

**INBA Digital**

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

## **ESCUELA NACIONAL DE DANZA FOLKLÓRICA**

Tesis para obtener el título de:  
Licenciado en Danza Folklórica

**“Consideraciones sobre la aplicación de la perspectiva coreológica  
inglesa en un modelo de análisis registro dancístico para la ENDF”**

Presentan:

**Juan Carlos Palma Velasco**  
**Víctor Israel Lozano Nogales**

Asesora:

**María Itzel Valle Castañeda**

[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Como citar este documento: Palma Velasco Juan y Lozano Nogales, Víctor Israel. Consideraciones sobre la aplicación de la perspectiva coreológica inglesa en un modelo de análisis/registro dancístico para la ENDF, ENDF/INBA/CONACULTA, México, D.F., 2012. (El original se encuentra en la Biblioteca de la ENDF).

Descriptores temáticos: Etnocoreología, coreología, coreosofía, Laban, performatividad.



Instituto  
Nacional de  
Bellas Artes



Consejo Nacional  
para la  
Cultura y las Artes

## ESCUELA NACIONAL DE DANZA FOLKLÓRICA

Tesis

para obtener el título de:

Licenciado en Danza Folklórica.

**“Consideraciones sobre la aplicación de la Perspectiva  
Coreológica Inglesa en un Modelo de Análisis/Registro  
dancístico para la ENDF”**

P R E S E N T A N:

Juan Carlos Palma Velasco  
Víctor Israel Lozano Nogales

Asesora:  
María Itzel Valle Castañeda

México D.F. Diciembre de 2012



“[...] pienso que eso de las fiestas y las danzas  
no se han olvidado.  
Si ya se olvida la lengua no hay que dejar  
que la danza desaparezca,  
que perdamos la danza y es lo que tratamos  
de que no.  
[...] porque si perdemos la danza  
pues ya perdimos todo...”

Pedro Álvarez  
Danzante Mayo.



## **AGRADECIMIENTOS**

A la Escuela Nacional de Danza Folklórica del Instituto Nacional de Bellas Artes por haberme permitido crecer como profesionista, artista y humano.

A mí profesora y guía en este proceso de búsqueda Ma. Itzel Valle, gran ejemplo de sencillez y experiencia.

A Víctor Lozano mi gran amigo, colega y compañero en esta travesía al conocimiento.

A mi Maestra Lourdes Santiago, por la confianza en mi trabajo y por el gran apoyo humano, moral y profesional que he recibido día con día.

A los grandes maestros: Fernando Aragón, Nadia Giral, Carolina Zúñiga, Rocío Mena, Ximena Arévalo, Victoria Carmona, Alejandra Ferreiro, GRACIAS por la experiencia performativa al compartir aprendizajes.

A los grandes de la danza: Nazul Valle, Antonio Pérez, Edmundo Juárez (+), Isabel Hernández, Cynthia Paris, Marcela Ponce, Pilar Urreta, Javier Contreras, Alma Quintana, GRACIAS por sus enseñanzas traducidas en movimiento.

A MI MADRE, Todo lo que soy te lo debo a ti... ¡Lo Logramos!  
A MI PADRE, Ojalá te pudieras escapar un momento del cielo para darte un abrazo  
A MIS HERMANOS...

A las personas que acompañan mi vida hasta hoy

Michel Valencia, hemos llegado una vez mas

A MIS QUERIDOS AMIGOS: Reyna Pérez, Liliana Ruíz, Beatriz Téllez, Ixshel Mendoza, Abril Mezo, Donají Hernández, José Luis Saavedra, Paulina Espinosa, Sofía Olguin, Linda Ruíz, Martín Estrada, Diana Domínguez, Marisol Limón, Cecilio Pineda, Olinka Huerta.

A LA VIDA y a todas las personas con las que he coincidido en tiempo-espacio para llegar a esta meta.

A TODOS GRACIAS



“Es ingenuo pretender cambiar el lenguaje  
para ver si cambia la sociedad.  
Lo que habrá que cambiar,  
naturalmente, es la sociedad”  
Rosa Montero

**Dedicatoria.**

A ti, que abres éstas páginas...

**Mis agradecimientos a:**

La Escuela Nacional de Danza Folklórica por dejarme formar en sus aulas y salones, por permitirme ver en ella amaneceres y anocheceres, por dejarme conocer a sus maestros; Antonio Pérez, Edmundo Juárez (+), Antonio Miranda, Nazul Valle, Itzel Valle, Nadia Giral, Rocío Mena, Lourdes Santiago y poder aprender de ellos lecciones en clase y lecciones de vida.

Agradezco también a personas como Gina Villareal, Verito Miranda y Lucecita Orozco que hicieron bastante amable mi estadía como alumno y ahora hacen amable mi estancia en la escuela como su colega.

A maestros que desde su danza trastocaron mi forma de hacer danza: Marcela Ponce, Cynthia Paris, Araceli Cordero, Fernando Aragón, Alma Quintana.

Los amigos que han compartido conmigo: Isaías Ángel, Cecilio Pineda, Donají Hernández, Olinka Huerta, Julio Ruiz, José Luis Salinas, les quiero a todos.

Al profesor Oscar Agustín Sánchez Jiménez por los primeros entendimientos en danza que tuve.

A mi familia, siempre serán mi familia.

**Agradezco especialmente a:**

Ma. de Lourdes Santiago Cambray por darme una de las oportunidades más grandes en mi vida y confiar en lo que hago.

Ma. Itzel Valle Castañeda por mostrarse tan interesada y comprometida con la realización de este trabajo, así como por su paciencia en el tiempo que nos llevó culminarlo.

Mi mayor agradecimiento para ti Juan Palma, porque te lanzaste conmigo, porque confiaste, porque me cuestionaste, porque me ayudaste, porque compartiste y compartes una muy peculiar forma de entender la danza conmigo, por tu paciencia, por todo...

¡GRACIAS!

Víctor Lozano





## INDICE

	Página
<b>Introducción</b>	12
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>Esbozo Histórico Acerca de los Estudios de Danza Tradicional y Popular en México. ¿Una Disciplina no Consolidada?</b>	16
1.1 Antecedentes: El Folklore y sus Métodos de Estudio.	12
1.2 La Investigación Folklórico-Dancística en México.	15
1.2.1 Los Primeros Estudios (1885 - 1910).	15
1.2.2 El Legado del Nacionalismo (1910 - 1920).	16
1.2.3 El Interés Oficial, la etapa de las Publicaciones y las Misiones Culturales (1920 - 1930).	19
1.2.3.1 Importancia de las misiones culturales en la enseñanza y registro de la danza en México.	21
1.2.4 Folklore como Disciplina Antropológica.	23
1.3 Modelos y Sistemas de Notación Dancística en México.	32
1.4 La Escuela Nacional de Danza Folklórica y su Labor de Registro-Documentación.	37
1.4.1 Perspectivas Adaptadas por la ENDF	39
1.4.2 La Coreosofía de Laban.	50
1.4.3 La Escuela Americana y sus Aportes a la Antropología de la Danza.	53
1.5 Perfil Actual de la Etnocoreología.	59

## **CAPÍTULO 2**

### **Consideraciones Sobre la Aplicación de la Perspectiva Coreológica de Preston-Dunlop y Sanchez-Colberg para Perfilar los Estudios Actuales en Etnocoreología.**

	63
2.1 Principios de la Perspectiva Coreológica.	63
2.1.1 La Danza y su Función Comunicativa.	63
2.1.2 Cuerpo, Fenomenología y Performatividad.	65
2.1.3 Visión Binocular.	68
2.2 Perspectiva Triádica y Performatividad en la Danza Tradicional (Hacer-Performar-Apreciar).	69
2.3 Tres Constituyentes de una Obra o Evento Dancístico: Idea, Medio y Tratamiento.	73
2.3.1 Idea.	73
2.3.2 Tratamiento.	74
2.3.3 Medio de la Danza (Medium).	75
2.4 Los Hilos en el Medio de la danza Tradicional.	77
2.4.1 <i>Performer</i> .	78
2.4.2 Movimiento.	80
2.4.2.1 Movimiento desde el Enfoque de Laban.	81
2.4.3 Sonido.	86
2.4.4 Espacio.	87
2.5 Nexos y Subhilos en el Medio de la Danza Tradicional.	92
2.5.1 Los Subhilos.	93
2.5.2 Los Nexos.	96
2.5.2.1 Nexo <i>Performer</i> -Movimiento.	96
2.5.2.2 Nexo <i>Performer</i> -Sonido.	98
2.5.2.3 Nexo <i>Performer</i> -Espacio.	99
2.5.2.4 Nexo Movimiento-Sonido.	100
2.5.2.5 Nexo Movimiento-espacio.	102

2.5.2.6	Nexo Sonido-Espacio.	103
2.6	Las Interrelaciones entre Subhilos.	105
2.6.1	Relación Establecida por Redundancia.	106
2.6.2	Relación Establecida por Integración.	106
2.6.3	Relación Establecida por Yuxtaposición.	107
2.6.4	Relaciones Contracontextuales.	108
2.7	Alcances de la Perspectiva Coreológica.	110
<b>CAPÍTULO 3</b>		
<b>Modelo Esquemático Sugerido para el Análisis/Registro</b>		
<b>Dancístico en la Escuela Nacional de Danza Folklórica.</b>		
		113
3.1.	Aspectos a Destacar en las Aproximaciones Metodológicas de la ENDF Hacia la Danza Tradicional.	113
3.2.	Algunas Consideraciones Para Perfilar la Práctica de Registro y Análisis Hacia una Perspectiva Etnocoreológica.	115
3.3.	La Práctica Etnocoreológica y sus Niveles de Acción.	117
3.4.	Propuesta Esquemática del Modelo Etnocoreológico.	119
3.5.	De Aquí en Adelante...	136
	<b>Conclusiones</b>	138
	<b>Referencias</b>	144
	<b>Anexos</b>	149

## INTRODUCCIÓN

Cada sociedad concibe, en función de valores y normas vigentes, conjuntos de manifestaciones y expresiones que permiten su tránsito y trascendencia en el tiempo, en ellas se incluyen costumbres, usos, modos de producción, así como representaciones simbólicas que dan origen al pensamiento colectivo. La danza es producto de este pensamiento y por ello está dotada de significación, es un elemento de identidad y cumple diversos fines que se manifiestan en múltiples escenarios ligados a lo sagrado y/o profano.

Anteriormente para la denominación de este conjunto de haceres culturales en las clases subalternas se acuñó el término *folklore*. Este concepto en México se empleó hasta la década de los 50's para categorizar a diferentes manifestaciones (entre ellas la danza) provenientes de las tradiciones orales; sin embargo, con el impulso y consolidación de la Etnomusicología se generan dos enfoques para el estudio del Folklore: uno de ellos con sustento metodológico respaldado por la Antropología y por estudiosos del campo (el de los folklorólogos) y el otro, cuyos fines se centran en la recreación con fines estéticos o educativos a partir de descontextualizaciones (el de los folkloristas).

Esta disyunción en nuestro país originó que por muchos años la danza folklórica se tipificara como una descontextualización enajenada sin miras a trascender la práctica artística, esto delegó a Antropólogos y a otros especialistas el abordaje metodológico que derivó en el desuso de este término para estudios teóricos sobre danza. Hoy en día fuera de México, los estudios sobre folklore siguen ligados a la cultura de los hacedores, tal es el caso de algunos países de

América Latina como Argentina\*, Brasil y Panamá que han dado continuidad a este empleo del concepto. Cabe señalar también el uso de métodos de estudio como la Etnocoreología europea, de la cual destacan los registros de danza folklórica en Hungría.

El tema de este trabajo en un inicio se enfocó al diseño de un modelo de registro *etnocoreológico* para dirigir las acciones de la Escuela Nacional de Danza Folklórica a la salvaguardia de la danza tradicional como Patrimonio Inmaterial de México, de acuerdo a los lineamientos establecidos por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, (UNESCO). Estos lineamientos se han hecho presentes implícitamente en las tareas de registro y documentación para la conformación de los acervos de la ENDF, sin embargo para integrar la perspectiva Etnocoreológica a estas prácticas académicas, hacía falta definir los niveles de acción, alcances e intervención del especialista, así como una serie de consideraciones para dirigirse al objeto de estudio desde esta rama de la Coreología.

En la búsqueda de lo anterior nos encontramos, gracias al apoyo de Itzel Valle, con los postulados actuales de Preston-Dunlop y Sanchez-Colberg, desarrollados en Inglaterra a partir de integrar la visión de Laban con los estudios de otras disciplinas humanas como la Antropología, la Filosofía, etc. Por esta razón el direccionamiento de este trabajo viró hacia fortalecer la labor actual del especialista en Danza en la ENDF y el cómo debe servirse de otras disciplinas para establecer un diálogo con otras metodologías sin dejar de lado su práctica dancística. El núcleo de esta tesis se desarrolla bajo la premisa anterior.

---

\* Uno de los teóricos más destacados y cuya obra sobre *folklore* sigue vigente en Argentina es el musicólogo, poeta y escritor Carlos Vega (1960)

Es así que, como marco referencial, desarrollamos en el primer capítulo un esbozo acerca de los antecedentes, enfoques y metodologías para el estudio de la danza que por varias vías se han permeado al quehacer de la ENDF y han fortalecido sus prácticas hasta el día de hoy. Esta aproximación histórica hacia los estudios de Folklore en México aborda los aspectos más sobresalientes que se han tenido para el estudio y registro de la danza.

Por la complejidad en la traducción de los conceptos coreológicos y su aplicación hacia la danza tradicional, dedicamos el segundo capítulo al desarrollo y ejemplificación sobre las nociones de performatividad-cuerpo, hilos, subhilos y nexos del evento dancístico encaminados a facilitar posteriores aplicaciones a partir de éste sustento.

Finalmente, llegamos en el capítulo 3 a una propuesta esquematizada que facilite al lector la comprensión del complejo multihilado en el medio de la danza tradicional (y de la danza en general) y de cómo su análisis permite la inclusión de otras herramientas teóricas disciplinarias con la finalidad de comenzar su implementación, posterior reestructuración, reformulación y actualización de acuerdo a las necesidades de cada estudio. Como todo modelo, pretendemos que esta propuesta adquiera validez y fortalecimiento a través de la práctica.

# **CAPÍTULO 1**

**Esbozo histórico acerca de  
los estudios de danza  
tradicional y popular en  
México.**

**¿Una disciplina no  
consolidada?**





## 1.1 Antecedentes: El Folklore y sus Métodos de Estudio.

Una de las primeras menciones que hace referencia al término *Folklore* aparece en una carta escrita por Williams John Thoms el 22 de Agosto de 1846, dirigida al escritor de una revista Inglesa. En ella se menciona lo siguiente:

Sus páginas han dado testimonio tan a menudo del interés que demuestra usted por lo que en Inglaterra designamos con el nombre de Antigüedades Populares, o Literatura Popular (aunque entre paréntesis es más bien un saber tradicional que una literatura, y podría describirse más propiamente con una buena palabra compuesta anglosajona, Folklore -saber tradicional del pueblo-), (Ponce, 1913).

Lo anterior, marcaría el nacimiento de una ciencia, en un principio empirista, que se encargaría de la recolección y resguardo de las manifestaciones del pensamiento popular en Europa, para lo cual se formaliza en 1878 la creación de la *London Society of Folklore*, cuya labor comienza por delimitar el campo de estudio de la nascente disciplina y por la búsqueda de métodos y modelos aplicables.

A partir de este momento, comienzan a surgir diversas posturas en un intento por ubicar al Folklore como rama de las ya consolidadas ciencias sociales, dentro de las cuales se destaca principalmente su carácter histórico, además de sus dimensiones sociológica y antropológica.

En 1888 (bajo influencia de la misma escuela) se crea la American Folklore Society, la cual delimita sus investigaciones hacia la Etnología bajo la perspectiva del Evolucionismo y, aplica el método histórico-geográfico de la escuela Finlandesa, propuesto por Julius Krohn (1835-1888), mismo que es aplicado posteriormente como base de la investigación folklórica por su hijo Kaarle Krohn.

El método Histórico geográfico fue utilizado en Finlandia para la clasificación de narraciones literarias y orales populares, se centra en el estudio monográfico y no busca la comparación analítica y detallada para determinar elementos de intercambio entre culturas, sino para la recolección de datos compatibles entre espacios geográficos y apuntar hacia un origen común.

De acuerdo con este método, las versiones literarias de un texto se catalogan cronológicamente y las orales geográficamente; las variantes se reducen a sus elementos constitutivos (personajes, acciones, objetos, números, etc.) y se examina cada elemento comparándolo con los demás, considerando la frecuencia de las variantes y su área de distribución geográfica. El material [...] va tomando características diferentes según se adapta a los diversos lugares y culturas. De este análisis se puede llegar a un arquetipo o versión original hipotética [...] cuyo origen cronológico y geográfico se puede deducir de los datos disponibles (Ferrer, 2007, pp. 15-28).

Esta Escuela, influenciada por el Difusionismo Alemán y la Antropogeografía, retoma también para la aplicación de su método, algunos conceptos e ideas de la escuela *Kulturkreis*\* (círculos culturales), a través del estudio no solo de las formas culturales propias sino también de las posibles variantes fuera de su territorio. Respecto al folklore en esta época, Laurence Gomme afirma: “Es la comparación e identificación de las supervivencias, creencias arcaicas, costumbres y tradiciones en tiempos modernos” (1908 en Meierovich, 1995, p. 89).

En América, el método de Krohn es aplicado por antropólogos como Franz Boas y Stith Thompson al estudio del cuento indígena norteamericano ya que, es

---

\* Los kreise eran círculos y también estratos porque partían de un esquema basado en que las culturas pueden ordenarse según su grado de primitividad. (C. Zúñiga, Comunicado Personal, Julio 3, 2011).

en Estados Unidos donde el Dr. y folklorista Ralph Steel Boggs asegura la existencia de dos tipos de folklore: el que se transmite por tradición oral y aquel que lo hace por imitación. A partir de estos acercamientos comienza a extenderse el interés de diversos estudiosos en la recopilación de objetos folklóricos de otros países del continente, esto impulsa el surgimiento de Sociedades en pro de su investigación.

