto a las características estructurales y físicas del cuerpo en movimiento de los danzantes, puede aseverarse que:

Parte del centro y se dirige hacia la periferia, dirigiendo en acciones exocéntricas los movimientos que inician la pelvis y el torso secundados por las extremidades.

Como partes activas del cuerpo se encuentran las extremidades inferiores, la muñecas (especialmente la derecha) y antebrazos con el movimiento de la sonaja y varita (*Malintzin* y *xochitinej*) y machete (*Cuatiltic*); y con menor proporción el torso, al realizar pequeñas flexiones laterales (que permanecen constantes, como

²⁷ (1879-1958) Bailarín húngaro, maestro de danza y teórico del movimiento. Padre intelectual de la danza moderna europea y creador del sistema más extendido de notación de danza.

un vaivén de la parte superior del cuerpo). Se mantiene el cuello y la cabeza, al moverse en bloque secundando los gestos del torso.

Predomina el uso de la organización homóloga, donde hay diferencia entre las extremidades superiores en comparación de las inferiores. Notorio esto porque durante los diferentes sones de la danza, los brazos, al ser responsables de la sonaja y la varita, conservan una cadencia constante que a veces mantiene diferente acentuación que la de las pisadas realizadas por las piernas. Además, los brazos realizan movimientos ascendentes y descendentes ligeros para hacer sonar los elementos que llevan en la mano los danzantes y las piernas generalmente realizan movimientos laterales y/o desplazados.

El centro de gravedad es estabilizador y el de levedad funge como movilizador.

El cuerpo se apoya casi siempre sobre las plantas de los pies, y se mantiene fundamentalmente el centro del peso en la zona pélvica en alineación con el eje vertical de la gravedad; con excepción de la ejecución del son El gallito, específicamente en la evolución principal de éste, donde los *xochitinej* se agachan y se acomodan en posición “sobre cuclillas”, cambiando el apoyo a los metatarsos y desplazando el centro del peso hacia los muslos.

Sustentando la terminología en la propuesta del Manual Básico para la Enseñanza de la Técnica de la Danza Tradicional Mexicana (Miranda y Lara, 2002), las acciones referentes a las extremidades inferiores que predominan en la danza, son:



Imagen 49. Cambio de apoyo y centro del peso en la ejecución del son El gallito. Danzante xochitín: Bernardino Maurilio.

En primer lugar y con presencia constante en todos los sones; apoyos alternados de toda la planta del pie. Abundan los que son apoyos de un pie hacia la lateral a la que corresponde, incluyendo cambio de peso de dos a un pie (el que hace el apoyo), para que después el pie contrario realice otro apoyo a lado del pie que inició la evolución, regresando el peso del cuerpo a ambos soportes. Estos gestos también imperan para realizar avances en los sones, donde el primer movimiento se hace en diagonal hacia adelante, en lugar de lateral.

Aquí cabe mencionar que estos apoyos de planta del pie, que resultan bastante frecuentes en la participación de la Danza de *Xochitinej*, van siempre acompañados de un muelleo corporal constante, también reflejado en los continuos vaivenes del torso hacia los laterales.

Hay también apoyos alternados de toda la planta del pie al realizar avances en trayectorias que implican giros hacia direcciones diversas. Por ejemplo los sones Remolino chico y Jilguero, contienen trayectorias hacia la lateral realizadas con 3 apoyos alternados, con un giro incluido, iniciando el pie del lado hacia donde es el avance; el son Caballito, que presenta trayectorias hacia adelante realizadas con 3 apoyos alternados, con medio giro incluido, iniciando el pie izquierdo (al repetir se alterna); y en el son Borracho chico las trayectorias con giro incluido se hacen hacia las diagonales adelante.



Imagen 50. Puede apreciarse el último apoyo de planta que hacen los danzantes, al hacer una trayectoria lateral con un giro incluido.

Es notoria la fuerza que los danzantes adquieren en las piernas debido a sus actividades cotidianas (ya que la mayoría son campesinos y dedican todas sus mañanas del día a trabajar sus tierras y recorren grandes distancias a pie), misma que se refleja en los golpes de la planta del pie, con firmeza y potencia considerables, para provocar la emisión de sonidos. Mayormente estos golpes de planta se hacen luego de los apoyos alternados, realizando 2 ó 3 con un mismo pie, a lado del pie que es el apoyo del cuerpo. Como ejemplo de esto, el son Jilguero, en el que luego de lo descrito en el párrafo anterior, se hace un golpe de planta pie derecho que se alarga sosteniendo el movimiento medio tiempo más, y tres golpes de planta pie derecho en dos tiempos; o el son Tres colores, en el que se hacen dos golpes de planta con el mismo pie al final en la segunda frase dancística.

Presentes también están los deslizados de planta. Por ejemplo, en el son Tres colores: al inicio de la primera frase dancística que lo compone hay un golpe de planta izquierdo a la diagonal izquierda adelante, seguido de la planta derecha que desliza hasta llegar a lado del pie izquierdo, un apoyo de planta izquierdo a la diagonal izquierda adelante, seguido de la planta derecha que desliza hasta llegar a lado del pie izquierdo, un golpe más de planta izquierda a la diagonal izquierda adelante, y apoyo de planta izquierda junto al pie derecho; todo esto se alterna y se repite. O en el son Borracho chico, donde se hace un golpe de planta izquierdo a la diagonal izquierda adelante, seguido de la planta derecha que desliza hasta llegar a lado del pie izquierdo, un apoyo de planta izquierda a la diagonal izquierda adelante, y apoyo de misma planta izquierda junto al pie derecho, para luego alternar.

Con menor frecuencia, pero también presentes, son los brincos y caídas asentadas, ambos sobre un pie. Se presentan en una minoría de sones. Por ejemplo: luego de hacer 3 apoyos de planta alternados iniciando con izquierdo, hacia adelante, los danzantes dan un brinco sobre planta izquierda, con el que dan también medio giro en sentido horario, y alternan y repiten todo (esto durante la primera frase dancística del son). O en El gallito, en el que la secuencia de pasos

básica se compone de un golpe de planta seguido por una caída asentada del mismo pie, mientras que la otra pierna que elevó flexionada al frente asimultánea al primer golpe, al aire, hace una flexión simultánea a la caída; para luego alternar todo.

Es de notar el soporte sobre las plantas del pie, el constante muelleo de todo el cuerpo; y algo peculiar y necesario de señalar, es que todas las evoluciones, giros y trayectorias, inician hacia la lateral izquierda.

B) El esfuerzo.

El análisis de este aspecto (al que Laban suele referirse como dinámica), es un sistema para la comprensión de las características más sutiles sobre la forma de realizar un movimiento con respecto a la intención interior²⁸.

De las subcategorías propuestas por el mencionado analista de movimiento, predomina el uso del **espacio** es **directo**, puesto que en todo momento las actitudes de los danzantes hacia el entorno se asocian con capacidades de orientación, atención y organización; hay un enfoque directo reflejado en la ordenación y formación del conjunto, respetando las dos filas y los lugares del *Cuatiltic* y la *Malintzin*. Y aunque en cierto momento de la participación de los danzantes la mente cede a una especie de trance, alimentada por las cadencias musicales cíclicas, el mucho tiempo bailando continuamente, la falta de descanso durante toda la noche, a veces la falta de alimento y la repetición de movimientos que se apropian del cuerpo; los danzantes no pierden noción de sí mismos, de su pertenencia al grupo, y del entorno en el que se encuentran. Demostrado también, porque la atención a su capitán está presente todo el tiempo, ya que al no tener cuentas fijas para los cambios en las evoluciones coreográficas, deben estar en alerta para obedecer al sonido de su voz.