Dentro de las primeras recopilaciones de material folklórico se incluyeron:

- Mitos, leyendas y narraciones del habla popular.
- Lírica, música, danza y bailes populares.
- Comidas, bebidas, vestimenta, medios y recursos.

Es necesario mencionar que ante otras disciplinas humanísticas y sociales, el posicionamiento del Folklore como ciencia, ha tenido un sinnúmero de vertientes, ejemplificando lo anterior, Gabriel Moedano (1953, pp. 37-50) la considera:

- Ciencia histórica: El folklore se transmite de generación en generación en forma del “saber” de un pueblo,
- Ciencia sociológica: Sucede en el día a día de los grupos y no sólo en un pasado mediato o inmediato,
- Ciencia antropológica: El folklore es cultural, producto de *hacedores*.
- Ciencia autónoma: Debe tener su propio objeto a estudiar y forma de abordarlo (método) en cualquier estrato social.

Es evidente que el estudio del folklore implica no solo el tratamiento de un objeto de estudio, sino del complejo que abarca estas manifestaciones culturales, por ello mismo no es posible acotar sus modelos y métodos únicamente a la comprensión del hecho dancístico. Es por esta razón que para una investigación se vuelve necesario establecer relaciones con el resto de los elementos culturales de un grupo, como apuntaremos más adelante.

## **1.2 La investigación Folklorico-Dancística en México.**

En México, podemos detectar 5 periodos en la investigación del folklore como disciplina y objeto de estudio (Moedano, 1953):

- 1) Los inicios: 1885-1910.
- 2) Etapa del nacionalismo: 1910-1920.
- 3) Etapa de divulgación: 1920-1930.
- 4) Etapa de consolidación: 1930-1940 y,
- 5) Etapa científica: 1940-1963.

### **1.2.1 Los primeros estudios (1885-1910)**

Dentro de los primeros estudios de carácter científico y registros de manifestaciones folklóricas en nuestro país, se encuentran los apuntes sobre el folklore de Yucatán por Daniel Brington, así como la sección dedicada a los *bailles nacionales* en la obra de Juan N. Cordero a finales de 1890; Posteriormente, Valentín F. Frías, escribe su libro “Leyendas y Tradiciones Queretanas”. Dichos trabajos marcan el preámbulo en la documentación de manifestaciones folklóricas, principalmente en el campo de la música y habla popular.

Dentro del campo de la danza, Vicente T. Mendoza refiere el registro de una Danza de Chichimecas, una más de Pastores; así como el baile de “los panaderos” en el estado de Querétaro, mismos que aparecen en la obra de Valentín F. Frías junto con un cúmulo de narraciones, fiestas y costumbres publicados en 1906. En ese mismo año, ocurren los primeros alcances académicos desde la antropología, al incluir el Dr. Nicolás León en el curso de Etnología, su cátedra sobre Folklore en el antiguo Museo. Dentro de sus aportes, “realizó la clasificación [de diversas manifestaciones populares] de acuerdo a las propuestas teóricas de la *London Society of Folklore*” (Meierovich, 1995, p. 91), considerando las siguientes categorías:

- I. Ideas y creencias supersticiosas
- II. Costumbres tradicionales (dentro de ellas la música y danza)
- III. Narraciones Orales
- IV. Proverbios Populares

### **1.2.2 El Legado del Nacionalismo (1910-1920)**

Como reminiscencia de la Revolución Mexicana surge una inclinación, por parte de artistas e intelectuales, que apuntaba hacia la recuperación de valores propiamente mexicanos. Dentro de ellos se encuentra el célebre compositor Manuel M. Ponce, quien por primera vez busca abrir un lugar a la música y la canción popular mexicana dentro de las filas del arte “culto”, colocándolas como fuente de inspiración para la creación de sus obras musicales. En esta tesitura:

La obra de folklorismo internacional ha tenido muchos e inteligentísimos apóstoles que, tomando como material precioso las melodías populares, han edificado [...] suntuosos palacios de melodías nuevas. [...] ¿Se podría intentar algo semejante con los cantos populares mexicanos? [...]

Creo que hay mucho material y muchas bellas melodías que se podrían transformar en temas de sinfonías, en motivos conductores de óperas o en delicados pensamientos de música de cámara, (Ponce, 1913).

Es en 1913 cuando Ponce publica *La forma de la canción mexicana* después de un largo proceso de recolección de cantos y piezas líricas populares; en su artículo incluye además baladas, arreglos propios para piano y rapsodias inspiradas en dichos motivos.

A esta ideología se sumaron intelectuales como Pedro Henríquez Ureña y un grupo de alumnos de la Universidad Nacional, entre los que destacan Antonio Castro y Manuel Toussaint, quienes durante los años de 1914 y 1915 se enfocaron a la recolección e investigación del romance mexicano a través de un modelo que conjugaba aproximaciones científicas y artísticas, por ello Vicente T. Mendoza los considera

“pioneros en disipar los avatares del amateurismo entre los recolectores del folclor mexicano, ya que brindaron sus orientaciones científicas a quienes realizaban o deseaban incorporarse a la práctica concienzuda de la disciplina” (Meierovich, 1995, p. 92).

Fantasia Mexicana



Imagen 1.

Fuente: Revista “Mexican Folkways” septiembre 1925. Acervo Hemeroteca UNAM.

En este decenio, además de hacerse evidente cierto abandono en los estudios disciplinarios hacia manifestaciones folklóricas -debido a que los temas de estudio por parte de intelectuales y del mismo pueblo estaban centrados en la lucha armada revolucionaria -, destaca una bipartición en el acercamiento e interpretación del objeto de estudio ya que, durante el primer tercio del siglo XX los gremios de artistas que laboraban en el teatro de revista manifestaron también su interés por incluir temas “pintorescos” en sus obras y *sketches*. (Dallal, 1995).

No obstante, ya en el siglo XVIII tenían lugar en el Coliseo de México las interpretaciones escénicas de los llamados “sonecitos de la tierra”, es hasta después de la revolución cuando varios productores y mecenas financiaron temporadas en las que el baile, la música, el canto y más tarde el burlesque, deleitaban al espectador en las salas de teatro y carpas. Dentro de este contexto, surgen las figuras de artistas como Lupe Rivas Cacho, famosa por su acercamiento a la gente del pueblo y cuyas aproximaciones y valoraciones estéticas derivaron en representaciones de carácter folclorista, ya que además se comprometía a observar, participar y dar seguimiento a las manifestaciones populares, mismas que posteriormente serían retomadas por otras figuras en el medio (Dallal, 1995).

En esta época también se generan aproximaciones de carácter científico a favor de constituir al Folklore como disciplina al mismo tiempo que aparecen en el arte los tratamientos “pintorescos”, encaminados hacia la reconstrucción de una identidad nacional. En este ámbito, proliferan las proyecciones escénicas (Guerra, 1989) de manifestaciones populares, principalmente música y danza,



mismas que obedecían a intereses oficiales, tal como sucedió con el Jarabe, popularizado para su escenificación a partir de la ejecución (en puntas) de Ana Pavlova dentro de la obra “Fantasía Mexicana” en 1919 (Toor, 1925).

### **1.2.3 El Interés Oficial, la etapa de las Publicaciones y las Misiones Culturales (1920 - 1930).**

Con el nacionalismo en pleno apogeo y sus objetivos de reconstrucción de la imagen del país, varios son los rubros en los que se refleja lo “popular” y lo indígena como elementos esenciales e iconos de la identidad mexicana. En consecuencia, esta etapa es posiblemente, la década de las publicaciones especializadas, en las que diversos teóricos, antropólogos, escritores, artistas y costumbristas dedicaron sus páginas a la descripción y registro del folklore con carácter etnográfico, aplicando modelos teóricos diversos.

Fuera del país, se manifiesta un interés por la cultura mexicana y su “exotismo” a través de revistas “especializadas”, financiadas y dirigidas por estudiosos extranjeros, estas publicaciones incluyen registros descriptivos con un carácter etnocéntrico acerca de usos, vida cotidiana popular, lírica, cantos, juegos, narraciones orales, música y mínimos registros de danzas tradicionales y teatralizaciones narrativo-corporales.

Dentro de éstas revistas surge en 1919 “*México Antiguo*” dirigida por Herman Beyer, la cual extendió sus números hasta el año 1930, sus páginas se centran en temas de Arqueología y Etnografía de costumbres.

Como primera aproximación a un registro de danza tradicional se encuentra la publicación de septiembre de 1925 de la revista especializada en folklore titulada "Mexican Folkways". En sus páginas se encuentra un artículo dedicado a "*La estética de las danzas indígenas*" junto con dos breves monografías: una sobre "*Las morismas*" y otra más sobre "*La danza de sonajas o del señor*"\*. Estas publicaciones toman en cuenta los siguientes aspectos para el registro de danzas y bailes tradicionales (1925):

- -Indumentaria.
- -Acciones que enmarcan el hecho dancístico (actos rituales, procesiones, cantos, velaciones).
- -Partituras musicales (en ciertos casos).
- -Uso del cuerpo (se incluyen descripciones en tono subjetivo y con poco detalle en el análisis de posturas, espacio y uso del cuerpo).
- -Antecedentes histórico-etnográficos del grupo.

*Mexican Folkways* destaca, como uno de los aspectos más importantes para la recopilación de material folklórico, la propuesta de Pablo Gonzales

Portada de 1925.

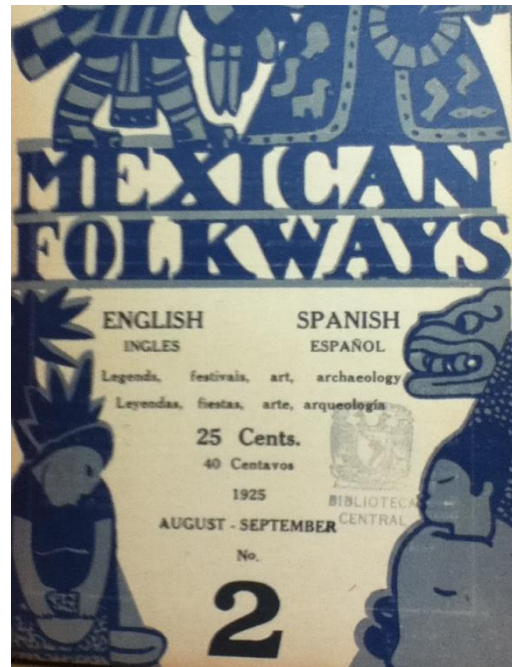


Imagen 2

Fuente: revista "Mexican Folkways" Acervo Hemeroteca UNAM.

---

\* Ver Anexos.

Casanova\* para establecer contacto con los comunicantes† y la forma correcta de obtener información. Su trabajo enlista una serie de criterios para definir la calidad y veracidad de los datos obtenidos. Esta propuesta fue puesta en práctica más adelante por los maestros participantes en las denominadas “misiones culturales”.

### **1.2.3.1 Importancia de las misiones culturales en la enseñanza y registro de la danza en México**

En 1921, tras la reestructuración de la Secretaría de Educación Pública (SEP) y al ascender el Lic. José Vasconcelos a su dirección, surge el Departamento de Cultura Indígena, el cual dependía del Departamento de Bellas Artes; por este motivo se sumaron a sus filas un sinnúmero de artistas y maestros, por lo que se fomentó la creación de plazas específicas para “maestros misioneros”, quienes en un principio, según afirma Jesús C. Romero: “[...] iniciaron oficialmente la recolección de folklore, basándose en orientaciones informales de músicos como Manuel M. Ponce, José Rolón y Francisco Domínguez” (1921, en Meierovich, 1995, p. 107), quienes habían realizado estudios previos en esta rama. Lo anterior, provocó una descentralización de los estudios especializados y con fundamentos científicos, es así que:

El movimiento folklórico de estos años (década de los 20's) quedó en manos de literatos, músicos y artistas en general, son ellos quienes se encargan de organizar las primeras sociedades folklóricas, de publicar artículos con temas alusivos, de dictar conferencias de divulgación, de llevar a cabo reuniones y congresos nacionales, obviamente de hacer las primeras proyecciones estéticas (Moedano, 1953, p.45)

---

\* Colaborador de la revista “*Ethnos*”, cuyos tópicos centrales eran Estudios Antropológicos en diversas regiones de Centroamérica, fundada en 1920 por Manuel Gamio.

† Término utilizado en la época para hacer referencia a quien poseía el conocimiento ancestral o memoria del grupo.

Consideramos que con las misiones culturales se origina una disyunción: el rumbo científico que tomaron los estudios sobre folklore en México comienza a ser superado por aquellos de carácter práctico, en los que se ponderó la recopilación de datos para incorporarlos al trabajo de artistas y maestros normalistas; cuyo objetivo primordial fue favorecer la intervención del arte como un medio para “educar” y occidentalizar los usos y costumbres populares e indígenas derivado del plan educativo de Vasconcelos (Marín, 2004) .

En esta etapa, junto con la intervención de los *folkloristas* en el arte, se logra la institucionalización de la danza, con lo cual se experimenta un proceso de búsqueda de identidad propia en el quehacer artístico de nuestro país. Como consecuencia de ello, la educación básica y los eventos de carácter político también incluyeron a la danza como una actividad digna de ser apreciada en espacios abiertos y no sólo en teatros y carpas (como se había hecho en épocas anteriores) en un afán de divulgar y exaltar el nacionalismo a través de lo popular. Respecto a este impacto, Roxana Ramos afirma:

Las misiones culturales trajeron consigo la difusión de música, bailes, danzas, indumentaria y costumbres de distintas regiones del país, que circularon por los estados de la república; se gestó un proceso peculiar, ya que esos bailes y danzas fueron utilizados por maestros de educación física [y maestros en general] convertidos en lo que ahora se conoce como tablas (...) con elementos folklóricos (Ramos, 2009, p. 35)

#### **1.2.4 Folklore como Disciplina Antropológica**

El auge de las publicaciones y el interés en temas folklóricos originan un impulso en las investigaciones teóricas a partir de 1930 cuyos resultados presentan carácter monográfico y descriptivo. En esta época se continúan financiando los tirajes de las revistas “*Mexican Folkways*” y “*México Antiguo*”.

En esta década “[...] Ralph Steele Boggs es traído a México a través de la Sociedad Mexicana de Antropología para dictar una conferencia el 21 de julio de 1938” (Moedano, 1953, p. 46). Para estos años se torna más evidente la necesidad de estudiar el folklore con bases científicas sólidas y se considera la conformación de una Sociedad Mexicana de Folklore, la cual inicia actividades un mes más tarde con el profesor Vicente T. Mendoza como secretario, quien nutrido del trabajo de Boggs, propone un sistema para estudiar las expresiones folklóricas musicales en México, basándose en los lineamientos de la escuela folklórica finlandesa que fueron traídos a América por Khron.

Mexican Folkways.

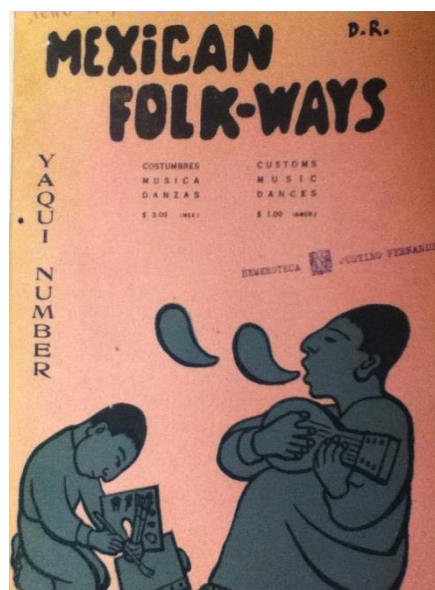


Imagen 3.  
Fuente Revista Mexican Folkways Julio de 1937. Acervo Hemeroteca UNAM.

Estos acontecimientos perfilaron los inicios de la Etnomusicología en nuestro país. Más tarde, la Sociedad Mexicana de Folklore se disuelve y cede paso, en 1940, a la Sociedad Folklórica de México con el mismo T. Mendoza como Presidente, a quien se considera el primer “*folklorólogo*” de México, ya que

para este entonces había sido el único en establecer un método con riguroso carácter científico en la investigación folklórico-musical de nuestro país.

Una evidente separación entre aquellos que abordaron el folklore desde niveles predominantemente científicos (como el propio T. Mendoza) y quienes tenían acercamientos con poco sustento metodológico, derivó a partir de estos años en dos tendencias que Moedano identifica como folkloristas y folklorólogos:

Con la fundación de la Sociedad Mexicana de Folklore (estrechamente vinculada con la de antropología), el Folklore como disciplina científica volvía a encontrar la senda perdida desde hacía ya tiempo, dentro del campo de las disciplinas antropológicas. Empezáronse a efectuar las primeras conferencias y las discusiones correspondientes, pero parece ser que la incomprensión e intolerancia de algunos de los antropólogos aunadas a la susceptibilidad y orgullo de algunos "folkloristas", trajeron consigo la separación de ambas corporaciones (1953, p. 46).

Mientras tanto, a la par del desarrollo de la ciencia formal del Folklore, se incrementó también la tarea educativa de los maestros misioneros en las comunidades, con el fin de impulsar la política educativa, artística y con enfoque nacionalista. Durante estos años la SEP concibe a la "Misión Cultural: como un cuerpo docente de carácter transitorio que desarrolló una labor educativa en cursos breves para maestros rurales y particulares en servicio" (Marín, 2004, p. 23).

De los años 20's hasta los 40's, periodo en que predomina el trabajo directo en campo, las misiones culturales establecen una coincidencia cronológica entre las etapas de *divulgación (1920-1930)*, *consolidación (1930-1940)* y *la científica*

(1940-1963) dentro del estudio del Folklore como disciplina antropológica en México.

Las Misiones Culturales continuaron con el curso de acción del plan de educación de Vasconcelos desde 1921, con ello se impulsó la creación de dos de sus instancias: el Departamento de Educación y Cultura para la Raza Indígena y el Departamento de Bellas Artes (Marín, 2004, p. 23). Con esto se manifiesta la separación entre *arte culto* y el *arte popular*. La danza no era una actividad que estuviera dirigida como disciplina y estuvo a cargo de las áreas de educación física y música. Las funciones del Departamento de Bellas Artes fueron:

Funciones del Departamento de Bellas Artes en 1921.

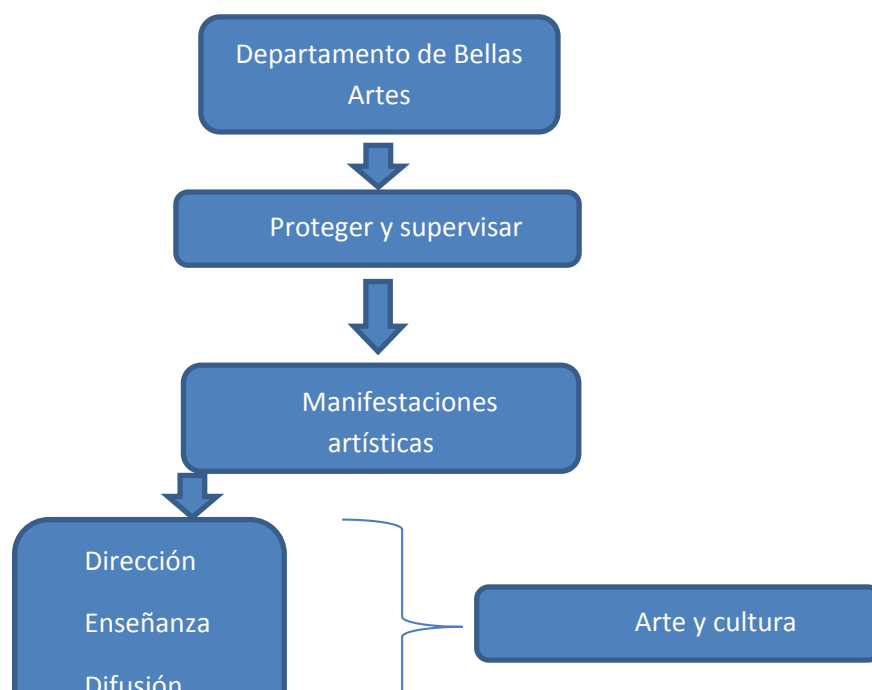


Figura 1.

Los primeros en encargarse de la danza en este ámbito fueron los maestros de Educación Física y posteriormente se les unieron maestros de Artes Plásticas y Música, ya que, como afirma Marín:

La obligación de investigar las danzas y los bailes de cada comunidad era compartida por todos los maestros de la misión —independientemente de las investigaciones tocantes a sus respectivos rubros—, ya que en las misiones culturales —al margen de que hubiera un profesor asignado al área de música y danza— *no hubo maestros especializados en esta última disciplina* (2004, p. 108).

Aparecen en esta escena figuras como Marcelo Torreblanca\* y Luis Felipe Obregón†, que participaron en las Misiones *sociales o recreativas*; éstas tenían por finalidad la recopilación y divulgación de danza, música, artes plásticas, deportes y organización social, para fines principalmente de exhibición (Marín, 2004). Por su parte, Torreblanca adquiere relevancia en los acercamientos a la danza tradicional de nuestro país ya que, además de participar en las misiones en 1930, enfoca su trabajo a la *investigación dancística*‡ en campo, hecho que le otorgó a él y a los demás misioneros el conocimiento y la *praxis* en la observación, recopilación, aprendizaje y enseñanza de la danza.

Con ello y más adelante, los maestros misioneros pusieron en marcha la práctica de la docencia a nivel escolar en gran número de comunidades que visitaron. Para esta época, la música y danza se habían vuelto una parte indispensable en la cultura popular.

---

\* Marcelo Torreblanca colaboró con el FONADAN y fungió como “Asesor Técnico” de la ENDF e instituyó las prácticas de campo y cursos de informantes.

† Luis Felipe Obregón fue director en Misiones Culturales y posteriormente colaboró con los registros realizados por FONADAN.

‡ En el entendimiento de recopilación y divulgación.



Entre las funciones que cumplieron los maestros misioneros, Marín menciona brevemente las siguientes (2004, p. 55):

- Sensibilización artística.
- Investigación en torno a la cultura popular.
- *Rescate*, recopilación y difusión del folklore en su forma dancística y musical.
- Recopilación de juegos tradicionales.
- Estudio de la indumentaria.

Y sobre los datos considerados por los misioneros en la recopilación de danzas, enuncia:

- Origen.
- Época en que empezó a bailarse.
- Indumentaria.
- Influencias posteriores.
- Carácter (profano o religioso).
- Formas de organizarse y exhibirse.

Cabe señalar que en esta etapa, a pesar de su carácter etnográfico el registro dancístico quedó a la libre interpretación de quien lo realizaba, por ello no se tiene documentada la existencia de una terminología de movimiento empleada por los maestros misioneros para realizar apuntes detallados de posturas, manejo de utilería, pisadas básicas y trayectorias, el aprendizaje de la danza se encaminó a la imitación y reproducción.

A partir de 1940, las investigaciones se ven reforzadas por observaciones de campo exhaustivas y análisis comparativos de tipo etnográfico. En nuestro país, se divulgan los últimos avances y estudios desarrollados en el extranjero a

través del “Anuario de la Sociedad Folklórica de México”\*, esta sociedad se encargó también de la actualización, formación y especialización de investigadores en la materia.

Para 1945, la Escuela Nacional de Antropología inaugura una cátedra sobre Folklore General, con ello se reafirma la madurez que adquieren los trabajos en la materia realizados durante este periodo. De estos trabajos destacan: *“Tradiciones y Leyendas del Istmo de Tehuantepec”* de Gilberto Orozco y *“La música indígena del valle del Mezquital”* de Raúl G. Guerrero (Mendoza, 1953). Lo anterior, aunado a los apoyos institucionales de la Universidad Nacional, el Departamento de Bellas Artes, el Estado y asociaciones en el extranjero interesadas en generar productos intelectuales a partir de temas folklóricos, propició en estricto sentido un carácter completamente científico.

En el mismo año el Departamento de Música de la Dirección General de Educación Estética (anteriormente Bellas Artes), crea una comisión de Folklore dirigida por Baltasar Samper, de cuyas investigaciones se producen alrededor de 111 documentos fonográficos y de imagen, producto del trabajo en campo en los estados de Morelos y Puebla. Más adelante, con la apertura de la sección de Folklore del INBA, se impulsa el resguardo de más de 480 documentos (Mendoza, 1953, p. 109), entre las que destacan las grabaciones fonográficas realizadas por Henrieta Yurchenko. La conformación de este acervo es pauta fundamental para el crecimiento y madurez de la ciencia folklórica, ya que estos materiales se documentan, conservan, clasifican y resguardan en diversos soportes de la época.

---

\* Hasta 1950 se publicaron 9 tomos.

Con la creación del Instituto Nacional Indigenista (INI) en 1941, por iniciativa del Estado, se da inicio a la conformación de una Biblioteca de Folklore Indígena (Moedano, 1953), misma que para 1951 incluye como primeras recopilaciones, las obras “*Cantos Indígenas de México*” de Concha Michael y “*Cuentos Mixes*” de Walter S. Miller; la labor de resguardo del INI y su acercamiento a los grupos étnicos de nuestro país continúa hasta nuestros días en su actual reestructuración, como la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI). Por su parte, después de 1956 el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) considera la estructuración de un acervo de música mestiza e indígena de diferentes regiones del país con apoyo y sustento teórico de los investigadores Vicente T. Mendoza y Thomas Stanford; con lo cual se crea un acervo especializado que actualmente se resguarda en la Fonoteca del INAH

A partir de la década de los 50’s la Antropología se ocupa del Folklore como una de sus ramas, cuya metodología se sustenta en la etnografía y trabajo de campo. Esto da pie que a las investigaciones musicales especializadas contaran con modelos más rigurosos que impulsaron el desarrollo de la Etnomusicología en México (constituida como disciplina derivada de la musicología formal y del folklorismo), que conjuntó en su visión el análisis de sistemas musicales y la organología, así como la traducción de códigos estéticos culturales, así lo afirma Miguel Olmos:

La etnomusicología se gesta bajo la influencia del folclor de ascendencia antropológica, [...] (ya que) los folkloristas estudiaron lo musical sin otro afán que el de demostrar lo pintoresco de la tradición en un contexto nacional [...] Kunst define en 1959 la Etnomusicología como el estudio de la música y la cultura [...] El etnomusicólogo es antes que nada un traductor de códigos estéticos. Ningún tipo de música se explica por sí

misma, sino que es portadora de significaciones culturales sobre las que reposa el sentido estético con el que se produjo (Olmos, 2003, p. 50).

La importancia del surgimiento de la etnomusicología como disciplina autónoma radica en la conjunción de las visiones antropológica y estética, lo cual estrechó el vínculo entre dos disciplinas que hasta este momento parecían distantes y esto definió una metodología particular.

A partir de 1960 los estudios consideran ya a la danza como manifestación ligada a una serie de factores culturales, en este periodo encontramos datos específicos sobre danzas tradicionales en las monografías de un gran número de especialistas extranjeros, entre los que se encuentra el de Ira Buchler realizado en la región de Atempan, Puebla en 1967, el cual incluye un registro de patrones básicos de movimiento, direcciones y colocaciones en danzas como los Santiagos, Tocatines, Toreadores y Quetzalines.

Mientras tanto en el ámbito de la educación básica, es el magisterio el que continúa con la labor de las misiones culturales, lo cual permite el surgimiento de un sinnúmero de publicaciones dirigidas por maestros de danza, de las cuales se destacan las siguientes (Rodríguez, 1988):

- -En 1958, a raíz de las Jornadas Nacionales Deportivas y Culturales, se publica un compendio de cincuenta monografías de danzas y bailes en el que se incluyen únicamente descripciones detalladas de pasos y coreografías.

- -Más tarde, en 1964 la SEP publica un material que contiene el registro de pasos básicos de nueve bailes, entre ellos: la negra, el pasacalle, las alazanas, la redova y la polka.

Un gran número de los registros básicos realizados en esta época por la SEP, tienen la finalidad de apoyar a la labor docente en educación básica para la reproducción y montaje de bailes y/o danzas con fines de exhibición.

Por otra parte, en 1972 Arturo Warman desarrolla un análisis etnohistórico extenso sobre la danza de moros y cristianos, considerando aspectos coreográficos de danzas como los matachines, la palma, los paloteros y los moros; su estudio deriva en una compleja tesis sobre sus orígenes y similitudes.

En el mismo año se crea el Instituto de Investigación y Difusión de la Danza Mexicana (IIDDMM), con lo cual se invitó a maestros e instructores de danza, directores de compañías folklóricas y público interesado en la danza “tradicional”, a formar parte de una asociación cuya labor se centraría en el recopilado de información y reproducción de manifestaciones dancísticas, con apego a la “forma y estilos auténticos”, mismos que se discuten en congresos y reuniones nacionales que siguen teniendo lugar hasta la fecha. De esta labor surgen dos modelos para el registro, únicamente de pasos y coreografías, uno creado por Ofelia Medina y el otro por Silvio Aguilar, ambos con fines didácticos omitían el complejo social e histórico que envuelve a la danza en sí (Rodríguez, 1988).

### 1.3 Modelos y Sistemas de notación dancística en México.

En el año de 1973, con el surgimiento del Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (FONADAN) se formaliza el apoyo oficial a la investigación dancística. Los objetivos de este organismo fueron: conservar, revitalizar y difundir la danza tradicional mediante el apoyo de las Escuelas profesionales del INBA (Academia de la Danza

Portada de Monografía de FONADAN.

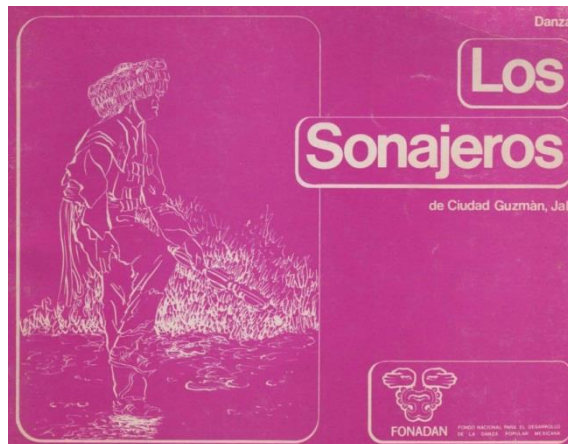


Imagen 4.

Fuente Acervo ADM.

Mexicana) y sus docentes. Inicialmente, el FONADAN se mantuvo a cargo de los maestros Luis Felipe Obregón, Marcelo Torreblanca, Evelia Beristaín y Encarnación Martínez, quienes elaboraron documentos monográficos que incluían un breve acercamiento a los orígenes y significado de la danza, datos etnográficos, vestimenta, utilería empleada y análisis de las partes musicales.

Es este modelo de registro el que utiliza por primera vez una minuciosa descripción y escritura de movimiento mediante un sistema de notación adaptado a partir de los símbolos propuestos en los métodos de *Labanotación* y Dalton (Rodríguez, 1988). Es en esta etapa cuando se comienzan a emplear los aportes de la Coreología Inglesa a lo relacionado con el registro de danza en México en el INBA.

Detalle de la simbología coreográfica empleada en la monografía de "Sonajeros" por FONADAN.

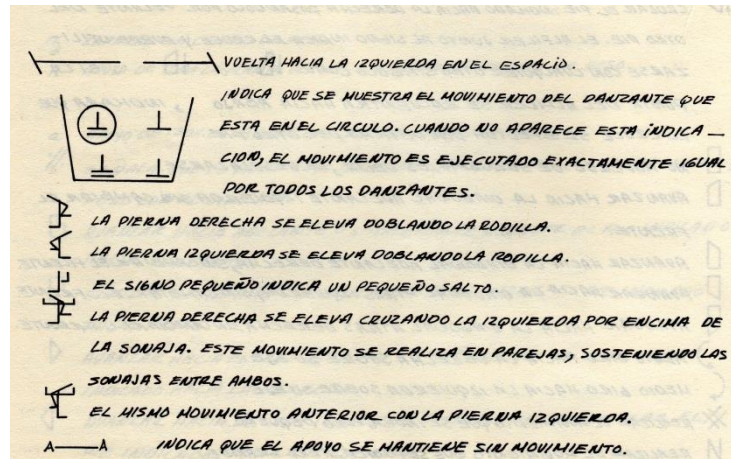


Imagen 5.  
Fuente Acervo ADM.

Dentro de las labores realizadas por el FONADAN, para el estudio y registro documental del fenómeno dancístico destaca lo siguiente:

Para cumplir sus objetivos, invitan durante varios años a grupos de danzantes para su presentación y registro en la Ciudad de México, donde elaboran una ficha con los datos etnográficos, toman fotografías, graban la música y un videotape (...) transcriben con un sistema propio la coreografía y los pasos, la música se anota con signos adicionales a los convencionales para rescatar las particularidades de la música mexicana y se incluye con el análisis del material para la edición de discos y la redacción de libros, folletos y documentos audiovisuales (Rodríguez, 1988, p. 576)

Lo anterior da cuenta que este modelo retoma aspectos importantes empleados años atrás en los primeros estudios de investigación folklórica; en él destaca el término "informante", persona a quien se le concedía absolutamente el crédito del conocimiento tradicional de la danza y/o música. Para el FONADAN, el estudio de las danzas populares tenía como fin primordial el

traslado de las agrupaciones hacia la Capital, a expensas de la demanda institucional y no por el contrario el trabajo de campo exhaustivo del investigador *in situ*, el cual se realizaba en temporalidades cortas a lo largo de un año para la observación de las danzas en su contexto.

Dentro de los documentos elaborados y publicados por esta institución, destacan: La Danza del Tecuán (1975), Los Chinchillis (1983), en el cual se introduce una nueva propuesta de registro de pisadas a través de símbolos dispuestos en cinco niveles verticales, así lo describe Rodríguez:

En la parte superior los signos indican el avance en el espacio; en la inmediatamente inferior, se especifica el valor del tiempo; en la tercera línea se establece la duración del movimiento y en la cuarta y quinta, el pie que debe moverse y tipo de movimiento, sea zapateado o apoyo, con cambio o no de peso (1988, p. 577).

Este método fue perfeccionado posteriormente por las profesoras Evelia Beristaín y Josefina Lavalle, más tarde directora de FONADAN e investigadora del Centro de Información y Documentación de la Danza (CID-DANZA) del INBA, donde en el año de 1986 tiene lugar el Encuentro Nacional de Investigadores de Danza, mismo que apuntaría hacia nuevos modelos para su estudio desde perspectivas teóricas analíticas.



Cabe mencionar que uno de los sistemas más sobresalientes para el registro de danza en México fue desarrollado por Elsie Cota (aplicado previamente en Cuba), al que se denominó “Notación danzaria con simbología”. Éste utiliza como elemento fundamental la huella del pie desnudo, misma que dirige su recorrido de manera gráfica en similitud a los códices prehispánicos. Para diferenciar entre la gradación del peso se emplean los sombreados y ashurados y para la definición de partes del pie (bordes, talón, metatarso, planta) que intervienen, se

Símbolos del sistema de notación desarrollado por Elsie Cota.

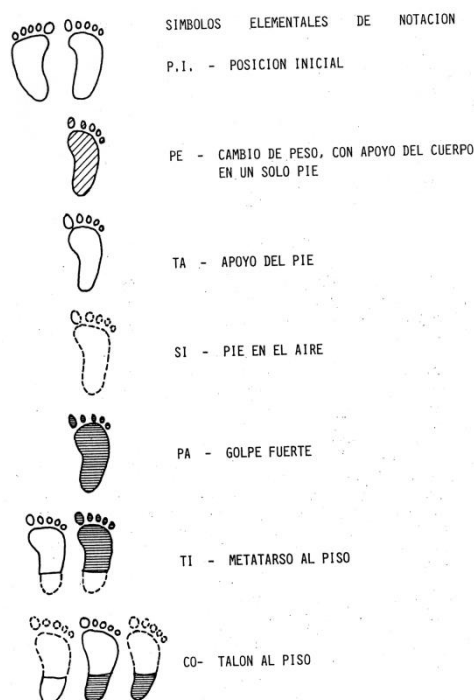


Imagen 6.  
Fuente: Acervo CENIDI-Danza “José Limón”.