²⁸ Laban habla de *effort* (traducido como esfuerzo, aunque con muchas opiniones en contra de que este término logre definirlo) con un matiz más específico, definiéndolo como “origen” o “aspecto interior” del movimiento (Laban, 1987, p. 42), en relación con el uso de la energía implicada e incluyendo no sólo “las formas inusuales y exageradas de gastar esfuerzos, sino también el medio de emplear la energía” (p. 266).

Las acciones de movimiento de los danzantes son asumidas por ellos con intenciones firmes, lo que puede entenderse como la supremacía del **peso fuerte**. La presión, los golpes y caídas acentuadas descritas en la categoría del cuerpo son ejemplo idóneo de este polo de la dinámica. Especialmente esta energía está localizada en las extremidades inferiores del cuerpo y su centro de gravedad, y se refuerzan cuando hay inclinaciones de torso sucediendo a las intenciones de las piernas. Pero también, hay que decir que el **peso ligero** (suave) existe en el manejo de la varita, donde se trasciende la sensación de gravedad; y en el torso y extremidades superiores del cuerpo de los danzantes.

El **tiempo** se manifiesta principalmente en su polo **sostenido**. Hablando de la sensación de continuidad, sin cortes, de prolongación y desaceleración que en general abunda en la Danza de *Xochitinej*; en el incesante de los sones, con la repetición de las frases musicales y los pasos y secuencias que realizan los danzantes, con las melodías de los instrumentos musicales y el frecuente sonido de la sonaja y los cascabeles de las varitas. En los giros, los avances, el constante muelleo, las flexiones laterales del torso es notable esta característica.

Respecto a la variación en la tensión muscular, el **flujo** presente es el **contenido**. La energía del cuerpo de los danzantes se mantiene en los confines del cuerpo, contenida, cuidadosa, en equilibrio; con bastante fuerza pero sin derroche, sino que está dirigida y concentrada en su cuerpo.

De las acciones básicas de esta categoría, planteadas como la correlación entre peso, espacio y tiempo, distingo:

Golpear (peso firme, espacio directo y tiempo repentino), en el efecto de la percusión de las plantas del pie hacia el piso, las caídas acentuadas sobre un pie que ya han sido descritas, y también en el movimiento de la sonaja.

Deslizar (peso liviano, espacio directo y tiempo sostenido) con el torso en movimiento, haciendo flexiones laterales que se mantienen continuas en los danzantes.

Dar toques (peso liviano, espacio directo y tiempo repentino), en la acción de los *xochitinej* y *Malintzin* al dar movimiento a la varita, con su antebrazo izquierdo:

hacen un vaivén que asciende y desciende en una verticalidad marcada, al tiempo del sonido que proviene de la sonaja.

Presionar (peso firme, espacio directo y tiempo sostenido). Este ejemplo puede ser distinguido en el danzante *Cuatiltic*, al hacer movimientos de flexión anterior y extensión de la muñeca del brazo derecho, para manipular el machete.

C) La forma.

Acerca de la relación del cuerpo con el entorno y las distintas posiciones que adopta mientras se mueve, predomina la categoría conocida como **flujo de la forma**. La relación del cuerpo es consigo mismo más que con el entorno, las figuras varían en concordancia con el cuerpo como conjunto y su muelleo constante, sus desplazamientos y avances, de tal manera que las posiciones no son rigurosamente intencionadas ni buscadas, sino que participan de la organicidad del movimiento en sí mismo.

En menor medida, pero de manera constante durante la participación de los *xochitinej*, la categoría moldeo está presente en la toma de elementos con las manos de los danzantes: la *Malintzin* y los *xochitinej* llevan en la derecha la sonaja y en la izquierda la varita, y el *Cuatiltic* porta el machete en la derecha.

El cuerpo de los danzantes mantiene una postura de flexión, entendiéndose en una ligera contracción que surge en el abdomen y conlleva una especie de envolvimiento o atención concentrada hacia uno mismo.



Imagen 51. Flexión del cuerpo de los danzantes, especialmente observada en el *Cuatiltic* y la *Malintzin*.

D) El espacio.

Las conexiones del cuerpo de los danzantes con el entorno, tanto en su forma individual como formando parte de un conjunto (el grupo de la danza), se describen de la siguiente manera:

En referencia al espacio personal, puede decirse que los danzantes utilizan principalmente la kinesfera media con las evoluciones de sus pisadas y movimientos corporales, aunque también hay presencia de la kinesfera reducida al mantener en la ejecución de cada son, sus manos cercanas al torso, con los brazos flexionados, para sostener la varita y la sonaja. El personaje del Cuatiltic es quien mantiene siempre el uso de kinesfera media, ya que el manejo del machete se hace en este espacio.

Prácticamente no hay trayectorias de los movimientos, ya que el cuerpo de los danzantes adopta la postura de flexión que mantiene en todo el son.

Es notable el manejo de movimiento en el plano lateral o de la puerta, al hacer casi durante todos los sones de la danza, continuas flexiones laterales del torso. También se hace uso del plano sagital o de la rueda, al manejar la leve flexión anterior (contracción del torso), o cuando son realizadas evoluciones como las elevaciones de piernas flexionadas al frente, en el son El gallito.

Hay hegemonía de la dimensión vertical, al realizar sobre el eje homónimo giros constantes en gran parte de los sones.

Respecto al espacio del conjunto, como ya se ha profundizado en la sección de Estructura de la danza, en esta actividad sobresalen las trayectorias rectilíneas (líneas y filas) con diversas evoluciones de desplazamiento del conjunto, con una notoria participación de giros en cada pieza, y trayectorias rectas individuales que involucran giros. En menor medida existen trayectorias circulares que ejecuta la totalidad del conjunto, aunque debe mencionarse que su ejecución corresponde a la categoría que los propios danzantes consideran más elaborada e interesante (Sones de después de medianoche).

La formación resalta siempre las figuras de *Cuatiltic* y *Malintzin*, que se ubican al centro de los *xochitinej*.

De suma importancia es la formalidad adscrita del territorio en el que los *xochitinej* danzan, que siempre es frente a un altar donde se encuentre la imagen sagrada a la que dedican la danza. Por supuesto, cuando la danza participa, se sobreentiende que el espacio que ocupan no puede ni debe ser invadido por alguien que no pertenezca a la agrupación.

En las constantes participaciones de la Danza de *Xochitinej*, igual participaron en el interior de las Capillas/Iglesias que en su atrio, al exterior de las viviendas o en patios comunales, incluso en tablados armados; siempre dirigiendo el frente al altar, y acomodándose los músicos a un costado de los danzantes.