Alfabeto de pasos de Zacarías Segura.

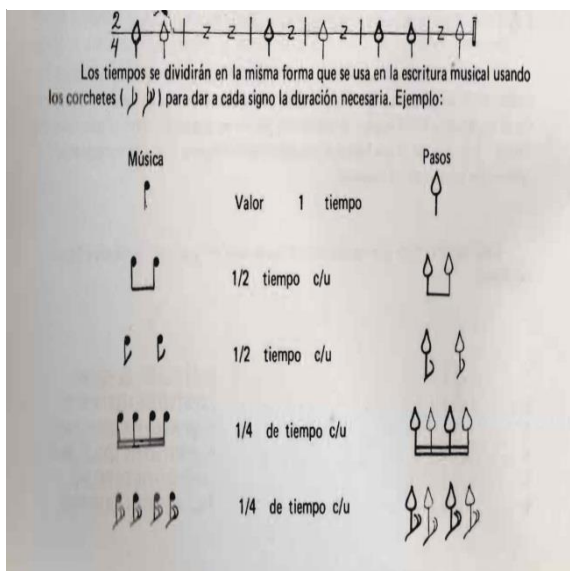


Imagen 7.  
Fuente: Acervo CENIDI-Danza “José Limón”.

utilizan líneas punteadas cuando estas no están involucradas en relación a esta gradación del peso.

Otro sistema de Notación importante es el denominado “Alfabeto de Pasos”, propuesto por Zacarías Segura y empleado en las publicaciones de la SEP en apoyo al magisterio; este se constituía a partir de la rítmica de las notas musicales esenciales, relacionadas con el sonido

de los apoyos, golpes y acentos efectuados por ambos pies.

En contraparte a estos sistemas de notación en 1978, con la aparición del sistema ACADEDA (Academia de Danza Folklórica Mexicana) se reducen los estudios profundos para encaminarse a breves monografías cuyos intereses primordiales radicaban en la enseñanza y transmisión de los pasos; a este sistema recurrieron maestros de los niveles básicos y de las artes en general con fines de actualización de repertorios para el montaje de proyecciones escénicas. Este sistema propuesto por Martín Antonio, José Núñez y Lucía Reyes se basó en cuatro aspectos sencillos: “monografías de los bailes por estados, vestuario, técnica de la coreografía y notación de pasos desglosados” (Rodríguez, 1988, p. 576). Estos materiales audiovisuales incluían un libro y audiocasete.

Con lo anterior damos cuenta de que el interés primordial por elaborar modelos de registro aplicables, ya sea para danza académica como para tradicional, surge dentro de las instituciones profesionales y educativas con la finalidad de crear documentos en apoyo a los procesos de enseñanza-aprendizaje y permitir la continuidad de las expresiones coreográficas, tanto de aquellas de autoría individual como las de dominio público. En esta tesitura, destacan las propuestas de instituciones como el Colegio de Bachilleres, que en 1982 publica un documento titulado “Apuntes sobre simbología, notaciones de pasos y coreografía” (Rodríguez, 1988, p. 576) y retoma elementos de la propuesta de Yolanda Fuentes para crear un sistema de símbolos que conjuga con la terminología de análisis de movimiento del sistema Laban.

A partir de esto se da un proceso de búsqueda para consolidar terminologías funcionales para el registro de la danza tradicional dentro del rubro de la enseñanza profesional en las Escuelas del INBA, especialmente para su

uso en la danza folklórica, que en nuestro país tiene orígenes como disciplina en la época de los ballets nacionalistas de 1932 y el surgimiento de la Escuela Nacional de Danza de Bellas Artes de las hermanas Gloria y Nellie Campobello (CONACULTA, 2011), posteriormente en 1947 con la creación de la Academia de la Danza Mexicana se incorpora una rama dedicada a la danza nacional y predomina la formación de bailarines con entrenamiento integral en las áreas de danza clásica, moderna y popular mexicana. Algunos de los alumnos formados en estas instituciones, se integraron al conjunto de Danzas Regionales del INBA a cargo del Mtro. Marcelo Torreblanca.

#### **1.4 La Escuela Nacional de Danza Folklórica y su labor de registro-documentación.**

En 1978 con la formación del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza (SNEPD), se delimitan las tres especialidades de formación dancística: clásico, contemporáneo y folklore en tres escuelas independientes alojadas en un mismo espacio institucional (CONACULTA, 2011). Así surge la Escuela Nacional de Danza Folklórica (ENDF), que establece la formación de profesionales en esta disciplina a través de un plan de estudios de 6 años para ejecutantes en danza folklórica con opción a un año más de extensión pedagógica para profesores, este plan mantuvo vigencia hasta 1994, cuando se reducen los estudios a 6 semestres a nivel medio superior para la formación de bailarines de danza folklórica.

Uno de los principales aportes para el registro y sistematización de la danza folklórica en la ENDF fueron las propuestas metodológicas para la enseñanza de la técnica a nivel profesional. De estos estudios, derivados de años de práctica educativa destacan el propuesto por el Profesor Francisco

Bravo Puebla y el manual de técnica de Antonio Miranda Hita\* y Joel Lara. Este manual propone el empleo de un vocabulario Kinético para definir los movimientos y pisadas presentes en la ejecución de la técnica de danza folklórica y tradicional mexicana, además de interrelaciones con el espacio y ejercicios rítmicos y de psicomotricidad (Miranda, 2002).

La importancia de esta propuesta radica en el empleo de terminología específica derivada del análisis kinético de partes y segmentos corporales, que además de apoyar en el proceso de enseñanza-aprendizaje, es empleada posteriormente como recurso viable en la descripción, sistematización y registro de pisadas y acciones corporales en la danza tradicional aplicable al trabajo de campo y cursos de informantes en la ENDF.

En un contexto general, aun con la diversidad de enfoques que se generaron para abordar a la danza tradicional y folklórica, los estudios se tornaron incompletos por la falta del trabajo interdisciplinario y de conjunto, la escasez de recursos para efectuar las investigaciones y el desinterés por parte de aquellos que hacían de la danza y su escenificación –fuera de la institución– una serie de organizaciones lucrativas a través de “ballets folklóricos” que menospreciaron su valor sociocultural e histórico y que lamentablemente han jugado un papel predominante hasta la fecha.

---

\* Trabajo iniciado por la Alumna Rubí Guerra, a partir de las observaciones y registros de clase del profesor Miranda.

### **1.4.1 Perspectivas adaptadas por la ENDF**

En Julio de 1987, se presentan en la Cd. de Cuernavaca, Morelos, los trabajos del Taller de Investigación de la Escuela Nacional de Danza Folklórica (TIENDF) dentro del marco del V Encuentro sobre Investigación de la Danza. El TIENDF tuvo como objetivos fundamentales, la difusión, fomento y conservación de la Danza Tradicional Mexicana, valiéndose de dos instancias fundamentales en el trabajo de la ENDF (Valle, 1987, p. 1):

- a) El Aprendizaje e investigación de la danza en sus lugares de origen y,
- b) La transmisión a las nuevas generaciones de bailarines de danza folklórica.

Es así como el proceso de Enseñanza-Aprendizaje en la ENDF, ha fungido como determinante en la salvaguardia de las manifestaciones dancísticas de diversos pueblos; ya para estos años, la importancia en el estudio de la danza radica no solo en su concepción como manifestación estética, sino como fenómeno social que adquiere significación dentro de su contexto, esta visión es producto del trabajo interdisciplinario realizado por el TIENDF en el cual participaron docentes que apuntaban hacia la sistematización de una terminología para el movimiento dancístico, un maestro de artes plásticas, un antropólogo y un etnomusicólogo\*.

---

\* El equipo que conformaba el TIENDF para el año de 1987 incluía a los Profesores de danza: Corazón Sánchez Aguilar, Nazul Valle Castañeda, Caridad Martínez Trejo, Francisco Bravo Puebla, Antonio Pérez Mier y Terán. La parte de Notación Coreográfica quedó a cargo de la Profra. Itzel Valle Castañeda, los diseños fueron elaborados por Arturo Alvares Arrieta, mientras que la coordinación del proyecto corría a cargo del etnomusicólogo Gonzalo Camacho Díaz.

Dentro del TIENDF y su fundamentación destacan ciertas consideraciones, que más tarde fueron planteadas tanto para el estudio y registro de la danza -principalmente a cargo de docentes y alumnos- como para la reestructuración de planes y programas de estudio que incluyeran este enfoque que parte de los siguientes principios (Camacho, 1987):

- A. La Antropología considera que todo elemento cultural es capaz de emitir un acto comunicativo (Leach, 1985), por lo tanto toda acción humana deriva en un mensaje de acuerdo a las concepciones de un grupo en un espacio y tiempo específicos. Dichos elementos culturales No verbales, como la música, el vestir, la arquitectura y la danza actúan de manera análoga a los del lenguaje verbal.
  
- B. Dentro de los sistemas de comunicación existen los llamados de naturaleza digital, como lo es el lenguaje hablado, y aquellos que actúan analógicamente en relación a él; éstos últimos se generan en el emisor desde un plano metacomunicativo, a manera de expresiones y son interpretados por el receptor a un nivel lógico superior al de la comunicación verbal y determinan el sentido con que debe ser interpretado el mensaje. Estas expresiones de la llamada Comunicación No Verbal, dentro de las cuales se identifican, gestos, posturas, ademanes, distancias, y recursos corporales, son clasificadas y

analizadas desde dos dimensiones: la *Kinésica*<sup>\*</sup> y la *Proxémica*<sup>†</sup>, considerando sus particularidades (Muñoz, 2011). Ya que el cuerpo mismo sufre un proceso de semantización por efecto de los patrones culturales que le rigen, estas formas y reglas que condicionan al cuerpo dentro de la propia Cultura, deben ser considerados para el estudio de todo acto comunicativo.

- C. Como todo sistema de significación, la danza posee una gramática (de movimiento) en la que el cuerpo actúa como principal vehículo para la transmisión de un discurso, además pertenece a un sistema global complejo, cuyo significado es determinado por el grupo mismo. Además, un hecho dancístico también posee un discurso polisémico manifestado en la agrupación de significantes observables que se traducen también como sistemas semióticos, ya que además de los códigos corporales, se encuentran el musical, verbal (al existir texto dramático o lírico), y los sistemas de signos ligados a la representación<sup>‡</sup> (vestimenta, caracterización, espacio y su adecuación, Iluminación, etc.).

Al respecto, Gonzalo Camacho afirma:

Si la danza es entendida como productora de un discurso, el estudio debe enfocarse también, a la descripción y análisis del mismo, de manera tal que se esclarezcan los mecanismos que producen la significación, la

---

\* La *Kinésica* se encarga del estudio de las formas de comunicación corporal, tales como gestos, posturas, expresión facial, mirada, así como otros movimientos y su significado expresivo, apelativo y comunicativo dentro del lenguaje verbal.

† La *Proxémica*, término propuesto por Edward T. Hall, retoma de la Etología los principios de dominio y territorialidad animal, para derivar en un estudio de las distancias y su empleo en los grupos humanos para efectuar las relaciones de comunicación.

‡ Acotamos para este caso el término a SIGNOS DE LA REPRESENTACIÓN, partiendo de la propuesta de Tadeusz Kowzan, quien considera trece sistemas de signos en la representación teatral dentro de su obra "EL SIGNO EN EL TEATRO".

significación misma y el rol que cumple en esa sociedad, además por qué la sociedad selecciona tales vehículos (Camacho, 1987, p. 2)

Ésta propuesta, además del registro dancístico, considera las partes que intervienen en el hecho y sus relaciones para generar un discurso a través del análisis de los siguientes elementos, como propone Camacho (1987):

1. *Aspectos Espaciales*. Se refiere principalmente al uso y delimitación del espacio en que se desarrolla la danza, considerando las adecuaciones que se hacen y los desplazamientos (trazos) realizados por los danzantes.
2. *Aspectos Proxémicos*. Aproximan a las relaciones establecidas entre sujetos participantes y su espacio (objetos y/o personas) y los posibles actos de comunicación que se establezcan entre ellos.
3. *Aspectos Posturales*. Se detallan posturas y el uso del cuerpo en el desarrollo de la danza haciendo necesaria la distinción entre gestualidad del rostro y el movimiento que afecta a los segmentos corporales (tronco y extremidades).
4. *Aspectos Afectivos*. Consideran los estados afectivos (niveles de subjetividad) que experimenta el danzante en el transcurso de la ejecución.
5. *Aspectos Temporales*. Se refiere a la utilización del tiempo, tanto en el caso particular, como se da en el desarrollo de cada una de las partes de la danza, como en el general, considerando el calendario de presentaciones anuales (ciclo anual).

Una vez recopilados los elementos anteriores, se requiere el estudio de sus interrelaciones para determinar la manera en que conforman parte de la



estructura del discurso\*. Para ello, Camacho sugiere estas dos posibilidades en el proceso de articulación, derivadas de las relaciones entre los significantes presentes en el sistema (1987):

- a) A manera de *Sintagma*. Por medio de una lectura horizontal de cada sistema semiótico que interviene en el hecho dancístico. Se torna evidente que para el caso del sistema semiótico corporal se debe considerar la concatenación de las posturas y desplazamientos (cuerpo-espacio).
- b) A manera de *Paradigma*. A través de una lectura vertical y asociativa. Lo anterior pondrá en evidencia la simultaneidad de los sistemas semióticos y su diferenciación.

EL TIENDF y su modelo de trabajo interdisciplinario, consideraron la etnografía y el trabajo en campo como metodología. Sin embargo, aun cuando los objetivos de la investigación pensaban cubrir un estudio comparativo de danzas en la región de Chicontepec, Veracruz, como primera instancia, se logró efectuar el registro de la Danza de Montesón y se tomaron como referentes de observación otras danzas de la región como las de Inditas, Azteca, Cuanegros y Sonajitas. De esta propuesta surge una guía de registro dancístico<sup>†</sup>, empleada en la ENDF hasta nuestros días, misma que ha sufrido adhesiones y supresiones de acuerdo a las necesidades de cada estudio.

---

\* Así lo propone Camacho en el proyecto del TIENDF, para efectos de este trabajo, dichos aspectos se replantean y desarrollan en el capítulo 2 en la deconstrucción del evento dancístico y los sistemas semióticos ligados a éste desde la perspectiva coreológica.

† El objetivo de este trabajo no se centra en ajustar o cuestionar la funcionalidad o vigencia de las guías empleadas, sino en proponer un tratamiento distinto para sus aplicaciones. Para consultar esta guía y los aspectos que se consideraron para el registro y análisis dancístico en este proyecto, diríjase el apartado de ANEXOS.

Pese al interés de la comunidad académica, el proyecto del TIENDF se desvanece por la falta de recursos institucionales que apoyaran su consolidación.

Es a finales de los 80's cuando los antropólogos de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) se interesan en crear una línea de especialización dirigida a la danza tradicional, por lo cual se instituyó un taller de danza conducido en primer lugar por Maira Ramírez y posteriormente por Patricia Salas. Esto permitió un vínculo estrecho e intercambio de visiones desde la práctica dancística y sus implicaciones teóricas abordadas desde un seminario conducido por Jesús Jáuregui en la ENAH.

Después de la desaparición del TIENDF, otro de los avances logrados por la ENDF fue el Diplomado en Etnocoreología en el año de 1994, el cual derivó del trabajo en conjunto entre profesionistas de la ENAH y ENDF (entre ellos destacan Jesús Jáuregui, Carlo Bonfiglioli, Maira Ramírez, Patricia Salas, entre otros), y tuvo sólo una emisión que fue coordinada, en su fase de arranque, por la Etnóloga y Bailarina Patricia Salas Chavira. De este proyecto destacamos los siguientes puntos:

- ✚ El término “Etnocoreología” empleado por primera vez en México para perfilar los estudios inherentes a la danza considerada “como técnica corporal, como sistema de significación y como experiencia estética” (ENDF, 1994). Este término -adaptado por Maira Ramírez en la institución- se construye a partir de la propuesta de Gertrude Kurath que conjunta las perspectivas de la antropología y la

coreología como ciencia de la danza. Esta concepción describía lo que en México antropólogos, etnólogos y estudiosos de la danza perfilaban hacia una práctica en conjunto al compartir el objeto de estudio (P. Salas, Comunicado personal, noviembre 22, 2012).

- ✚ El diplomado tenía como principal objetivo “formar especialistas capaces de analizar teóricamente e investigar vivencialmente, la danza tradicional a partir de su expresión corporal, musical, dramática y estética” (ENDF, 1994). Esto continúa con el reforzamiento del trabajo interdisciplinario.
- ✚ Toma como punto central la relación danza-contexto para posteriormente separar sus elementos y analizarlos desde una situación concreta. Codificación y decodificación.
- ✚ Hacer referencia al código que “incluye el vocabulario kinético-rítmico que instituye la práctica, y al propio tiempo suministra las normas que permiten situarse al que lo practica. Este código funciona en interdependencia con otros” (ENDF, 1994).

Más tarde, en el 2001 al asumir la dirección de la ENDF la Lic. Ma. Itzel Valle Castañeda, se considera la importancia de crear un Área de Documentación, Información y Apoyo a la Docencia, la cual operaría internamente para facilitar el acceso a la información con fines de apoyo a los procesos de enseñanza-aprendizaje. El objetivo primordial de esta área fue la documentación y resguardo de material bibliográfico, fonográfico, videográfico y de vestuario para la conformación de un acervo especializado.

Para lo anterior se planteó la necesidad de un equipo conformado por los siguientes especialistas: un antropólogo para la coordinación de la investigación,

dos etnomusicólogos para el área de fonoteca, dos maestros de danza: uno para la coordinación de prácticas de campo y cursos de informantes y el otro a cargo de la bodega de vestuario y mantenimiento. Además se planteó necesario el apoyo de un docente para elaborar la notación de movimiento\*.