Conclusiones

Bailar *xochitinej* es la denominación conceptual que le dan los habitantes de la comunidad de Cojolapa, Tamazunchale, San Luis Potosí, a la experiencia que se integra de organizaciones de gestos de tipo sonoros, visuales, auditivos y corporales para representar, recrear y reformular un sistema ideológico que prioriza el entendimiento del mundo y la existencia humana mediante el conocimiento y la actuación simbólica del cuerpo.

El análisis detallado, la descripción de los elementos que se conjugan para mantener esta práctica y la búsqueda de referencias, citas y especificaciones teóricas fueron fundamentales para el entendimiento de la necesidad de existencia de esta manifestación como justificación de la vida misma del grupo social que la formula (tanto en conjunto como para los individuos en particular), para la explicación y resolución de interrogantes de tipo ontológico y ser comprendida y tratada como una acción que afecta, transforma, reafirma, posibilita, cambia y significa. Así mismo me permitió reconocer mediante su realización, la adscripción de la población de Cojolapa a su presente cultural, en donde refuerza su efectividad al mantener rasgos históricos que la afianzan a su pasado y le brindan nociones de su porvenir. En ella se reflexiona la presencia humana en este tiempo y la cosmovisión del grupo social que la mantiene se impregna al volverse un circuito de comunicación para quienes participan en y de ella.

Las reflexiones aquí plasmadas han sido resultado del sensible acercamiento y continua reflexión hacia esta manifestación, a los seres humanos que me permitieron comprender que el estudio de la danza no presenta su valía refiriéndose exclusivamente al movimiento que la conforma, a los pasos, las secuencias, las unidades mínimas de movimiento o al desglose de sus partes para forzar su posible catalogación o a la evaluación de su ejecución técnica sujeta a patrones cinéticos externos. Su riqueza debe contemplarse en medida del todo, del sentido que cobra para sus agentes, de la necesidad existencial implícita en su realización, el complejo filosófico que representa y valida en cada actuación, de los contextos que la formulan y la impregnan de eficacia y del posicionamiento del

cuerpo que en ella se hace, como centro de pensamiento... como un cosmos andante.

Fue interés primordial de esta investigación alcanzar la comprensión del suceso “bailar *xochitinej*” a partir del acercamiento primero del diálogo con sus participantes y la reflexión individual y colectiva después, ponderando todo el tiempo la eficacia simbólica y no la búsqueda de significados aislados.

Una de las formulaciones más importantes que a lo largo del documento se plantea, es la invitación a valorar al cuerpo humano como el agente por excelencia que conoce, experimenta y revela cuanto nos rodea. No existe nada en la vida que no sea cognoscible por medio del cuerpo. Mediante su apreciación y actuación el hombre da sentido e intención al mundo, a su propia existencia y su hacer en ella.

En este estudio, fue el cuerpo el conductor que llevó a entender la concepción ideológica que se mantiene en la Danza de *Xochitinej*, que conserva actual el maestro de la danza y posee fundamentos históricos desarrollados por los habitantes nahuas de los tiempos de la Conquista.

Planteado lo anterior como una inquietud eje de la investigación, se desplegó el contexto histórico-social que da sustento a la concepción ideológica donde bailar *xochitinej* es una actuación simbólica cuya necesidad trasciende las necesidades de movimiento para convertirse en respuesta a cuestiones filosóficas de los seres humanos, una necesidad del pensamiento, búsqueda de trascender, de permanecer, de perdurar y dejar evidencia del paso del ser en el mundo. Sustentado lo anterior en la perspectiva histórica registrada ya entre los nahuas de tiempos de la Conquista, quienes fueron antecesores directos del grupo social al que pertenece el estudio y enunciaron dentro de la categoría “cantos” a los sistemas sígnicos interdisciplinarios que consistieron en formas narrativas que buscaron expresar y resguardar los significados de la existencia, de lo que valía la pena, lo verdadero en la vida y en esta tierra.

Bajo estos planteamientos se sustenta la ideología particular del maestro de la danza, Bertoldo Benito Nieves, acerca de su existencia en medida de su cuerpo simbólico, un cuerpo que estaba lleno de sentido e intencionalidad en tanto que

podía bailar, un cuerpo que no ha perdido las capacidades motrices básicas; pero que al verse incapacitado para participar de su excepcionalidad corporal, del acto simbólico eficaz y efectivo que representa bailar *xochitinej*, percibe anulado su ser en el mundo e incluso ha promovido acciones rituales para despedir su ser existencial y partir de éste.

Es el maestro Bertoldo Benito el integrante que ha sido testigo del proceso de desarrollo del grupo de la Danza de *Xochitinej* en Cojolapa, prácticamente desde su conformación hasta su ascenso en cada estructura jerárquica; él mantiene las ideologías con las que el grupo comenzó y se encarga de transmitir estos ideales en los ensayos, principalmente hacia los nuevos integrantes. Es él quien asigna importancia al pensamiento de que la Danza de *Xochitinej* es una cadena que debe perdurar aun cuando él se halle ausente, que deben continuar las participaciones para agradecer los favores y la existencia misma al ser supremo -Dios y los santos de la Iglesia Católica- y cuida, aunque ya de manera simbólica y no presencial, la permanencia y constancia de la agrupación.

Este registro reúne el planteamiento y desarrollo de estas concepciones compartidas, del último ser humano que fue partícipe del origen de la Danza de *Xochitinej* en Cojolapa, Tamazunchale, San Luis Potosí.

Respecto a la interrogante referente al futuro de la agrupación y las concepciones ideológicas que el maestro de la danza se encarga de transmitir y mantener actuales entre los integrantes del grupo; no es capaz esta investigación de prever la actuación de la danza y el conjunto y la comunidad en cuanto el maestro Bertoldo Benito se ausente de esta existencia. Si bien hay interés en el grupo, preocupación por la planeación de pláticas y sesiones donde se de prioridad a la comunicación sobre este asunto, ensayos donde se fomenta la transmisión de enseñanzas y se han dado reuniones entre los elementos para determinar al sucesor en el puesto del maestro Bertoldo, es entendido entre ellos que su ausencia será una gran pérdida y no podrá alguien resguardar de la misma manera los conocimientos y enseñanzas de la danza. En este rubro puede concluirse que hay esfuerzos al interior de la organización para que el

conocimiento del maestro Bertoldo Benito se herede, principalmente reflejado en los adultos que ostentan algún cargo dentro de la agrupación. Al exterior, a nivel local, municipal o estatal, no hay interés particular en este próximo proceso.

El pensamiento debe ir hacia la continuidad, hacia la necesidad de la existencia. Nunca el grupo o la comunidad de Cojolapa han planteado dejar de bailar *xochitinej* a la muerte del maestro Bertoldo, pero las acciones que realizan como estrategia de resguardo de su sapiencia, se han implementado de manera aislada.

Quizá ahora esto sea una sacudida a su realidad, la apertura de una brecha en el procesos social que de origen a un drama social. Una situación de conflicto, una transgresión simbólica que rompa la armonía de la existencia, del transcurso diario que obligue al grupo de danza y los habitantes de la localidad a transitar fases críticas y de acciones varias para re-establecerse, re-formularse y regularizarse para alcanzar una reintegración.