El proyecto derivado del área de documentación tuvo como título “Monografías de danzas de México”, en él se consideró una serie de requerimientos que debían ser incluidos en el registro de la danza tradicional, estos se enuncian a continuación†:

- -Ubicación Geográfica. En este apartado se considera la inclusión de planos, diagramas, mapas a escala y distancias.
- -Aspectos Históricos. Tanto del grupo al que pertenece, así como datos o registros obtenidos sobre el origen o mitos en torno a la danza.
- -Contexto Actual. Aspectos económicos y tipo de organización social incluyendo sistemas de cargos.
- -Cosmovisión. Forma en que el grupo ve y construye su mundo, así como sus símbolos dominantes.
- -Tema y carácter de la danza. Todo lo relacionado con el ciclo en que se presenta la danza, personajes y aspectos coreográficos.
- -Espacio e implementación de la danza.
- -Música.
- -Evidencias en imagen.

---

\* Incluido en el PROYECTO DE DIRECCIÓN, presentado por la profra. Ma. Itzel Valle Castañeda

† Del mismo documento.

Lo anterior tuvo como resultado la elaboración de monografías no publicadas, entre las que destacan las de Danza de Tlacololeros, Danza de Bárbaros y Danza de la Urraca, El Baile de la Artesa del Ciruelo y Las Danzas de Negritos de Yalalag, aun resguardadas en el actual acervo del ADENDF, en ellas se empleó el sistema de notación y análisis de Laban y el vocabulario kinético del Prof. Antonio Miranda para la descripción del movimiento.

En el año 2006, con la aprobación de los estudios de Licenciatura en Danza Folklórica, la ENDF busca la formación de profesionales que partan de la comprensión del fenómeno dancístico a través de la perspectiva *coreológica*. Su plan de estudios integra a la danza como una manifestación cuyo estudio se puede abordar desde 5 líneas de formación e investigación: la coreografía, la ejecución, la pedagogía, la coreología y la gestión-difusión.

A la fecha el registro dancístico en la ENDF, se realiza en primera instancia por alumnos egresados (al considerarse como una opción para la titulación) y en segundo lugar por los equipos de trabajo conformados por alumnos y docentes de manera posterior a la realización de prácticas de campo y cursos de informantes. Para esta tarea se auxilian en algunos casos de la guía de observación propuesta por Amparo Sevilla, así como de la ficha empleada por el desaparecido FONADAN\* ya que ambas consideran como herramienta la observación de campo. Dentro de los elementos principales a considerar en la propuesta de Sevilla, destacan (Sevilla, 1990, pp. 82-98):

## **1. Aspectos Coreográficos**

---

\* Ver anexos.

- Nombre de la danza
- Número de integrantes
- Nombre y número de las partes coreográficas
- Diseños en el espacio (evoluciones)
- Diseños corporales
- Pasos
- Actitudes
- Carácter
- Significado
- Tema
- Personajes

## **2. Indumentaria**

- Nombre y número de las prendas
- Diseños
- Procedencia del diseño (origen en tiempo y espacio)
- Materiales
- Costos
- Duración de las prendas y accesorios
- Formas de obtención
- Uso de las prendas y accesorios
- Significado de toda la indumentaria y de cada una de las prendas y accesorios
- Lugares para vestirse y guardar la indumentaria
- Ceremonias relacionadas con la indumentaria

## **3. Organización**

- Tipo de organización
- Número de encargados
- Formas de llegar al cargo
- Obligaciones de los encargados
- Formas de cooperación para gastos que implica la danza
- Relaciones dentro del grupo de danzantes (normas de comportamiento y sanciones por incumplimiento)
- Motivos de ingreso a la danza
- Características de los integrantes (sexo, edad, estado civil)
- Sistemas de enseñanza-aprendizaje
- Relaciones con autoridades civiles y religiosas
- Fechas, horas y lugares de actuación

#### **4. Música**

- Tipo de conjunto
- Número de instrumentos
- Géneros o formas musicales
- Origen o procedencia de los integrantes del grupo, los instrumentos y melodías
- Costos de actuación
- Instrumentos interpretados por los danzantes
- Diversos elementos sonoros (cantos, versos, gritos, etc.)

#### **5. Aspectos históricos**

- Origen temporal y espacial de la danza
- Cambios
- Causas de ausencia ocasional o total

- Época de mayor y menor esplendor
- Formas en las que se ha conservado
- Fecha de fundación del grupo

#### **1.4.2 La Coreosofía de Laban.**

Después de la publicación, en 1952, de los trabajos de *Kinetografía* y estudio del Movimiento de *Rudolf Von Laban* en Europa, muchos son los investigadores que emplean sus principios en pro de conformar una disciplina que aborde a la danza con metodologías propias. La teoría de *Rudolf Von Laban* parte de la concepción de que el movimiento en el ser humano es producto de un equilibrio constante entre el trinomio: cuerpo, mente y espíritu; fundamentándose en el pensamiento fenomenológico y la observación práctica del movimiento en grupos específicos, destacan ciertas consideraciones básicas para la comprensión de su objeto de estudio, como apunta Mendoza (2010):

- 1- El movimiento permite el conocimiento del hombre y su cultura.
- 2- Mediante el movimiento, los hombres satisfacen necesidades simples, utilitarias o complejas en función de su quehacer cotidiano, cultural o espiritual.
- 3- Existe una relación entre el movimiento y el pensamiento humano, por lo que se establece una compleja interdependencia entre el cuerpo y las emociones. Por ello, el movimiento se ve afectado por los estados psíquicos.
- 4- A partir de la relación entre el movimiento del hombre y el cosmos se determinan las leyes que afectan al cuerpo en relación con el espacio y tiempo. Las oposiciones en el uso de la energía, considerando la dicotomía tensión-relajación y la afectación de la fuerza de gravedad, determinan el grado de entrega o resistencia al movimiento.



La *Coreosofía* de Laban identificó tres niveles o funciones en el estudio del movimiento su hacer físico y biológico, su análisis desde principios mecánicos esquematizados y su investigación de los estados afectivos. Para ello determinó tres áreas específicas de estudio (Mendoza, 2010):

1. **Coreología.** Este término, empleado ya desde 1926 por Laban (Preston-Dunlop, 2010) para referirse a la práctica y estudio de la danza, fue incluido en la fundamentación de la curricula de su instituto de Coreografía. Este concepto, comprende los aspectos que establecen una gramática y sintaxis de movimiento: el cuerpo y su relación tanto en sus partes como en su totalidad con otras personas y el ambiente espacial.
2. **Coréutica.** A través del uso de la simetría y la composición, Laban trazó puntos o rutas de orientación del cuerpo contenidos en un icosaedro, un cubo y un octaedro, estableciendo así rutas para la exploración del cuerpo en su espacio, tanto parcial, al cual denominó *kinesfera*, como en su totalidad. Las relaciones espaciales se establecen a partir del funcionamiento del cuerpo y la integración de la mente. A este modelo se le denominaría posteriormente *Armonía del espacio*.
3. **Eukinética.** Implica el estudio práctico del movimiento desde sus principios físicos, se basa en un método analítico que comprende la descripción de las cualidades constantes en cualquier tipo de movimiento, así como el empleo de las energías que intervienen en él, ya sea de manera interna o externa. Esta teoría determina que los cuatro factores constantes en todo movimiento son: Peso, Espacio, Flujo y Tiempo, y que sus co-relaciones en espacio-tiempo determinan la dinámica y ritmo.

Algunos símbolos propuestos por Laban para la notación de movimiento.

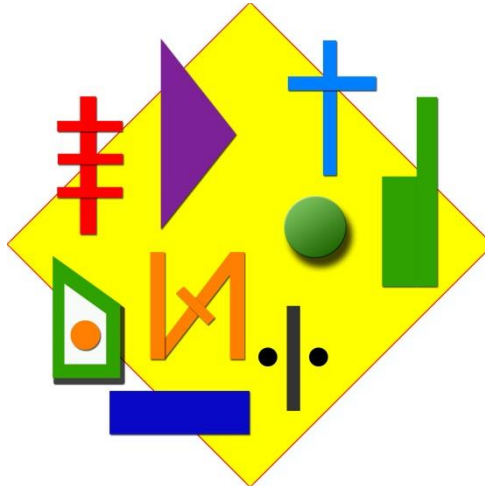


Imagen 8.  
Fuente: Acervo personal.

Estos principios, desarrollados en Europa y más tarde aplicados por diversas instituciones para la comprensión de la práctica dancística desde sus quehaceres básicos: la composición, la ejecución y la interpretación, proporcionaron herramientas de gran apoyo en la observación, registro y análisis de la danza mediante un vocabulario preciso y un sistema de notación (*Labanotation*) y su importancia radica en el estudio de la danza como fenómeno artístico, así afirma Miriam Huberman:

hace posible un lenguaje común para ejecutantes, coreógrafos, maestros e investigadores críticos que permita evaluar objetiva y críticamente, aquello que comúnmente se llama la *parte subjetiva de la danza* (...) Gracias a esta área, resulta posible conservar y reconstruir cada vez más obras coreográficas y, a partir de esto, iniciar estudios comparativos históricos, estilísticos, y antropológicos (Huberman, 1986, p. 132).

Gracias a la notación Laban se aseguró la persistencia de un gran número de obras coreográficas en Europa a través del registro, en partituras de movimiento, de su estructura dancística, se incluía además el análisis de cinco factores fundamentales en la práctica: el cuerpo, sus acciones, los ritmos y dinámicas del movimiento, las formas espaciales y las relaciones de estructura que se establecen.

La teoría de Laban es reforzada posteriormente por Irgard Bartenieff, quien lleva estos principios a Estados Unidos, lo cual se encamina a partir de los años 50 a la aplicación y búsqueda de nuevos modelos para la comprensión de la danza, tanto en su quehacer profesional, como en sus formas tribales, de los cuales en primera instancia se ocuparían la ciencia antropológica y la etnología, que más tarde superarían los métodos de la disciplina folklórica.

#### **1.4.3 La Escuela Americana y sus Aportes a la Antropología de la Danza.**

A partir de la segunda mitad del siglo XX surgieron dos grandes perspectivas en el estudio de la danza:

1. La escuela norteamericana a través de la Etnología y Antropología de la danza
2. La escuela Etnocoreológica, desarrollada principalmente en Europa del este, con influencias del método histórico-geográfico empleado en la investigación folklórica y encaminada hacia el registro en sistemas de notación.

A finales de los 50's en Estados Unidos, Gertrude P. Kurath propone el término *Coreología* (1959), ampliando la visión del concepto Labaniano y sienta así las bases para realizar los primeros estudios aplicados en un método al que denominó etnología de la danza, el cual estaba “basado en la descripción y análisis de movimiento en relación con otros aspectos de la organización social y cultural, sus modos de comunicación y sus dimensiones empíricas” (Quigley, 2000), para ello distingue los siguientes niveles de estudio (Kurath, 1959):

1. *El nivel coreográfico:*

Incluye la descripción de formas visibles, análisis de rasgos estilísticos, de estructura y la síntesis de patrones rítmicos y de movimiento.

2. *El nivel interpretativo o evaluativo con problemas etnológicos:*

En él se deben reconocer patrones y relaciones entre el grupo, funciones sociales, económicas, religiosas, relación con el medio, comparativos interculturales y el acercamiento a investigaciones previas sobre el grupo en el área geográfica de estudio.

3. *El nivel de estudio psicológico, de las emociones, valores, actitudes:*

Incluye el análisis estético del acto dancístico, aspectos emotivos de los individuos participantes y espectadores, a través del análisis estilístico para revelar aspectos de la personalidad.

4. *El nivel integrativo, análisis estilístico y de teorías:* La conjunción de los elementos de la investigación, apoyándose en modelos y teorías y la elaboración de documentos que permitan su análisis y posterior interpretación para la formulación de postulados.

Podemos determinar que la importancia de la propuesta de Gertrude Kurath, radica en:

- -La identificación de la función de la danza y su concepción como parte de una serie de eventos relacionados entre sí, que presentados de manera aislada carecen de significado; es decir, la danza reafirma su sentido en un contexto.
- -Las relaciones corporales entre individuos dentro de la danza y las posibles relaciones que se establecen con el uso del cuerpo en las acciones cotidianas del grupo. *Proxémica*.
- -El análisis estilístico para la determinación de aspectos psicológicos relacionados con la experiencia estética de los intérpretes y de los espectadores. Nivel estético.
- -La comparativa de resultados obtenidos a partir de la interpretación de los datos arrojados en el estudio de campo. Etnografía comparativa.
- -La integración de la perspectiva “*emic*”, o la recuperación y consideración de datos e información a partir de los hacedores en las comunidades.
- -La integración y validación de los datos obtenidos en el estudio etnográfico a través de modelos teóricos vigentes para la formulación de hipótesis mayores.

A partir de este momento, en Norteamérica los estudios antropológicos de danza desarrollaron cinco grandes aproximaciones, como identifica Anya Peterson Royce (2002):

1. La evolutiva.

2. Los rasgos culturales.
3. La cultura - personalidad y la configuración de la cultura.
4. El acercamiento orientado a problemas en sociedades plurales y complejas.
5. La danza como fenómeno único.

Ya desde 1930, los estudiosos debieron enfrentarse a los cambios en las sociedades e involucrarse con asentamientos urbanos, las sociedades multiculturales y las industrializadas, por lo que el entendimiento social de un antropólogo como el que estudia lo exótico o lejano fue rebasado. En consecuencia surgen dos métodos para este tipo de estudios (Royce, 2002):

1. El análisis situacional; dirigido a sociedades inestables no homogéneas, es decir a casos muy específicos o aislados.
2. El drama social; dirigido a casos cuyo rango puede estar en cualquier nivel de afectación social y presenta “exageración del comportamiento ordinario” que puede re-ordenar las normas culturales. La danza está situada como actividad central de estos eventos.

A esto se suman estudios posteriores, cuya tendencia es considerar a la danza por lo que hace y no por su función, muchos de ellos de carácter estructuralista, simbólico y semiótico. A esta corriente se unirían un número considerable de investigaciones entre las cuales destacan las de Joanna Kealiinohomoku, Drid Williams y Adrienne Kaeppler.

En 1970, desde una perspectiva estructuralista, Adrienne Kaeppler concibe a la Danza dentro de los llamados sistemas *estructurados de movimiento*, considerándola a su vez como un “artefacto cultural” que establece una relación dialéctica con respecto al orden social (Kaeppler, 2003, pp. 93-104).

De las investigaciones de Kaeppler comienzan a surgir propuestas para la descomposición del *coontinum* dancístico, basadas principalmente en la identificación de unidades jerarquizadas de menor y mayor tamaño dentro del código rítmico-coreográfico. Sus postulados permitieron más tarde que Martin y Pesovar (Bonfiglioli, 2003), definieran al *motivo* como unidad mínima significativa dentro de la estructura dancística, los cuales al ser ordenados secuencialmente conformarían unidades mayores que contendrían el mensaje.

Los estudios aplicados de Kaeppler (principalmente a la danza polinesia), afirman que las unidades dancísticas establecen relaciones con otros sistemas presentes y determinan, a partir de una analogía con la lingüística estructural norteamericana, unidades mínimas o *kinemas* que se relacionan para conformar *morfokinemas* o unidades mínimas de significación, estos a su vez conforman *motivos* que al combinarse forman unidades coreográficas o *coremas*, los cuales se combinan en danzas. La estructura en motivos y coremas ligada al estilo (forma cultural en que se interpreta y concibe la estructura) determinan la forma en una danza (Kaeppler, 2003, p. 96).

Desde esta perspectiva, la danza es considerada una representación simbólica y por lo tanto su práctica está dotada de significación, produce un

mensaje global en combinación con el resto de los elementos que le conforman. Así lo afirman Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli:

Los procesos dancísticos son hechos simbólicos complejos, constituidos por un núcleo de movimientos rítmico-corporales que se interrelacionan de manera variable con otras dimensiones semióticas. Los desplazamientos coreográficos se combinan tendencialmente con la música y el canto e incluso, en algunos casos, con la declamación verbal y la gestualidad mímica. Así mismo al cuerpo danzante se le viste y se le adorna de manera expresiva y el escenario supone una preparación claramente semantizada (1996, p. 38).

Bonfiglioli afirma que para establecer las diferencias y relaciones entre sistemas dancísticos, los estudios de caso se tornan insuficientes puesto que para lograr la comprensión del complejo semántico que gira en torno a una danza, se hacen necesarios los estudios comparativos, por lo que:

Una danza, en tanto proceso simbólico complejo, no se puede interpretar de manera aislada. Los núcleos narrativos, las coreografías, los estilos dancísticos, los trajes, los emblemas, las máscaras, las melodías, etcétera, adquieren su sentido en un contexto semántico global, en cuyo seno las funciones respectivas se complementan mutuamente.

Muchos aspectos de una danza determinada no se comprenderían si no se opusieran analíticamente a los equivalentes de otras versiones en las que estos mismos elementos, tratados de manera diferente, contrastan con los suyos para servir de soporte a un mensaje particular. Cada versión dancística no contiene en sí misma toda su significación. Ésta resulta tanto del sentido adoptado como de los que se han excluido y podrían sustituirlo. Por lo tanto, cada ejemplo manifiesta su sentido pleno al ser reintegrado analíticamente a su grupo de transformaciones (2003, p. 38).

Hoy en día, la Antropología de la Danza se perfila como una ciencia que ha logrado acercamientos a interpretaciones complejas de dicho fenómeno como producción social y cultural y sus significados en relación a los aspectos que la



determinan. Sus estudios han llevado a la comprensión de determinantes históricos y simbólicos, partiendo de lo general (el complejo o sistema cultural) hacia lo particular (la danza). Dentro de los trabajos en nuestro país, destacan “Ponte a bailar, tú que reinas” (1990) de María Sten, “La epopeya de Cuauhtémoc en Tlacoachistlahuaca” (2004) de Carlo Bonfiglioli, “Danza tu palabra” (2005) de Yolotl González, “El Mariachi” (2006) de Jesús Jáuregui, “Etnología de la danza Rarámuri en la sierra Tarahumara” (2007) de Ángel Acuña, entre otros; sin embargo, pocos han sido los estudios que parten del análisis dancístico como punto central para establecer interpretaciones complejas de su hacer social, método que compete a la ciencia coreológica, como lo expone Cristina Mendoza:

Otras metodologías de acercamiento a la danza han fallado, no sólo por la incompatibilidad propia entre movimiento y sistema verbal, sino también por el desconocimiento o la falta de habilidad de los investigadores para usar un sistema de notación y debido al desinterés por tratar de transferir la experiencia viva (2010, p. 186).