El inicio (o continuación) de un proceso que lleve a reconsiderar a que bailar *xochitinej* es para la comunidad de Cojolapa, la actividad por excelencia que aproxima al ser espiritual a la autenticidad, al ser, al trascender. E incite al ser humano a darse cuenta en esta existencia que la danza es la experiencia maravillosa que ritualiza al cuerpo y lo acerca a la verdad.

Los planteamientos que este trabajo contiene son registro de las muchas intervenciones que me fueron permitidas para ser testigo de un proceso ritual, con la participación de cuerpos ritualizados y mentalidades corpóreas que ya de por sí se realizaban y al plasmarse en este documento le dan a éste licencia para atestiguar su existencia, su veracidad y brindarle validez, presentándose como un medio que fomenta su trascendencia.

La información, citas, reflexiones, pensamientos e ideas aquí resguardados son la compilación escrita más completa hasta ahora existente acerca de esta manifestación. Especialmente resultan de un proceso que no fue sólo de acercamiento, investigación y registro sino que trascendió con los años de convivencia y las vastas coexistencias en aproximaciones sensibles a seres

humanos que viven, sienten, gozan, sufren, disfrutan, conocen y mantienen una ideología del cuerpo, movimiento y existencia que transformó las enseñanzas, teorías y conceptos aprendidos en un ambiente escolar (la Licenciatura en la ENDF) en experiencias reales y necesidades actuales de seres humanos. Principalmente de uno en particular, del maestro de la Danza de *Xochitinej*, Sr. Bertoldo Benito Nieves, hombre dedicado al campo, habitante de una de las más pequeñas localidades de un municipio de la huasteca potosina, heredero de un saber ancestral referente al movimiento corporal y representante viviente de una filosofía compleja que se reafirmó en cada paso, secuencia, tarareo de melodías, pláticas en los descansos de las participaciones, enseñanza de los sones, viajes en camionetas de redilas por veredas de terracería, largas caminatas en la noche para llegar a los sitios de invitación, desveladas en fiestas, enseñanza de vocablos en idioma náhuatl, preparación de alimentos, admiración una y otra vez de las fotografías tomadas, supervisiones de este escrito y la emoción al verlo casi concluido, convivencia con su familia y transmisión de ideales; experiencias todas que colaboraron a mi entender de la danza. Sentir, pensar, ser y amar esta manifestación por la grandeza espiritual que incurre en nuestro ser humano.

Con este escrito contribuyo con la salvaguarda de la Danza de *Xochitinej* de Cojolapa, Tamazunchale, San Luis Potosí, retribuyo y agradezco al maestro Bertoldo todo su apoyo, atestiguando su existencia y la de la danza.



REFERENCIAS

Bibliográficas.

- Álvarez Boada, Manuel. (1990). *La música popular en la huasteca veracruzana* (2ª ed.). México: Premiá.
- Arroyo Mosqueda, Artemio. (2003). *La Huasteca. Una aproximación histórica*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Dirección General de Vinculación Cultural y Dirección General de Culturas Populares e Indígenas/Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca.
- Barón Larios, José (Comp.).(1994). *Tradiciones, cuentos, ritos y creencias nahuas*. México: Gobierno del Estado de Hidalgo/Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo (Biblioteca Hidalguense Arturo Herrera Cabañas).
- Bassols Batalla, Ángel. (1977). *Las Huastecas en el desarrollo regional de México 1970-1976*. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Bonfil Batalla, Guillermo (Coord.). (1982). *El maíz*. México: Museo de Culturas Populares/Secretaría de Educación Pública.
- Cabrera, Antonio J. (2002). *La Huasteca potosina. Ligeros apuntes sobre este país* (2ª ed.). México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Colegio de San Luis.
- Cabrera, María del Refugio. (1992). *Fiestas de la Huasteca*. Tesis de Maestría. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Caso, Alfonso y Covarrubias, Miguel. (2004). *El pueblo del Sol*. México: Fondo de Cultura Económica.
- COPLAMAR (1979). Zona Huasteca. México: Programas Integrados/Presidencia de la República.
- Escobar Ohmstede, Antonio. (1998). *Ciento cincuenta años de historia en la Huasteca*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Gobierno del Estado de Veracruz/Instituto Veracruzano de Cultura.
- Espinosa, Alejandra Aide. (2007). *Algunas consideraciones metodológicas en torno al estudio etno-dacístico*. Escuela Nacional de Danza Folklórica (inédito).
- Ferreiro, Alejandra. (2002). *Escenarios rituales. Una aproximación antropológica a la práctica educativa dancística tradicional*. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Ferrer, León Felipe. (1983). *Producción y reproducción en una comunidad indígena de la huasteca potosina. Tesis de Licenciatura*. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.

- Gamio, Manuel. (1916). "El concepto de arte prehispánico" en *Forjando Patria (Pro Nacionalismo)*. México: Porrúa.
- Garibay Kintana, Ángel María. (1987). *Historia de la literatura náhuatl*. México: Porrúa.
- García Pacheco, Sixto. (1968). *Monografía de Tamazunchale*. México: Gobierno de Tamazunchale.
- Geist, Ingrid. (2005). *Liminaridad, tiempo y significación. Prácticas rituales en la Sierra Madre Occidental*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- INEGI. (2005a). *Cuaderno Estadístico Municipal de Tamazunchale, Estado de San Luis Potosí*. México: H. Ayuntamiento de Tamazunchale/Autor.
- INEGI. (2005b). *Perfil sociodemográfico de la población hablante de náhuatl*. México: Autor.
- Jáuregui, Jesús y Bonfiglioli, Carlo (Coords.). (1996). *Las danzas de conquista I. México Contemporáneo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Jurado Barranco, María Eugenia y Camacho González, Gonzalo. (1995). *Xantolo. El retorno de los muertos. Tesis de Licenciatura*. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Laban, Rudolf. (1987). *El dominio del movimiento*. Madrid: Fundamentos.
- Lara González, José Joel (2012). *Antología de materiales para el Taller danza tradicional: texto corpo-ritual*. Impartido en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, agosto a diciembre del 2012.
- León-Portilla, Miguel. (1974). *La Filosofía Náhuatl. Estudiada en sus fuentes* (4ª ed.). México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Históricas.
- León-Portilla, Miguel. (1997). *La Filosofía Náhuatl. Estudiada en sus fuentes* (8ª ed.). México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Históricas.
- López Austin, Alfredo. (2012). *Cuerpo humano e ideología: las concepciones de los antiguos nahuas. Vol. 1*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- Meade, Joaquín. (1987). *La huasteca hidalguense*. México: Gobierno del Estado de Hidalgo.
- Miranda Hita, Antonio y Lara González, José Joel. (2002). *Manual básico para la enseñanza de la técnica de danza tradicional mexicana*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

- Paz, Octavio. (1978). *El laberinto de la soledad*. (6ª reimp.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Domínguez, J. Apolinar. (2007). *Monografía de Tamazunchale*. México: Instituto Tecnológico Superior de Tamazunchale.
- Pérez Martínez, Herón (Ed.). (1998). *México en fiesta*. México: El Colegio de Michoacán/Gobierno del Estado/Secretaría de Turismo.
- Pérez Zevallos, Juan Manuel. (2001). *Visita de Gómez Nieto a la Huasteca (1532-1533)*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Pérez Zevallos, Juan Manuel y Ruvalcaba Mercado, Jesús (Coords.). (1996). *La Huasteca en los albores del tercer milenio. Textos, temas y problemas*. México: CEMCA/Instituto Politécnico Nacional/Universidad Autónoma de Chapingo/ Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social /CIHSLP/Instituto Nacional Indigenista.
- Pérez Zevallos, Juan Manuel. y Ruvalcaba Mercado, Jesús (Coords.). (2003) *¡Viva la Huasteca! Jóvenes miradas sobre la región*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Puente Berumen, A. (1974). "Estudio de preinversión agropecuario" en *Asociación de banqueros de México*. México.
- Reyes Saturnino José. [et.AL]. "El D'hipak: cultivo del maíz en la Huasteca Potosina" en Hope, María Elena. (1982). *Nuestro Maíz*. México: Dirección General de Culturas Populares e Indígenas. pp. 7-30.
- Ruvalcaba Mercado, Jesús. (1991) *Sociedad y violencia. Extracción y concentración de excedentes en la Huasteca*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Ruvalcaba Mercado, Jesús. (1993). *Huasteca*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Sevilla Villalobos, Amparo (Coord.). (2000). *Cuerpos de maíz. Danzas agrícolas de la huasteca*. México: Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca.
- Sevilla Villalobos, Amparo (Coord.). (2002). *De Carnaval a Xantolo: contacto con el inframundo*. México: Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca.
- Soustelle, Jacques. (1959). *El pensamiento cosmológico de los antiguos mexicanos. Representación del mundo. Versión española*. México: Federación Estudiantil Poblana.
- Turner, Víctor en Geist, Ingrid (Comp.). (2008). *Antropología del Ritual*. 1ª reimp. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Valle Esquivel, Julieta. (2003). *Nahuas de la huasteca*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los pueblos indígenas.

[Xochitinej, Integrantes de la Danza de]. (sf). *Danza de las flores o tres colores (Xochitinej). Reseña histórica – Cojolapa, Tamazunchale, SLP* (inédito). [Documento perteneciente al acervo del grupo de la Danza de Xochitinej de Cojolapa, Tamazunchale, San Luis Potosí; resguardado por el maestro de la danza (Sr. Bertoldo Benito Nieves), y el encargado de la música de la danza (Sr. Nicasio Benito Feliciano)].²⁹

[Xochitinej, Integrantes de la Danza de]. (sf). *Danza “Xochitinej”* (inédito). [Documento perteneciente al acervo del grupo de la Danza de Xochitinej de Cojolapa, Tamazunchale, San Luis Potosí; resguardado por el maestro de la danza (Sr. Bertoldo Benito Nieves), y el encargado de la música de la danza (Sr. Nicasio Benito Feliciano)].³⁰

Hemerográficas.

Díaz Cruz, Rodrigo. (2008). “La celebración de la contingencia y la forma. Sobre la antropología de la performance.” en *Nueva Antropología*. Vol. XXI. No. 69. Julio-diciembre 2008. México: Asociación Nueva Antropología, AC. pág. 33-59.

Gobierno del Estado de San Luis Potosí. (2010). *Padrón de comunidades indígenas en el estado de San Luis Potosí. Edición extraordinaria del Periódico Oficial del Estado libre y soberano de San Luis Potosí*. Año XCIII. Sábado 3 de abril del 2010. México: Instituto Nacional de Desarrollo Social/Coordinación estatal de Atención a los pueblos indígenas de San Luis Potosí/El Colegio de San Luis.

Güemes Jiménez, Román. (2008). *Lacostumbre. Sones de Carnaval. Folleto del CD homónimo del Trío Colatlán*. México.

Güemes Jiménez, Román (Comp.). (2002). “La fiesta huasteca” en *Regiones de México. Diálogo entre culturas. La Huasteca*. Año 1. No.1. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. pág. 51-53.

León-Portilla, Miguel. (1965). “Los huastecos, según los informantes de Sahagún” en *Estudios de Cultura Náhuatl*. Vol. V. 1965. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Históricas. pág. 15-29.

León-Portilla, Miguel. (2011). “Náhuatl: lengua y cultura con raíces milenarias” en *Arqueología mexicana. Los nahuas. Cultura viva*. Vol. XIX – Núm. 109. Mayo-junio 2011. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia. pág. 22-31.

²⁹ Una copia digital de este escrito se encuentra como Anexo 1 de este documento.

³⁰ Una copia digital de este escrito se encuentra como Anexo 2 de este documento.

- Ochoa, Lorenzo. (2002). "Noticias sobre la historia antigua de la Huasteca" en *Regiones de México. Diálogo entre culturas. La Huasteca*. Año 1. No.1. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. pág. 20-26.
- Solís Olguín, Felipe. (2006a). "Los huastecos" en *Arqueología mexicana. Los huastecos*. Vol. XIV – Núm. 79. Mayo-junio 2006. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia. pág. 29-31.
- Solís Olguín, Felipe. (2006b). "La región Huasteca" en *Arqueología mexicana. Los huastecos*. Vol. XIV – Núm. 79. Mayo-junio 2006. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia. pág. 76-83.
- Stresser-Péan, Guy. (2006). "La Huasteca: historia y cultura" en *Arqueología mexicana. Los huastecos*. Vol. XIV – Núm. 79. Mayo-junio 2006. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia. pág. 32-39.
- Vázquez, Irene. (2002). "La Huasteca: su geografía, su gente, su historia en *Regiones de México. Diálogo entre culturas. La Huasteca*. Año 1. No.1. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. pág. 13-19.

Electrónicas.

- Diccionario de la Real Academia Española*. (2001). (22^a ed.). Recuperado de <http://www.rae.es/rae.html>, el 29 de enero del 2012.
- H. Ayuntamiento de Tamazunchale. (2009) *Tamazunchale*. Recuperado de <http://www.tamazunchalehistorico.net/tamazunchale.php> el 10 de abril del 2010.
- H. Ayuntamiento de Tamazunchale, (2010) *Enciclopedia de los municipios y Delegaciones de México. Estado de San Luis Potosí. Tamazunchale*. Recuperado de <http://www.e-local.gob.mx/work/templates/enciclo/EMM24sanluispotosi/municipios/24037a.html> el 24 de julio del 2011.
- INEGI. (2011). *Catálogo General de Localidades*. Recuperado de <http://cat.microrregiones.gob.mx/catloc/Default.aspx?limpiavar=1> el 28 de junio y 1 de septiembre del 2011.
- Monroy Castillo, María Isabel y Calvillo Unna, Tomás. (1997). *Breve historia de San Luis Potosí*. Recuperado de <http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/estados/libros/sanluis/html/sanlu.html> el 30 de julio del 2011.

Sahagún, fray Bernardino de (Comp.). (1577). *Códice Florentino (Historia general de las cosas de la Nueva España)*. 3 vols. Recuperado de <http://www.wdl.org/es/item/10096/> el 5 de octubre del 2012.

Entrevistas:

Lara González, José Joel. (4 de octubre del 2012). *El corpus del cuerpo. Experiencia corpo-ritual*. Ponencia presentada en el VIII Foro Internacional de Música Tradicional Danzas de conquista, fandangos, mitotes.... Museo Nacional de Antropología e Historia, México, D. F.