### **1.5 Perfil Actual de la Etnocoreología.**

Buckland se refiere a que el reto del etnocoreólogo radica tanto en la integración de las aportaciones antropológicas como de otras disciplinas para ilustrar sus estudios. El especialista debe partir desde el complejo dancístico y su análisis para entablar relaciones con otros sistemas dentro de la sociedad a la que pertenece (1970 en Cruz, 2000).

Es hasta 1990 que el concepto de etnocoreología se emplea para el estudio de la danza en situaciones de representación, como parte de un sistema socio-cultural en el que, según Torp y Giurchescu, interviene sincrónicamente con otros factores (1991).

Uno de los entendimientos actuales en el campo de la Etnocoreología en México, es el que se utilizó en 2004, como propuesta de la Mtra. Isabel Galicia López, para la creación de una Licenciatura en Etnocoreología en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). Actualmente el enfoque de esta licenciatura perfila la labor de sus profesionistas en el “[...] servir como transductor de códigos culturales, es decir, llevar un fenómeno cultural al escenario de manera íntegra para que se entienda como tal” (BUAP, 2009).

Sin embargo, esta perspectiva limita otras aplicaciones que se pueden desarrollar desde la práctica etnocoreológica, ya que en México esta disciplina, cuyo sustento y metodologías se encuentran en vías de constitución tanto a nivel social como académico, debe encaminarse hacia entendimientos globales que no se centren únicamente en proyecciones escénicas rígidas, que se contraponen al dinamismo social en que toma lugar la danza.

A la par del acontecer actual en nuestro país, el ***International Council for Traditional Music (ICTM)***, organización no-gubernamental con relaciones consultivas con la UNESCO, se dirige al “estudio, práctica, documentación, preservación y diseminación de la música y danza tradicional de todos los países” (ICTM, 2012) a través de conferencias mundiales, simposios y coloquios. Este organismo, actualmente presidido por Adrienne L. Kaeppler, con sede en la Facultad de Artes de la Universidad de Ljubljana, Eslovenia, dirige un grupo de estudios especializados en Etnocoreología\* cuyos objetivos son el “promover la investigación, documentación y el estudio interdisciplinario de la danza

---

\* El etnomusicólogo por la UNAM, Carlos Ruíz Rodríguez tiene el cargo actualmente en México de Oficial de Enlace de este organismo.

tradicional, así como proveer un foro de cooperación entre académicos y estudiantes a nivel internacional” (ICTM, 2012). Esto nos enfrenta a la necesidad de una constante búsqueda y adaptación de metodologías y modelos funcionales al entendimiento de la danza tradicional y popular, así como de los movimientos sociales que ocurren en torno a ella.

A lo largo de este esbozo histórico sobre los diferentes sustentos y logros teóricos y prácticos desarrollados por diversas disciplinas tanto en el extranjero como en nuestro país para estudiar a la danza, hemos dado cuenta de cómo estos aportes metodológicos y enfoques se han permeado a la actividad académica de la ENDF y su ajuste a las necesidades de abordaje del objeto de estudio.

Hoy día, el término Etnocoreología adaptado desde 1991 por la Escuela Nacional de Danza Folklórica, está presente en sus prácticas y se perfila a acercamientos teóricos en los que confluyen las perspectivas Antropológica y la Coreología Inglesa. Si bien este concepto se ha integrado como una asignatura que forma parte de la curricula en los estudios actuales de Licenciatura en Danza Folklórica, hace falta encaminarla como actividad rectora del profesionista y como parte de la ideología institucional.

# **CAPÍTULO 2**

**Consideraciones sobre la aplicación de la perspectiva coreológica de Preston-Dunlop y Sanchez-Colberg para perfilar los estudios actuales en Etnocoreología.**



## 2.1 Principios de la Perspectiva Coreológica.

En 2002 se publican los trabajos de Valerie Preston-Dunlop y Ana Sánchez-Colberg, quienes proponen un modelo interdisciplinario que conjuga las visiones de Laban, la antropología, la filosofía, la hermenéutica, la fenomenología y la semiótica, para comprender a la danza como proceso y producto.

El estudio de la danza desde una perspectiva coreológica parte de los principios de: **Incorporación** (*Embodiment*) como concepto que enmarca aspectos personales, sociales, emocionales, biológicos, psicológicos, así como la relación cuerpo/contexto/espacio y el proceso de **Incorporar** (*Embodies*) que conlleva al individuo a posicionarse y asumirse en la **Corporealidad** (*Corporeality*), concebida como campo de acción físico y abstracto que va de lo personal a lo social.

### 2.1.1 La Danza y su Función Comunicativa.

Bajo esta premisa consideramos que los eventos corporales dancísticos establecen actos comunicativos y al igual que otros sistemas de representación están conformados por conjuntos de signos que pueden leerse o interpretarse al estar yuxtapuestos e interrelacionados entre sí, estableciendo estructuras “cuasi-gramáticas”<sup>\*</sup> no verbalizadas que se identifican y reconocen en varios géneros de danza, así:

El espectador de una pieza se enfrenta a un conjunto de signos (estilo, referencias, temas, relación entre los intérpretes, relación entre estos y el público, fisicalidad, teatralidad, vestuario, música, escenario, luces, texto,

---

\* Mencionado por Valerie Preston-Dunlop al hablar sobre la danza como un no lenguaje.

etc.) que son leídos o interpretados de manera separada pero que se experimentan simultáneamente. El efecto producido por un espectáculo no es la suma de sus partes (Chauchat, 2010).

De acuerdo con Roman Jacobson en la operatividad de la comunicación se requiere un contexto (compartido) entre emisor (codificador) y receptor (decodificador), este último debe ser capaz de reconocer dicho contexto en su experiencia para hacer efectiva la comunicación (1963). En este modelo ajustado a los sistemas de representación se considera al emisor como el que crea y al receptor como el espectador para centrar el énfasis en cómo se comunica (el evento) y no en lo que se comunica. Por ello lo que se percibe como “obra” adquiere validez de mensaje, contexto, contacto o código, tal como propone Nattiez a partir del trabajo de Jacobson (1990 en Preston-Dunlop, 2010).

Esquema basado en el modelo de comunicación de Roman Jacobson adaptado a la perspectiva coreológica y triádica.

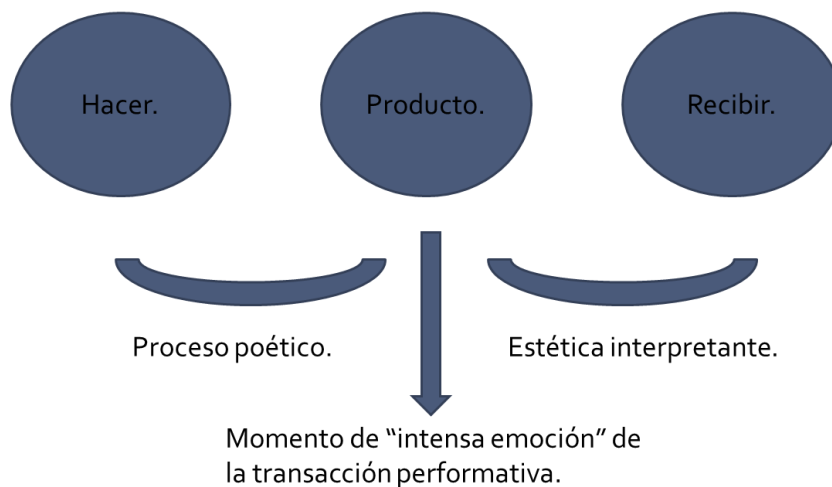


Figura 2.

Según Pierce, cada objeto involucrado en un proceso de comunicación es percibido a manera de signo y adquiere la categoría de

interpretante al estar sujeto a determinado contexto, así ocurre en los eventos dancísticos y/o performances donde el espectador construye dichos interpretantes y le conducen a la decodificación “de lo que se quiere decir” a partir de su percepción, ya que como afirma Fiske “interpretante es un concepto mental que está producido por ambos: el signo y la experiencia del usuario sobre el objeto al que refiere el signo” (1990 en Preston-Dunlop, 2010, p. 269).

### **2.1.2 Cuerpo, Fenomenología y Performatividad.**

El proceso comunicativo en los performances no implica una lectura narrativa lineal, puesto que al establecerse una relación entre lo que se quiere decir (tema) y el cómo (su expresión) se torna necesario un referente; es así que:

El espectador reconoce, por un lado, la temática abordada y por el otro, cómo está siendo tratada. A esta diferencia se le ha nombrado (en los estudios sobre performance) *about* y *aboutness* (referente y referencia del referente). Su orden particular produce la discursividad de un performance (Chauchat, 2010).

Por lo tanto en eventos de representación, donde se compromete activamente la percepción de los involucrados y se considera la experiencia intersubjetiva como principio fundamental de los procesos comunicativos, el concepto Merleau-Pontyano *Corporeality*, traducido al español como “corporalidad” (empleado así hasta hoy por las disciplinas sociales), puede confrontarnos con una limitante: no se origina en el sujeto por el solo hecho de poseer existencia, sino que le permite la apertura consciente hacia el mundo y por lo tanto autopercepción. La corporalidad del sujeto se afirma en un ciclo dual



a través de la interacción con los otros; se incorpora y constituye experiencias que a su vez son proyectadas al exterior y se tornan en referentes posteriores que la reafirman.

El proceso dual de la corpo/realidad-incorporación.



Figura 4.

Es necesario especificar que en los eventos dancísticos la experiencia intersubjetiva valida el sentido de su realización, por ello para fines de este estudio convenimos en el empleo del termino corpo/realidad\* en una acepción más amplia de corporalidad, en la que el cuerpo (físico, emocional, biológico, social y psicológico) es el principal vehículo generador de experiencias. La corporealidad es comprendida desde esta postura como el cuerpo vivido y habitado en su realidad y la realidad habitada y vivida a través del cuerpo. Se concibe así un cuerpo significado socialmente en un aquí y ahora diacrónicos pues según Bordieu lo que se aprende con el cuerpo no es algo que uno hace; es lo que uno es (1991), es decir:

---

\* Aplicado de acuerdo al nuevo enfoque coreológico propuesto por Preston-Dunlop y Sánchez-Colberg.

El cuerpo, objeto dotado de sentido, y sus prácticas dan cuenta del universo simbólico construido social y culturalmente. En ellos pueden leerse concepciones elaboradas sobre el mundo [...] (estas) prácticas y discursos son la encarnación de la cultura. Pero además de ser un objeto social, el cuerpo es un objeto privado (Tortajada, 2011, p. 21).

A lo que podemos agregar que:

(el cuerpo es) objeto de una experiencia directa y personal a nivel de la vivencia y de la práctica, producto de una historia singular, fuente de sensaciones, de mensajes cuya particularidad es a menudo incomunicable [...] posee un estatus subjetivo irreductible, que determina todas las modificaciones de los significados y contenidos adquiridos socialmente (Rodó & Saball 1994 en Tortajada, 2011, p. 21).

Aunado a lo anterior, la propuesta de Thomas Csordas reconoce que “la cultura no reside solo en los objetos ni representaciones, sino también en el proceso corporal de percepción por el cual esas representaciones existen” (1999 en Rodríguez, 2009, p. 8), dicho proceso denominado *embodiment* **(incorporación)\*** implica el conocimiento a través de la experiencia, facilita la abstracción de imágenes (en todos los planos sensoriales) y deviene en la materialización de ideas, a su vez que involucra a la persona en su totalidad, es así que la corporeidad se “incorpora” y se exterioriza en representaciones mediadas.

En el acto de la danza, a través de la incorporación se crea, controla y brinda intención al material de movimiento, que es mediado por el sujeto en aras de un re/encuentro con el total dominio de su cuerpo, así potencializa su creatividad y su intervención como agente *intersubjetivo* en el **hacer**. Todo esto

---

\* De aquí en adelante, nos referiremos al término *embodiment* trasladado al español como **incorporación** según la propuesta de Csordas y su adecuación a las necesidades del estudio coreológico.

evidencia que por medio de la incorporación se merma la *reificación*\* o *cosificación*, con la cual se reduce a calidad de objeto un cuerpo que es sobre-entrenado en una técnica y limita su capacidad de reacción ante el mundo.

### **2.1.3 Visión Binocular.**

De esta manera, el estudio coreológico requiere de una interpraxia que implica por un lado la explicación de la danza como una forma de arte que comunica y por otro como una forma de arte que es “singular” debido a su naturaleza “incorporada” (Preston-Dunlop, 2010), por ello se considera a la danza en el punto de intersección entre semiótica y fenomenología; esto establece una visión binocular† donde la danza se constituye por elementos signícos y es a su vez fenomenal. Como retoma Itzel Valle de Preston-Dunlop, la fenomenología:

Comparte con la semiótica el estudio de la incorporación de los signos contenidos en la praxis de la danza, analizando cómo los danzantes crean una especie de imágenes visuales, auditivas y kinéticas que pueden ser reconocidas dentro de una cultura con un cierto sentido (2012, p. 11).

Con esto se presenta un campo de estudio amplio si se considera que “la semiótica teatral se ha desarrollado aparte de la lingüística, puesto que en la práctica teatral (o de representación y performance), el signo convencional opera a partir de procesos de desemiologización basados en la ambigüedad, exceso y negación de significados” (Preston-Dunlop, 2010, p. 104); es decir existe la posibilidad de resignificar el contenido al que recurre la experiencia.

---

\* Término que surge del marxismo que significa “sobrecosificación”, es decir, un ser humano que se comporta según las leyes de las cosas. La reificación es un caso ‘especial’ de alienación.

† Nombrada así por B. States en su trabajo sobre Fenomenología del Teatro.

Esta postura revela la importancia de que en el análisis de un *dance event*\* debe considerarse la interrelación de los tres agentes participantes en su construcción e interpretación: creador-*performer*-espectador, tomando en cuenta que tanto creador como *performer* pueden desarrollar las tres funciones y que en ciertos casos se propicia la participación de un espectador como *performer*, como se ejemplificará más adelante.

## **2.2 Perspectiva Triádica y Performatividad en la Danza Tradicional (Hacer-Performar-Apreciar).**

Al haber hecho referencia al vocablo inglés *performer*, se vuelve necesario considerar los términos de los que surge y a los cuales se asocia: *performance* y *performative*. Ante la dificultad que implica la traslación del vocablo *performance* al español, algunos términos como teatralidad, representación, espectáculo, puesta en escena e incluso danza, no satisfacen completamente los usos en que se han empleado para referirse a procesos comunicativos en los que se manifiesta un decir y una acción en un tiempo-espacio; procesos que conllevan a reafirmar la identidad de sus involucrados a través de un discurso que también presenta carácter estético. En este sentido, el “performar”, implica la contextualización y tratamiento de acciones (cotidianas) a través de técnicas de pre-expresividad (Barba y Savarese 1990 en Prieto 2009, p. 11) que potencialicen un acto comunicativo (extra-cotidiano) y afecten tanto al emisor

---

\* En el sentido que Owe Ronström refiere al *dance event* como el momento en el que la danza interactúa con lo social, ampliando sus alcances más allá del movimiento y considera a los asistentes, las razones para reunirse, la comida, la bebida, etc. Tiene sentido colectivo (en Islas, 1996).

(*performer*), en la puesta en marcha de su actuación\*, como al receptor (espectador) en su percepción.

Lo performativo es comprendido desde su origen en la lingüística como aquel enunciado que ejerce una acción transformadora, es decir, basta con ser dicho para que sea hecho. Desde esta postura se concibe performativo al evento (dancístico) ya que compromete a sus partícipes en una transacción que propicia negociaciones que superan tanto a la pasiva contemplación como a la sola presentación del evento.

Por tanto la danza tradicional se encuentra inmersa en el umbral de lo performativo. Presenta una intencionalidad en su existencia que rebasa el plano comunicativo y busca afectar con su “actuación” al entorno y vida de los *performers*, puesto que ven en ella el vehículo propiciatorio de las continuidades de su identidad, de su existencia y de orden-permanencia en el mundo, por tal, se espera la respuesta activa del espectador (sea divinidad o ente físico). Todo esto efectuado dentro de un proceso incluyente en un espacio y temporalidad liminales, en los cuales los ritos realizados afectan los status de los partícipes, los cuales al término de esta liminalidad<sup>†</sup> regresan a su cotidianeidad, unos transformados como poseedores de cargos, mayordomías, maestros de danza, músicos y en otros casos como en los ritos de paso a posicionarse en un nuevo status.

---

\* Para Antonio Prieto la actuación va más allá de la acción cotidiana (sin sentido comunicativo) ya que “no es necesariamente teatral en el sentido de un sujeto que representa a otro (la mimesis), pero sí implica un querer ser visto y escuchado, por lo tanto, un proceso de comunicación” (2009).

<sup>†</sup> Este concepto se abordará con mayor énfasis al construir la noción de espacio más adelante.

La noción de *creador* en las danzas tradicionales recae principalmente en la colectividad, ya que es el mismo grupo quien da origen y continuidad a dichas manifestaciones a través del tiempo. En segundo lugar, se debe considerar que cada sociedad se encarga de depositar directamente la labor de transmisión y enseñanza en uno o más individuos, quienes cuentan con el conocimiento dancístico, musical o ambos y tienen aprobación social, por ser ellos quienes reciben el legado directo de las generaciones anteriores, a ellos conocemos también como informantes (término empleado en la investigación folklórica), maestros o encargados de la danza.

Una vez que sucede el evento y es danzado/interpretado (en conjunto), la perspectiva del danzante se puede analizar desde dos planos: el individual, cuando existen personajes “solistas” (como en las Danzas de Venado del Noroeste), o el grupal, cuando todos los miembros interpretan las mismas acciones, dependiendo de la organización de códigos y normas que giran en torno a la realización de la danza. Las dos visiones: individuo y conjunto, se hacen presentes en todo momento.