Pérez Domínguez, J. Apolinar (Cronista Vitalicio de Tamazunchale). 5 de abril del 2010. Entrevista en torno a las generalidades e historia del municipio, en la casa del entrevistado, Tamazunchale, SLP. (M. Limón Silicéo, Entrevistadora).

Vargas Hernández, Aníbal (Titular del Departamento de Fomento y Desarrollo Cultural de Tamazunchale). 29 de diciembre del 2009. Presentación del proyecto y plática en torno a la danza tradicional en el municipio, en el Centro Cultural Zacatipán, Tamazunchale, SLP. (M. Limón Silicéo, Entrevistadora)

Vargas Hernández, Aníbal (Titular del Departamento de Fomento y Desarrollo Cultural de Tamazunchale). 2 de enero del 2010. Plática referente a los apoyos del municipio para la danza tradicional. Alrededores de Santa María Picula, Tamazunchale, SLP. (M. Limón Silicéo, Entrevistadora).

Xochitinej, Integrantes de la Danza de. 5 de enero del 2010. Primera entrevista en la casa del Sr. Nicasio Benito Feliciano, Cojolapa, Tamazunchale, SLP. (M. Limón Silicéo y M. I. Ángel Mariano, Entrevistadores).

Xochitinej, Integrantes de la Danza de. 4 de abril del 2010. Segunda entrevista en la casa del Sr. Nicasio Benito Feliciano, Cojolapa, Tamazunchale, SLP. (M. Limón Silicéo, Entrevistadora).

Xochitinej, Integrantes de la Danza de. 5 de agosto del 2010. Tercera entrevista en la casa del Sr. Nicasio Benito Feliciano, Cojolapa, Tamazunchale, SLP. (M. Limón Silicéo, Entrevistadora).

Xochitinej, Integrantes de la Danza de. (Benito Nieves, Bertoldo., Benito Feliciano, Nicasio., Hernández, José Raymundo., Hernández Martínez, Dionisio Sadot. y Pascual Toledo, Santos). 22 de octubre del 2010. Entrevista formal dentro del Curso de Informantes de la Danza de Xochitinej en la ENDF, sala de maestros de la institución. México, DF. (M. Limón Silicéo, Víctor Israel Lozano Nogales, Entrevistadores y Gregorio Hernández, Traductor).

Xochitinej, Integrantes de la Danza de. 10 de diciembre del 2010. Cuarta entrevista en la casa del Sr. Nicasio Benito Feliciano, Cojolapa, Tamazunchale, SLP. (M. Limón Silicéo, Entrevistadora).

Xochitinej, Integrantes de la Danza de. 11 de diciembre del 2011. Quinta entrevista en la casa del Sr. Nicasio Benito Feliciano, Cojolapa, Tamazunchale, SLP. (M. Limón Silicéo, Entrevistadora).

Xochitinej, Integrantes de la Danza de. 30 de abril del 2012. Sexta entrevista en la casa del Sr. Nicasio Benito Feliciano, Cojolapa, Tamazunchale, SLP. (M. Limón Silicéo, Entrevistadora).

Xochitinej, Integrantes de la Danza de. 29 de marzo del 2013. Séptima entrevista en la casa del Sr. Nicasio Benito Feliciano, Cojolapa, Tamazunchale, SLP. (M. Limón Silicéo, Entrevistadora).

Xochitinej, Integrantes de la Danza de. 2 de noviembre del 2013. Octava entrevista en la casa del Sr. Nicasio Benito Feliciano, Cojolapa, Tamazunchale, SLP. (M. Limón Silicéo, Entrevistadora).

CRÉDITOS DE IMÁGENES.

Ángel Mariano, Manuel Isaías.

- * Imágenes 7, 14 y 18

Fotografías tomadas durante la participación de la Danza de *Xochitinej* en la fiesta patronal de los Santos Reyes (Epifanía). Interior de la Capilla de Xuchipantla, Lolotla, Hidalgo. 5 y 6 de enero del 2010

Limón Silicéo, Marisol.

- * Imágenes 3 y 5.

Fotografías tomadas a la familia del maestro de la Danza de *Xochitinej*, Bertoldo Benito Nieves, en escenas de su vida diaria. Interior y exterior de la casa de éste. Cojolapa, Tamazunchale, SLP. 29 de marzo del 2013.

- * Imagen 4.

Fotografía tomada en la actividad de campo realizada por estudiantes de la ENDF, para su acercamiento a la Danza de *Xochitinej*. Atrio de la Iglesia de San Marcos Evangelista. Cojolapa, Tamazunchale, SLP. 5 de enero del 2011

- * Imágenes 6, 10, 19 y 24.

Fotografías tomadas durante la participación de la Danza de *Xochitinej* en la fiesta patronal de los Santos Reyes (Epifanía). Atrio e interior de la Capilla de Xuchipantla, Lolotla, Hidalgo. 5 y 6 de enero del 2010.

- * Imágenes 9, 45 y 46.

Fotografías tomadas durante un ensayo de la Danza de *Xochitinej*. Interior de la casa del Sr. Nicasio Benito Feliciano. Cojolapa, Tamazunchale, SLP. 4 de abril del 2010.

Marín Hernández, Miguel Ángel.

- * Imágenes 1, 8, 13, 15, 17, 25, 26, 27, 47, 48, 49 y 52.

Fotografías tomadas durante la participación de la Danza de *Xochitinej* en la celebración a la Virgen de Guadalupe. Exterior de la casa de la familia del Sr. Atenodoro (“Don Teno”), frente al altar particular de la familia, dedicado a la Virgen de Guadalupe. San Vicente Tancuayalab, SLP. 11 y 12 de diciembre del 2011

- * Imágenes 2, 11, 12, 16, 20, 21, 22, 23, 50 y 51.

Fotografías tomadas durante la participación de la Danza de *Xochitinej* en la celebración a San Isidro Labrador. Atrio e interior de la Capilla en La Pimienta, Lomas de Aguayo, Tamazunchale, SLP. 15 y 16 de mayo del 2012.

- * Imágenes 28-32, 34-36, 38-40 y 42-44.

Fotografías tomadas en sesión especializada para el registro visual de los elementos de los trajes de la Danza de *Xochitinej* y los instrumentos musicales que acompañan a la misma. Exterior de la casa del Sr. Nicasio Benito Feliciano. Cojolapa, Tamazunchale, SLP. 15 de mayo del 2012.

- * Imágenes 33, 37 y 41.

Ediciones realizadas por el mismo autor, basadas en las fotografías tomadas en sesión especializada para el registro visual de los elementos de los trajes de la Danza de *Xochitinej* y los instrumentos musicales que acompañan a la misma. Exterior de la casa del Sr. Nicasio Benito Feliciano. Cojolapa, Tamazunchale, SLP. mayo-junio del 2012.

ÍNDICE DE IMÁGENES.