Para terminar la identificación de la triada, podemos decir que el papel del espectador se puede analizar desde dos vías, la de su funcionalidad dentro del ritual o festividad y la de su representación como el evento que también es percibido por un público. En su funcionalidad, la danza tradicional puede ser considerada como plegaria, dado su carácter de petición, agradecimiento o posible forma de mantener el balance del universo, en consecuencia el primer espectador se configura en un plano metafísico (la divinidad), sin embargo como sistema de representación entre sujetos se considera “espectador” a quien lo percibe físicamente, dentro de estas posibilidades encontramos a los mismos

hacedores o a las personas que observan, sean del mismo grupo o ajenos a este (turistas, estudiosos, etc.), todos ellos actúan como *público* cuando la danza ocurre tanto en sus espacios configurados como en espacios alternos al escenario ritual, como ocurre en los casos de la Guelaguetza y el Atlixcayotl.

Un proceso intersubjetivo y transaccional considera las nociones de intención, interpretación e impresión, ligados a los procesos de *crear-performar-recibir*. La intención se vuelve la conciencia de apertura al mundo y a nosotros mismos (Preston-Dunlop, 2010), lo que conduce a la creación de un universo “común” de co-existencia entre los partícipes del evento, sea cual fuere el escenario. La impresión es una vía de envío y recepción sensorial de información, identificada por Merleau-Ponty como inicio de todo conocimiento, tiene su inicio en el performer y está ligada a la intención activa de todos los participantes, es así como “la intención personal se transforma en una impresión pública” (Mendoza, 2010, p. 187).

Como resultado de la interacción entre intención e impresión se da la interpretación, entendida más allá del alcance del significado y el contenido narrativo como un proceso de conocimiento mutuo a través de la experiencia compartida. Para la interpretación el espectador recurre a un bagaje cultural, experiencial, activo y personal que le permite construir significados a partir de lo que percibe y reconoce en y para sí mismo, de esta manera se confirma el carácter performativo del evento dancístico, el cual está dado por la síntesis de tres constituyentes.

## **2.3 Tres Constituyentes de una Obra o Evento Dancístico: idea, medio y tratamiento.**

### **2.3.1 Idea:**

Las ideas son comprendidas como detonantes de cualquier evento artístico que resultan en una obra. Si hacemos una analogía de imagen, una idea podría ser equivalente al agua, la cual requiere de un recipiente (medio) para adquirir su “forma”, si esta idea se extrae de ese recipiente no perderá su esencia pero puede adquirir otra forma si se le deposita en otro. Las ideas pueden tener carácter narrativo, de género, cultural, de medio o de percepción.

a) Ideas narrativas: Relacionadas a la diversidad de perspectivas y formas en que puede ser contado un discurso. Así ocurre en las danzas de Arrieros, en las que encontramos acciones generales de acuerdo a las labores, roles y cargos interpretados por los personajes, estas acciones narran una sucesión de hechos dentro de su espacio (la hacienda). Sin embargo, dentro de la temática de danzas de hacienda encontramos que existen variantes compatibles que se establecen de acuerdo a la multiplicidad de formas de hacer visibles los componentes de las “unidades narrativas” (Gutiérrez, 2010, p. 50). Como un caso específico mencionaremos el que ocurre en las cuadrillas de Arrieros de Capulhuac de Mirafuentes, Estado de México, donde identificamos la unidad narrativa de “bailar el mantel” ligada a la unidad narrativa “preparación de los alimentos” dentro de la danza.

b) Ideas de género: Se refieren al uso de estructuras y corrientes que permiten su representación bajo códigos y normas vigentes. Así ocurre en las danzas tradicionales, que al recurrir a estructuras narrativas y/o discursos



similares se establecen géneros o sistemas mayores, como en el caso de las danzas de Conquista, danzas de Hacienda, danzas del Ciclo Agrícola, danzas de Carnaval, Mitotes u otros.

c) Ideas culturales: Acordes a la sociedad, cuyos usos y costumbres son vigentes en un espacio y tiempo específicos. Ejemplo: para asegurar la persistencia y adaptabilidad de la danza en ciertas comunidades, los encargados se ven obligados a re-significar elementos como indumentaria, música entre otros, para la inclusión de los jóvenes o de sectores que antes se veían poco integrados en su desarrollo, como las mujeres y los niños, de esta manera se forjan nuevos significantes que revelan la identidad dinámica y transitiva del grupo.

d) Ideas de Medio: Ponderan el concepto primordial en que se centra el medio. El movimiento o los recursos atractivos se antepone por encima o más allá de la narrativa, incluso puede omitirse en la atención del espectador. “La referencia es a la danza misma, promoviendo el concepto de que una historia es innecesaria” (Preston-Dunlop, 2010)\*. Ejemplo: En la danza de maromeros de los grupos nahuas de la montaña de Guerrero, el virtuosismo en el uso del equilibrio atrapa mayormente la atención del receptor y la narrativa es confrontada por la inclusión de esta práctica.

### **2.3.2 Tratamiento.**

---

\* Traducción de los autores

“Son las vías y maneras empleadas para dar forma a la idea original y a las ideas emergentes, para crear obras con identidad particular, utilizadas por individuos, escuelas de artistas o (en el caso del arte folklórico) por comunidades” (Preston-Dunlop, 2010, p. 20)\*.

En el caso de las manifestaciones dancísticas tradicionales y populares, los tratamientos se hacen presentes a lo largo de su ciclo de realización (ciclos anuales o festivos), a través de prácticas como: formas de entrenamiento, organización, tiempos de ensayo, ceremonias y todo aquello que regule el comportamiento de los participantes en el desarrollo de la danza y de la festividad en que se presente. Así apunta Sevilla (2006) “para que las danzas tradicionales puedan llevarse a efecto, es indispensable una organización que se da, tanto al interior de los grupos de danzantes, como con las autoridades civiles y religiosas de la población” (en García, 2006, p. 208).

Estas vías de tratamiento están sujetas a variabilidad de acuerdo a la idiosincrasia del creador, esto se refiere a quien o quienes poseen cargo sobre la danza o están ligados a ella, lo cual les permite tomar decisiones sobre el orden, sucesión, repetición, resignificación y/o vigencia de los significantes que intervienen en el (proceso del) tratamiento de las ideas y cuyas particularidades determinan la identidad de la obra; identidad que se reconoce por el creador, el *performer* y el espectador, es por ello que desde la perspectiva coreológica la noción de producto está ligada íntimamente a la de proceso.

---

\* Traducción de los autores.

### 2.3.3 Medio de la danza (*Medium*).

Dentro de la propuesta de Preston-Dunlop, la noción de medio (*medium*) se concibe como un multi-hilado\* (*multi-stranded*) dentro del cual cada hilo (*strand*) es capaz de establecer interrelaciones o nexos (*nexus*) con el resto; dichos *strands* o hilos se consideran: el *performer*, el movimiento, el sonido y el espacio. Estos están presentes en la naturaleza de todo evento dancístico pero sus denominaciones están sujetas al reconocimiento del lenguaje de cada cultura. Así, ocurre en el caso de las comunidades tradicionales con los términos empleados para referirse a danzantes, pisadas, recorridos espaciales, indumentaria, musicalización, temporalidades dentro de la festividad, entre otros.

Como sugiere Preston-Dunlop, la idea de “hilo” es preferible a la de componente en el sentido en que esta última sugiere una existencia independiente o aislada del resto (2002), esto nos permite analizar al evento como una entidad multirelacionada y polisémica y no solo como la suma de sucesos extraíbles de un complejo; por ello en este cúmulo de interrelaciones, el uno no puede existir sin el otro, esto da forma a la obra.

Al asumir que el material de la danza se constituye solo por el movimiento merma el tratamiento y entendimiento coreológicos; ya que es a través de la **incorporación** (realizada por el *performer*), que dicho movimiento es mediado y dotado de intención, impresión e interpretación. Anteponer y entender como “Coreología” únicamente la notación y registro en partituras limita la funcionalidad de recreaciones y reinterpretaciones posteriores si no se considera este proceso de mediación experiencial en el *performer* y las relaciones que se establecen

---

\* También sugerido como “Multi-atado” por Itzel Valle. Ver anexos.

entre el movimiento mediado y los demás hilos; por ello los registros de danza tradicional deben optar por una inclusión de dichos procesos para lograr un acercamiento más completo al objeto de estudio.

#### **2.4 Los Hilos en el Medio de la Danza Tradicional.**

Consideramos que la naturaleza de la danza tradicional es *per se* multi-hilada, puesto que los hilos que intervienen en ella se interrelacionan de manera constante creando nexos antes, durante y después del *dance-event*, en su contexto particular (ya sea festivo o ritual). Por ello, en el análisis etnocoreológico se hace indispensable el seguimiento a los ciclos anuales o ciclos de presentación de la danza en caso de que existan.

Desde una perspectiva estructuralista, la danza tradicional es concebida como un subsistema micro-narrativo que al articularse con otros subsistemas hacen evidente el multi-atado, mismo que adquiere sentido al ser revalidada de manera secuencial y reiterativa en el ciclo anual, no así para el caso de los bailes populares, cuya naturaleza tiende a ser más espontánea o a seguir los ciclos de vida de los sujetos.

En este sentido, los hilos del medio de la danza interactúan para generar unidades de significación que a su vez adquieren y dan sentido a una “macro-narrativa” (Gutiérrez, 2010, p. 50), como lo son los rituales y su desarrollo a lo largo de un ciclo ceremonial anual.

### **2.4.1 PERFORMER**

El *performer* es entendido en dos planos; en el primero como el que hace-interpreta el material de movimiento y en el segundo como él(los) sujeto(s) que se asume(n) en las acciones de crear-performar-apreciar, es decir, en la triada.

Como se hizo mención, el *performer* (el que hace) al momento de incorporar el material de movimiento emplea su capacidad creativa como sujeto, con esto se afirma que los procesos individuales derivan en un producto (movimiento mediado) de coautoría.

En el mismo sentido, la noción de *performer* va más allá de la idea de cuerpo vehículo, refiriéndose a una entidad pensante, altamente creativa y potencializadora, no limitada al plano de lo físico. En el campo de la danza tradicional y/o popular mexicana, el asumirse danzante y/o bailaror define la condición de *performer*, ya que su actuación exige un nivel de conciencia, aceptación y apropiación de las normas que rigen en torno a su quehacer, favoreciendo la **incorporación** del material de movimiento y de las técnicas corporales a las que se sujeta.

Para fines etnocoreológicos no pretendemos la sustitución de los términos empleados hasta hoy para nombrar a “quienes hacen la danza” (danzante, bailaror, maestro, informante, etc.), únicamente exaltamos y valoramos que las tareas de “crear, recrear, hacer, interpretar, danzar, bailar, entre otras” con plena conciencia y convicción incluyen toda las implicaciones sugeridas por el término *performer*.

Bajo estas consideraciones, tanto el creador como el danzante pueden desarrollar las tres funciones (como creador, *performer* o espectador) y en ciertos casos se propicia la participación de un espectador que se asume como *performer* al intervenir de forma activa al responder al estímulo generado, es decir un evento dancístico performativo potencializa el tránsito o posicionamiento de una acción a la otra. Este ejemplo puede verse claramente en los fandangos donde:

[...] *performer* es el participante en los fandangos: en la ejecución de los sones sobre la tarima es un bailaror-intérprete, es un ser creativo que juega con los códigos corporales al improvisar secuencias de zapateados y es un espectador activo que aprecia y valora las intervenciones de otros mientras espera su turno (Valle, 2012, p. 7).

Otro ejemplo de aceptación y entrega de la fisicalidad/cuerpo ocurre en la danza de paloteo, la cual requiere de pericia, dominio y pleno estado de atención de los danzantes (hombres y/o mujeres) para lograr el punteo preciso (choque de los palos), de lo contrario se corre el riesgo de afectar la integridad física de las partes del cuerpo expuestas al ocasionar contusiones leves o severas.

En otros espacios, como en los denominados “sonideros” existe la oportunidad del bailaror de explotar su creatividad a partir de la improvisación, al ponerse en práctica una técnica incorporada; es en este espacio liminal y lúdico (delimitado por el *locus* del baile) que las normas del comportamiento cotidiano de género son confrontadas al volverse permisible el contacto entre hombre-hombre o mujer-mujer, sin necesidad de transgredir o rebasar la barrera de lo socialmente aceptado con respecto al contacto físico. En este ejemplo se aprecia cómo el *performer* cumple a su vez rol de creador y espectador, al mismo tiempo

que el proceso (improvisación) se torna producto de manera simultánea en el aquí y ahora.

#### **2.4.2 MOVIMIENTO.**

Algunos términos para categorizar al movimiento como material de la danza se emplean de manera necesaria en las prácticas dancísticas definiéndose de acuerdo al tratamiento idiosincrático y cultural del grupo que las reproduce, esto genera un conjunto de códigos y normas sistematizados (técnica), para lograr el dominio o incorporación del material en cuestión.

Las vías de aprehensión del movimiento se dan en función de la construcción que cada sociedad hace del cuerpo, por ello un mismo material de movimiento genera tantas variantes posibles al ser mediado tanto por el *performer* como por el grupo en sí (apreciación-valoración). Dicho proceso de mediación es percibido tanto en el *estilo individual* que refleja la “incorporación” del *performer* y el *estilo grupal*, que contiene la realidad corporal del grupo.

Kaepler define al *estilo* en danza como la manera de interpretar la estructura y apunta a que la conjunción de *estructura* y *estilo*\* determina la forma, es decir la entidad contextual, que es percibida por el espectador y por lo tanto aquella que define a la danza en un tiempo y espacio (2003). Puede apreciarse así en distintos casos que los personajes actúan en función de los códigos dancísticos establecidos, sin embargo unos se rigen por las interacciones

---

\* Si bien hemos señalado que la mediación del movimiento por el *performer* determina el estilo, es necesario definir también a la estructura como una construcción articulada de unidades de movimiento (Kaepler, 2003).

grupales y otros más, como los viejos, gracejos, etc. tienen la particular libertad de transitar entre los danzantes, a quienes vigila y ordena y los espectadores con los que incluso interactúa e integra a la representación. Un ejemplo específico es la “minga” que en las danzas de la Costa Chica de Guerrero y de Oaxaca se acerca a los varones para “reclamar” la paternidad del muñeco que carga, pidiendo dinero para su “manutención”.

Por otra parte se distingue en diversas danzas y bailes de nuestro país la necesidad de nombrar al material de movimiento; así surgen diferentes términos para definir pasos, trayectorias, gestos o acciones, como sucede en el danzón, cuya técnica define ciertos pasos como “cuadro”, “columpio”, “tornillos”, posturas de los brazos, distancia entre la pareja, posición de inicio, entre otros. Un ejemplo más es el de la danza de Rubios de Santiago Juxtlahuaca, donde destaca la particular forma de nombrar a los pasos que conforman los sones y jarabes, entre ellos: “paso suave”, “paso rápido”, “espueleado” o “asentado”.

Lo anterior no implica una generalidad, puesto que no todos los grupos asignan nombres para definir sus movimientos; sin embargo en un estudio etnocoreológico conviene entablar una descripción puntual, mediante el empleo de un vocabulario kinético que establezca afinidades entre el conocimiento tradicional del grupo al que pertenece y el del especialista (etnocoreólogo).

#### **2.4.2.1 El Movimiento Desde el Enfoque de Laban.**

La coreología se ocupa también del estudio del movimiento estructurado en la danza y su análisis formal al retomar los postulados de Laban en su teoría de la Eukinetica, que se refiere al uso de las cualidades energéticas del movimiento



(Mendoza, 2010) a través de las combinaciones (dinámica) de sus cuatro componentes: peso, espacio, flujo y tiempo en función de sus gradaciones de lo indulgente a lo agresivo ligados en el *performer* al plano emotivo. Lo anterior queda esquematizado en la siguiente tabla:

**Factores del esfuerzo asociados al movimiento en el *performer*.**

<b>FACTOR DEL ESFUERZO (EFFORT)</b>	<b>ASOCIADO EN EL <i>PERFORMER</i> A:</b>	<b>VARIACION EN EL POLO DE LO INDULGENTE</b>	<b>VARIACIÓN EN EL POLO DE LO AGRESIVO</b>
Peso (p)	intención y percepción	liviano / ligero	fuerte / pesado
Tiempo (t)	decisión e intuición	sostenido / prolongado	repentino / instantáneo
Espacio (s)	pensamiento y atención (relación con el medio)	indirecto / flexible	directo / concentrado
Flujo (f)	progresión y sentimiento	libre / relajado	contenido / contraído

**Tabla 1.**

**Fuente: Anadel Lynton. Acervo del CENIDI-DANZA "José Limón"**

Para el análisis del movimiento y su connotación subjetiva resulta de gran utilidad la asociación de la intención con las denominadas acciones básicas del esfuerzo, ya que cada una se encuentra asociada a sensaciones o estados psicósomáticos en función de resistencia o entrega, dichas acciones están presentes en cualquier actividad de movimiento mediado por el *performer* y se combinan de múltiples maneras, estas acciones se enlistan a continuación:

<b>ACCIONES DEL ESFUERZO</b>	<b>SENSACIONES Y ASOCIACIONES:</b>	<b>ESPACIO</b>	<b>PESO</b>	<b>TIEMPO</b>
Flotar	suspendido con relajación o excitación	indirecto	liviano	sostenido
Deslizar	resbalar, acariciar, planchar, sentirse arriba	directo	liviano	sostenido
Latigar	cortar, tasajear, lanzar, cortar, colapsar	indirecto	fuerte	repentino
Exprimir	estrujar, retorcerse	indirecto	fuerte	sostenido
Puntear	pintar puntos, picotear, dar toquesitos.	directo	liviano	repentino
Sacudir	salpicar, parpadear, aletear, quitar insecto, inestabilidad emocional.	indirecto	liviano	repentino
Presionar	empujar, apachurrar, hundirse.	directo	fuerte	sostenido
Golpear	fuerza agresiva, violencia,	directo	fuerte	repentino

Acciones básicas del esfuerzo.

Además de las acciones básicas, existen combinaciones de dos esfuerzos para definir “estados” que están asociados principalmente a experiencias de movimiento puro más que a movimiento cotidiano y se perciben como el inicio o intentos fracasados de una acción básica del esfuerzo. A continuación identificamos los 6 estados y sus combinaciones:

1. ESTADO DE ALERTA. (combina espacio y tiempo) genera una situación de disponibilidad inmediata, perceptivo aquí y ahora. Decisivo.