Imagen 1. Grupo de Danza de <i>Xochitinej</i> de Cojolapa, Tamazunchale, San Luis Potosí recibiendo el amanecer durante su participación en la fiesta a la Virgen de Guadalupe.	12
Imagen 2. Gente de la comunidad de La Pimienta, agrupándose para presenciar la entrada del grupo de Danza de <i>Xochitinej</i> a la Capilla del lugar.	16
Imagen 3. Familia del Sr. Bertoldo Benito Nieves, maestro de la Danza de <i>Xochitinej</i> de este estudio. Su esposa María Margarita Pedro Antonio y sus nietas (de izquierda a derecha) Estela y Claudia Edith Benito Hernández. Detrás de ellos puede observarse su vivienda.	21
Imagen 4. Danzantes <i>xochitinej</i> , músicos de la danza y alumnos de la ENDF en la entrada de la Iglesia de San Marcos Evangelista.	25
Imagen 5. Escena familiar de la comida al interior de la vivienda de una casa en Cojolapa, la del maestro de la Danza, Bertoldo Benito Nieves. Aparecen, además de él: su nieta Claudia Edith Benito Hernández, y su esposa María Margarita Pedro Antonio.	37
Imagen 6. Entrada del grupo de danza a la capilla, luego de la procesión con la imagen sagrada durante una fiesta patronal.	42
Imagen 7. Grupo de Danza de <i>Xochitinej</i> de Cojolapa al término de su participación en una fiesta patronal.	52
Imagen 8. <i>Cuatiltic</i> y delanteros de Danza de <i>Xochitinej</i> de Cojolapa, Tamazunchale, SLP., en una pausa durante su participación.	58
Imagen 9. El maestro de la Danza de <i>Xochitinej</i> , Bertoldo Benito Nieves, en un ensayo de la misma.	65
Imagen 10. El maestro Bertoldo Benito Nieves bailando <i>xochitinej</i>	69
Imagen 11. Bienvenida al grupo de Danza de <i>Xochitinej</i> por parte de las autoridades encargadas de la celebración.	80
Imagen 12. Danzantes y músicos de la Danza de <i>Xochitinej</i> degustando dos patlaches, antes de su participación.	81
Imagen 13. Presentación de la danza durante la celebración a la Virgen de Guadalupe en un altar particular, entrando la medianoche.	86
Imagen 14. Los tres personajes de la danza. De izquierda a derecha: <i>Cuatiltic</i> (Fortino Félix Bautista), <i>Malintzin</i> (Roberto Benito Juárez) y xochitín (José Raymundo Hernández).	92
Imagen 15. Fortino Félix Bautista, danzante <i>Cuatiltic</i>	93
Imagen 16. Roberto Benito Juárez, adquiriendo la caracterización del danzante <i>Malintzin</i>	95
Imagen 17. Danzantes <i>xochitinej</i>	97

Imagen 18. Formación básica del conjunto (vista desde el frente al que se presentan)..	99
Imagen 19. Preparándose para entrar a la capilla de Xuchipantla.	101
Imagen 20. Son de La salida, al término de la participación de la Danza de Xochitinej..	104
Imagen 21. Evolución coreográfica durante el son Caballito.	108
Imagen 22. Evolución de fuente. Los danzantes xochitinej avanzan de atrás hacia el frente (altar), por dentro de las filas que forman.	110
Imagen 23. Evolución coreográfica durante el son Borracho Grande.	116
Imagen 24. Formación circular ejecutada en el son El jilguero.	131
Imagen 25. Evolución corporal durante el son El gallito.	135
Imagen 26. Sr. Raymundo Hernández, representante de la danza.	145
Imagen 27. Uno de los integrantes más recientes de la agrupación: César Félix Nazario.	150
Imagen 28. Vista lateral del sombrero del <i>Cuatiltic</i>	153
Imagen 29. Pañuelo o paliacate.	154
Imagen 30. Vistas frontal y posterior de la camisa del <i>Cuatiltic</i>	154
Imagen 31. Huaraches utilizados para la Danza de Xochitinej.	155
Imagen 32. Machete y funda, utilizados por el <i>Cuatiltic</i>	155
Imagen 33. Danzante <i>Cuatiltic</i> y los elementos de su traje.	156
Imagen 34. Corona de <i>Malintzin</i> y Xochitinej.	157
Imagen 35. Vistas frontal y trasera del vestido de <i>Malintzin</i>	158
Imagen 36. Varita y sonaja de Danza de Xochitinej.	159
Imagen 37. Danzante <i>Malintzin</i> y los elementos de su traje.	160
Imagen 38. Vistas frontal y trasera de la camisa de manta.	161
Imagen 39. Vistas frontal y trasera del calzón de manta.	161
Imagen 40. Franja bordada de los <i>Xochitinej</i>	162
Imagen 41. Danzante <i>xochitín</i> y los elementos de su traje.	164
Imagen 42. Violín perteneciente al Sr. Nicasio Benito.	167
Imagen 43. Jarana Huasteca perteneciente al Sr. Dionisio Sadot.	168
Imagen 44. Guitarra quinta huapanguera perteneciente al Sr. Santos Pascual.	168
Imagen 45. Sonaja.	176
Imagen 46. Varita.	176
Imagen 47. <i>Cuatiltic</i> , emitiendo el sonido característico.	177

Imagen 48. Músicos de la Danza de <i>Xochitinej</i> . De izquierda a derecha: Nicasio Benito Feliciano en el violín, Dionisio Sadot Hernández Martínez en la jarana huasteca, y Santos Pascual Toledo en la guitarra quinta huapanguera.	178
Imagen 49. Cambio de apoyo y centro del peso en la ejecución del son El gallito. Danzante xochitín: Bernardino Maurilio.	180
Imagen 50. Puede apreciarse el último apoyo de planta que hacen los danzantes, al hacer una trayectoria lateral con un giro incluido.	181
Imagen 51. Flexión del cuerpo de los danzantes, especialmente observada en el <i>Cuatiltic</i> y la <i>Malintzin</i>	185
Imagen 52.	197

ÍNDICE DE TABLAS.

Tabla 1. Características de la danza tradicional en el municipio de Tamazunchale.	83
Tabla 2. Clasificación de las ocasiones en que se presenta la Danza de <i>Xochitinej</i>	84
Tabla 3. Relación de presentaciones religiosas de la Danza de <i>Xochitinej</i> 2008 - 2012. .	87
Tabla 4. Clasificación de los sones de la Danza de <i>Xochitinej</i> según su estructura coreográfica.	100
Tabla 5. Datos de los integrantes de la Danza de <i>Xochitinej</i>	147
Tabla 6. Costos y procedencia de los trajes de la Danza de <i>Xochitinej</i>	165
Tabla 7. Acompañamiento musical de la Danza de <i>Xochitinej</i>	169
Tabla 8. Músicos de la Danza de <i>Xochitinej</i>	169
Tabla 9. Elementos sonoros de la Danza de <i>Xochitinej</i> que pertenecen a los danzantes.	176

ÍNDICE DE FIGURAS.

Figura 1. Localización de la región Huasteca dentro del territorio mexicano, y ubicación del municipio de Tamazunchale (en color rojo).	14
Figura 2. Localización de la porción territorial del estado de San Luis Potosí que pertenece a la región huasteca (color morado) y ubicación del municipio de Tamazunchale (color rojo). Original recuperado de commons.wikimedia.org/wiki/File:Mexico_San_Luis_Potosi_location_map.svg, el 25 de junio del 2011. Editado por M. Limón Silicéo.	15
Figura 3. Comunidades indígenas del municipio de Tamazunchale y ubicación de Cojolapa. Original recuperado de http://gaia.inegi.org/NLB/mdm.5wms/ Editado por M. Limón Silicéo.....	17
Figura 4. Localización de la localidad de Cojolapa en el municipio Tamazunchale. Original recuperado de INEGI, 2005, p.3. Editado por M. Limón Silicéo.....	18
Figura 5. Vista satelital de la localidad rural Cojolapa, Tamazunchale, SLP. Recuperado de maps.google.com.mx, el 25 de junio del 2011.....	19
Figura 6. Formación básica del conjunto en la Danza de <i>Xochitinej</i> (vista de los danzantes).	98
Figura 7. Estructura jerárquica del grupo de Danza de <i>Xochitinej</i> de Cojolapa, Tamazunchale, San Luis Potosí.....	144

ÍNDICE DE PLANOS DE PISO.

Conjunto de planos 1. Son La entrada.....	102
Conjunto de planos 2. Son La salida.....	103
Conjunto de planos 3. Sones con estructuras lineales que sólo cambian los frentes.	106
Conjunto de planos 4. Sones que conservan estructuras lineales, desplazando al conjunto en fuentes.	109
Conjunto de planos 5. Sones que conservan estructuras lineales e incluyen trayectorias circulares entre danzantes de la misma línea.....	112
Conjunto de planos 6. Sones que conservan estructuras lineales e incluyen trayectorias circulares entre danzantes de la misma fila.....	114
Conjunto de planos 7. Sones que incluyen estructuras circulares, formando un solo círculo.	117
Conjunto de planos 8. Sones que implican estructuras coreográficas circulares; formando dos círculos concéntricos, con avances en direcciones opuestas.	122
Conjunto de planos 9. Sones con estructura coreográfica específica: El gallito.	133
Conjunto de planos 10. Sones con estructura coreográfica específica: El conejo.	136

Anexos

ANEXO 1

DANZA DE LAS FLORES O 3 COLORES (KOCHITINEJ)

RESEÑA HISTORICA— COJOLAPA. TAMAZUNCHALE, S.L.P.

En el año de 1923, se inició formando el grupo de la Danza de las Flores o tres colores y hoy hasta nuestros días existe, gracias a que sus integrantes siguen practicando este muy lúcido baile tradicional; Cabe mencionar a los que tuvieron esta idea de agruparse y formar la Danza de las Flores son los que a continuación se mencionan:

MUSICOS

JOSE CRISPIN VIOLIN
JOSE MARCELO..... GUITARRA (YA FINADOS)
CUATITIKCAPITAN EUGENIO RUIZ "
REPRESENTANTES DE LA DANZA: JOSE BENITO CANDELARIA (FINADO)
ELEMENTOS: JOSE BENITO CANDELARIA (FINADO)
JOSE BENITO.....FINADO) PROCORO BENITO FELICITAS (FINADO)
GASPAR ANTONIO (VIVEN)
BAROLO BENITO "

Se menciona que la mayoría de los iniciadores de esta danza, ya no se encuentran con nosotros ya que se han adelantado hacia el encuentro con el todopoderoso. La Danza Kochitinej, participan en eventos religiosos costumbres, como por haber obtenido buena cosecha, en eventos políticos como para recibir algún mandatario y en los concursos.

El significado de la danza es florecitas o danza de tres colores, que son blanco, verde y rojo los colores de la Virgen por esos se dice que es la representación de la religión; Kuatiltik, su nombre lo dice negro carbón, es el que dirige la danza su vestimenta es sombrero negro con algunos adornos, camisa negra, pantalón negro y en la mano lleva un machete el kuantiltik da un grito para que la melodía o son empiece y los bailadores se alerten y comienzan a bailar, el último grito es para el término del baile. los bailadores de la danza llevan una varita de 30 centímetros de largo adornada con los tres colores y una sonaja de una planta llamada tima; también llevan una franela atravesada en el cuerpo adornado con bordado a mano y es la representación del sagrado corazón. además usan calzón y camisa de manta blanca, penacho adornado con espejos, papel lustre y listones. En cada participación de la Danza, empiezan con la música llamado EL Saludo, tienen 60 melodías que bailan en las fiestas patronales y en los concursos únicamente con dos melodías.

En la actualidad, participan 26 elementos los músicos son: Nicasio Benito Feliciano y Eugenio Zuviri el representante de la Danza es el señor Raymundo Manuel Urzula.



CRISPIN
AS COLORES
COJOLAPA
Tamazunchale, S.L.P.

ANEXO 2

En EL AÑO DE 1923, Se inició

DANZA " KOCHITINEJ "

En el Ejido de Cojolapa, Municipio de Tamazunchale, S. L. P. , se interpreta la Danza Kochitinej, de la que se asegura, tuvo su origen en la época Coloneal, ya que es una clara muestra de un grupo de personas guiadas por Malintzin, al lado de un monarca, " Kuatiltik ", en la Comunidad de Cojolapa, se iniciaron las prácticas de esta Danza desde hace más de cincuenta años por un grupo reducido de danzantes organizados por el señor José Benito Candelaria que trajo de una comunidad vecina a un danzante llamado Crispín. Con el objeto que enseñara a los Jóvenes sus formas de bailar y su música.

Los danzantes visten calzón de manta y camisa de manta, una franela roja con adornos que sus esposas lo bordaron, un pañuelo rojo amarrado en la cabeza para colocar una corona de colores y espejos y el tintineo de los cascabeles que llevan en los pies. , los danzantes son descendientes de la población nativa y sus ritmos están encaminados a difundir la realidad la religión Cristiana revelada por los sacerdotes.

La palabra Kochitinej es entendida por los danzantes como la danza de tres colores; Los nombres de las piezas musicales corresponden a su forma de ejecución.- La danza " Pil ajakatl " cuyo nombre se debe a un remolino de viento, que imaginan, se forma al danzar.

" Kuatochi" que traducido al español significa " conejo " y tiene este nombre por la velocidad con que se ejecuta.- " Tuintiketl" porque por su forma de danzar es parecida a la de una persona en estado de embriedad .- Para ejecutar estos bailes, llevan en su mano una vara forrada de listones de colores, la música la provee un violín y una guitarra y sus presentaciones son en la mayoría de los casos durante las fiestas religiosas y en ocaciones en los concursos.

NOMBRE DE LA DANZA:	" LOS KOCHITINEJ "
LUGAR DE ORIGEN:	COJOLAPA., TAMAZUNCHALE, S. L.P.
REPRESENTANTE:	<u>BARTOLO BENITO NIEVES.</u>



Representante de la Danza
José Raymundo Hernandez

ANEXO 3



Boceto de danzante *Cuatiltic*. Realizado por María Isaura de Jesús Pérez Jiménez. Enero del 2012.

ANEXO 4



Boceto de danzante *Malintzin*. Realizado por M. I. Pérez Jiménez. Enero del 2012.

ANEXO 5



Boceto de danzante *xochitín*. Realizado por M. I. Pérez Jiménez. Enero del 2012.