2. ESTADO DE ENSOÑACIÓN (combina flujo y peso) genera una situación interior ligada al sueño.
3. ESTADO REMOTO O DE LEJANÍA (combina espacio y flujo) genera una situación de lejanía interior, continuidad en el espacio.
4. ESTADO RÍTMICO O DE CERCANÍA (combina peso y tiempo) genera inmediatez, cercanía y presencia interna.
5. ESTADO ESTABLE O DE ESTABILIDAD (combina espacio y peso) genera intención, estabilidad o recepción, resolución, poder o delicadeza, facilidad.
6. ESTADO MÓVIL O DE MOVILIDAD (combina tiempo y flujo) con cambios abruptos, constancia, continuidad y decisión en el tiempo.

Estas consideraciones se emplean en el Análisis de Movimiento Laban, el cual se basa en la observación/ percepción del cuerpo, las relaciones entre sus partes, su afinidad con el espacio así como el empleo del esfuerzo (dinámica). Dentro de los aspectos importantes en el análisis de movimiento se encuentran:

LA FORMA O FORMEAR (TO SHAPE): Entendida como las vías que emplea el cuerpo para dar forma a sí mismo en el espacio. Existen tres tipos de manejo de la forma en el movimiento: el flujo de la forma, movimiento direccional y moldeado o movimiento para dar forma al espacio o sus componentes.

ESPACIO DE ALCANCE CORPORAL (KINESFERA): En relación al alcance de movimiento en su espacio de contención o kinesferio se distinguen tres niveles: cercano (en relación a la proximidad con el centro del cuerpo), medio (en relación a lo cotidiano y el uso de distancias medias de las partes y

segmentos corporales) y lejano (cuyo alcance se extiende a los límites del espacio personal al extender o estirar las extremidades).

**DIRECCIONES Y NIVELES:** En relación a su posicionamiento vertical, el cuerpo distingue tres niveles de interacción: bajo, medio y alto. Bartenieff (1980), considera que el espacio alrededor del cuerpo puede organizarse en 26 direcciones hacia la periferia del kinesferio si se parte del centro y se trazan ejes o dimensiones que al unirse con otra conforman planos en relación a la horizontalidad, verticalidad y profundidad, ya que el movimiento es tridimensional.

Para la observación de las interrelaciones entre partes del cuerpo que intervienen en el movimiento y el empleo del espacio personal se consideran los siguientes puntos:

- a) Partes del cuerpo que inician el movimiento y secuenciación e intervención de otras.
- b) Punto de inicio de movimiento en el cuerpo (desde su centro o partes periféricas).
- c) Partes que se activan y partes que se mantienen.
- d) Dirección del movimiento en relación al centro del cuerpo (hacia fuera o hacia dentro).
- e) Intervención de segmentos corporales simultáneamente o en secuencia.
- f) Cambios y desplazamientos en el centro del peso.
- g) Puntos de apoyo y soporte del peso.

### **2.4.3 SONIDO.**

El sonido es producido por diversas fuentes sonoras, incluido el cuerpo, funge como elemento “aural” que acompaña (o no) al material de movimiento. En las danzas tradicionales, se percibe una relación simbiótica entre unidades musicales y coreográfico-kinéticas que establece partes determinantes en el *continuum* dancístico. Además, la interacción entre música y danza es indispensable para determinar y definir cantos, diálogos verbales, pausas, acciones mímicas y dramatizadas, usos específicos del espacio de representación, trayectorias, oraciones y/o ceremonias, entre otras.

Cabe señalar que dentro de las festividades, tanto de carácter ritual como festivo, la música se hace presente como sistema (polisemántico) necesario en la realización de ciertos eventos. Es decir, existe música y/o cantos para acompañar actos específicos como: procesiones, misas, cambios de mayordomía, rituales, caminatas, bailes, etc., por ello, es conveniente diferenciar entre esta música y la música destinada al acompañamiento de la danza, cuyo fraseo está íntimamente ligado tanto al fraseo de movimiento corporal (definiendo partes y/o sonos), como al estilo en los *performer*. Así refiere Maira Ramírez:

Regularmente es el nombre del son el que nos ayuda a distinguir las características propias de la ejecución dancística; incluso podemos identificar la variación corporal interpretada para cada fracción musical del son. En la mayoría de los casos estudiados, la comunicación músico-danzante es muy estrecha, por lo que el cuerpo [también] puede ser visto como un instrumento más de la dotación instrumental. De ahí que la producción inseparable de la rítmica-kinético-sonora del cuerpo y la melodía musical marquen el estilo corporal y el carácter étnico de la ejecución dancística (Ramírez, 2003)

Aspectos a considerar en el análisis de los sistemas musicales son:

- a) Dotaciones instrumentales.

- b) Tipos de conjunto y número de integrantes.
- c) Sonidos o musicalización generada por el cuerpo (gritos, cantos, silbidos, sonidos guturales, etc.)
- d) Géneros y piezas musicales que acompañan a la danza o a ocurrencias paralelas.
- e) Inclusiones de géneros, piezas e instrumentos recientes.
- f) Adopción de nuevas tecnologías o recursos.
- g) Posibles resignificaciones.

Desde la perspectiva coreológica conviene abordar a la música o al sonido, como sistema que interviene de manera simultánea e interrelacionada con el o los performer, el espacio y el material de movimiento, específicamente en el *dance event* y los sucesos paralelos a este; estos nexos se abordarán más adelante en este trabajo con la finalidad de abrir posibles intersecciones entre los estudios de etnomusicología y etnocoreología, sin transgredir el objeto de estudio de cada una de estas disciplinas y ampliar los alcances en el análisis del cómo intervienen los sistemas sonoros en los eventos dancísticos.

#### **2.4.4 ESPACIO.**

Coreológicamente conviene diferenciar el espacio parcial, ocupado y explotado por el cuerpo en movimiento, del espacio de representación o *locus*, siendo este último un sitio imaginario, simbólico y configurado, que abre las puertas a un mundo de significaciones en el que confluyen lo cotidiano y lo extra-cotidiano.

En este sentido Owe Ronström, se refiere al espacio del *dance event* (en Islas, 1996), como un espacio de salida de la actividad cotidiana, siempre y

cuando la danza sea el punto primordial del evento. En la danza escénica al igual que en el baile popular, el sitio de representación, escenario, tarima o pista de baile define un espacio lúdico y de exhibición, adquiriendo así un carácter de pluralidad y naturaleza espontánea, así:

[...] se habla del espacio del baile, la tarima por ejemplo, del escenario, del estudio, del lugar de encuentro, del “locus chorísticus” que puede ser el atrio de una iglesia, la calle, el interior de una casa habitación, etc. [...] también aspectos que modifican al espacio general como son la iluminación, la escenografía, los telones, entre otros (Valle, 2012, p. 8).

Es decir, los espacios para la danza escénica y el baile popular permiten la interacción entre sus participantes anteponiendo la danza y su realización como acontecer principal, ya sea con fines de recreación o exhibición. Estos espacios lúdicos, descritos por Turner en la esfera de lo crítico, libre, reflexivo y auto-reflexivo, son considerados “liminoides” (1982 en Geist, 2005), puesto que se circunscriben en el terreno de lo liminal, pero se encuentran abiertos a la esfera del entretenimiento y se transforman para el espectador.

Por el contrario, el espacio de representación en la danza tradicional adquiere un sentido liminal y a la vez liminoide, esta dicotomía transforma el tiempo y somete a sus participantes a la estructura del ritual y los integra a través del rompimiento del modelo social, a la vez que se torna “*performativo*” en la medida que permite la interacción entre quienes construyen el sentido del ritual o festividad haciéndole y quienes reafirman dicho sentido fuera de él como espectadores a través del proceso de negociaciones, necesario para que los símbolos adquieran sentido. Al respecto Ingrid Geist, nos dice:

Lo liminar pertenece a la estructura temporal interna del ritual y, referido al teatro, podemos formular la hipótesis de que lo liminar es también parte integral de la estructura temporal interna del *performance* teatral [...] el ritual y el *performance* teatral, en su conjunto, constituyen un espacio liminoide ante el espectador, mientras que los actores rituales atraviesan fases liminares. La esfera liminoide, no solo presupone la división entre tiempo de trabajo y tiempo de ocio [...] (o espacio cotidiano y de representación), sino también la división entre actores y espectadores (2005, p. 27)

Por consiguiente los participantes del evento se ven afectados de manera directa al estar contenidos e incluidos en un espacio compartido (**corporealidad**) y normado en respuesta a las necesidades de los sujetos, en éste se generan y establecen las relaciones que a partir de la percepción validan su entorno, ya que los cuerpos habitan y significan el espacio a través de lo que lo constituye. De acuerdo con Edward T. Hall, identificamos estas normas y regulaciones para las distancias como Proxémica, la cual:

[...] es la disciplina que estudia el uso del espacio en las culturas y los procedimientos de delimitación territorial de naturaleza comunicativa. [...] Los diferentes grupos de toda cultura semantizan el espacio, dotando de significación sus formas de ocupación. En las culturas humanas se segmentan dichos espacios en unidades diferenciadas y discretas que funcionan como signos y que en otras ocasiones son usadas para configurar pensamientos simbólicos (1963 en Muñoz, 2011, p. 4).

Para estudios coreológicos el espacio se considera desde la Coréutica, la Proxémica y la Fenomenología, por ello además de observar el uso individual del cuerpo en su espacio de acción, se torna necesario el análisis del signo contenido en las orientaciones (relaciones) existentes de persona a persona y en el posible discurso poético que se construye a partir del uso del territorio, ya que en el espacio está contenida la experiencia fenomenal de los sujetos de acuerdo a su particular visión del mundo, construida en grupo y reconstituida en cada representación.



En las danzas tradicionales y bailes populares, esto se traduce en múltiples formas de actuar, de jerarquizar las intervenciones de los participantes, orientar el cuerpo y sus frentes, regular sus formaciones, permitir o limitar las interacciones entre el actuante y el espectador, normar las distancias/contactos entre hombres y mujeres e incluso la preparación y ornamento del escenario o locus como sucede en el caso de las enramadas, topadas, atrios, calles, entre otros.

Como un acercamiento breve a estas concepciones sobre el espacio en las danzas tradicionales y bailes populares desde los niveles coréutico, proxémico y fenomenológico consideramos tres ejemplos:

A nivel coréutico. En las danzas del Venado de los grupos del Noroeste (Mayo-Yaqui) es claramente visible la transición del cuerpo de una forma a otra en su espacio, al ocupar niveles, direcciones y el uso total de la kinesfera al mismo tiempo que el danzante proyecta y exterioriza su interpretación del venado al dotar de intención sus movimientos.

A nivel proxémico. En las enramadas del Istmo Oaxaqueño, durante la celebración de las Velas, se establece una marcada división del espacio general de acuerdo al grado de aportación de las familias o integrantes de las sociedades organizadoras, quienes a su vez conviven entre si dentro de una acordada separación entre hombres y mujeres en su propio espacio, esta separación refleja en la fiesta la división genérica y social cotidiana del trabajo en la región.

A nivel fenomenológico. Este nivel va más allá de la fisicalidad del espacio y de las interacciones que tengan lugar en él, ya que es aquí donde está contenida la experiencia, reconocida por los participantes de forma fenomenal en un todo (el evento), con ello se posibilita una poética de este espacio. Es el punto de interacción entre la Coréutica y la Proxémica en un constante proceso de resignificación de signos.

Así sucede en el caso de los Urraqueros de Santa Teresa del Nayar, en un plano físico la danza ocurre en un espacio cerrado, constituido por sus partícipes: danzantes, músicos, autoridades y miembros de la comunidad donde la finalidad es mantener el orden en las fuerzas controladoras del universo, en este caso del agua. Sin embargo este objetivo se logra en un plano extra-físico, los danzantes construyen y reconstruyen a partir de movimiento y trazos coreográficos una representación simbólica del universo y sus seis rumbos; es decir, se pone en movimiento su visión del mundo por medio de la representación, donde todo lo que ocurre en torno al evento (extracotidiano) genera consecuencias en lo cotidiano.

## **2.5 Nexos y subhilos en el Medio de la Danza Tradicional.**

Hasta ahora hemos identificado los principios en los que se enfoca el estudio de la danza desde la propuesta coreológica de Preston-Dunlop y Sanchez-Colberg a partir de una concepción del evento performativo como proceso y producto (cuyos tres constituyentes son la idea, el medio y el tratamiento), en el cual tienen lugar los procesos de intención, impresión e interpretación ligados a las acciones de crear, performar y apreciar. Esta dinámica de triadas se puede analizar desde

el plano de intersección de la semiótica y la fenomenología, puesto que la **incorporación** se torna el elemento a través del cual se fija la experiencia en los sujetos donde se pondera su individualidad y creatividad.

Partimos de la premisa de que el medio de la danza es un multi-hilado o multi-atado constituido por hilos y que a partir del cómo se interrelacionen entre sí, se constituirá la identidad del evento a través del creador, el performer y el espectador. La complejidad del estudio coreológico radica en el análisis de los nexos existentes entre cada uno de los hilos y subhilos del medio de la danza. Existen seis nexos principales que son:

1. Nexo *performer*-movimiento
2. Nexo *performer*-sonido
3. Nexo *performer*-espacio
4. Nexo movimiento-sonido
5. Nexo movimiento-espacio
6. Nexo sonido-espacio

### **2.5.1 Los subhilos.**

Los subhilos del medio de la danza son entidades que a su vez pueden establecer relaciones con otros y se identifican como ligadas a cada uno de los cuatro hilos. Es necesario señalar que de acuerdo a la particularidad de cada estudio, la identificación de subhilos depende a su vez de la identidad del evento, por ello sugerimos un listado de posibilidades que se pueden flexibilizar de acuerdo a las necesidades de cada análisis.

La siguiente propuesta de sub-hilos se estructura a partir de una revisión de los aspectos más sobresalientes considerados por algunas guías de observación empleadas hasta hoy, a la par con lo planteado en el modelo coreológico de Preston-Dunlop y las necesidades presentes en la práctica y acercamiento al análisis dancístico en campo por los profesionales de danza.

#### SUBHILOS DEL PERFORMER.

- Aspectos Físicos.
- Origen étnico.
- Habilidad técnica.
- Estilo Personal.
- Indumentaria / Vestimenta.
- Cabello / Peinado.
- Calzado/ Pies.
- Reificación/ Sobre-entrenamiento.
- Género.
- Edad.
- Consumo e ingesta de alimentos, bebidas o psicotrópicos.
- Espiritualidad (religión, fe).
- Lengua, lenguaje, diálogos.
- Utilería o parafernalia.
- Máscaras.
- Cargos o roles desempeñados en el grupo.
- Otros (según lo particular del caso).

#### SUB-HILOS DEL MOVIMIENTO.

- Organización en kinemas, morfokinemas, motivos.

- Pisadas y pasos.
- Terminología específica para nombrar al movimiento.
- Partes del cuerpo que intervienen en el movimiento.
- Relaciones entre partes del cuerpo.
- Relaciones cuerpo-cuerpo.
- Relaciones del cuerpo con objetos (zancos, palmas, penachos).
- Partes del cuerpo que se enfatizan.
- Acciones corporales.
- Acciones dramatizadas.
- Estilo individual.
- Estilo Grupal.
- Gestos del rostro.
- Gestos del cuerpo.
- Dinámica y Esfuerzo: Peso, Flujo, Espacio, Tiempo.
- Formas espaciales del movimiento.
- Ritmo.
- Organización del movimiento en fraseo.
- Organización en unidades narrativas.
- Diálogos o verbalizaciones.
- Ocurrencias ligadas a la danza.
- Otros (según lo particular del caso).

#### SUB-HILOS DEL SONIDO.

- Fuentes emisoras de sonido / Instrumentos.
- Tipo de conjunto.
- Dotaciones y materiales instrumentales.

- Fuentes emisoras de sonido no instrumentales (machetes, palos, etc.).
- Cuerpo como fuente de acompañamiento aural (cantos, rezos, gritos, etc.).
- Diálogos o declamaciones.
- Zapateos
- Métrica / compases.
- Fraseo.
- Tiempo y ritmo.
- Géneros o formas musicales.
- Estilos musicales locales.
- Ausencia de sonido (Silencios).
- Otros (según lo particular del caso).

#### SUB-HILOS DEL ESPACIO.

- Tipo de escenario o locus (foro, auditorio, pista, tarima, arena, patio, casa, atrio, público o privado, etc.).
- Temporalidad en la configuración del escenario (ritual, festivo, o de exhibición, lugar de ensayos, etc.).
- Delimitación y ubicación/ dimensiones que abarca.
- Temporalidad del evento en uno o más espacios (día, noche, horas, ciclos anuales o de vida, etc.).
- Construcción y adecuación del espacio / elementos que lo conforman (corrales, enramadas, ornamentos, escenografía y maquinaria teatral, attrezzo, etc.).
- Iluminación (natural y artificial).
- Coréutica (el cuerpo en armonía con el espacio).

- Proxémica (relaciones frente a frente, espalda con espalda, etc.)
- Uso del espacio en la danza (trayectorias espaciales, diseños coreográficos).
- Otros (según lo particular del caso).

## **2.5.2 Los Nexos.**

“El nexo es mejor concebido como una telaraña de interrelaciones entre aquellas instancias (sub-hilos) de cada hilo del medio de la danza. Éstos nexos son un aspecto crucial en el tratamiento coreográfico de las ideas” (Preston-Dunlop, 2010, pp. 42-44), por ello consideramos que el principio para el análisis etnocoreológico radica en la identificación de los sub-hilos y los nexos que se entretajan entre ellos y el cómo son percibidos desde la triada creador-danzante/bailador-espectador, ya que estas interrelaciones están sujetas a la particularidad del evento a estudiar. Lo anterior se puede clarificar a partir de los siguientes ejemplos identificados en algunas danzas y bailes:

### **2.5.2.1 Nexo *Performer-Movimiento*.**

Posibilitan un mayor o menor rango en la amplitud de los movimientos, desplazamientos libres o controlados del cuerpo, uso biomecánico específico de cadenas musculares, entre otros.

Ejemplificando lo anterior consideramos los siguientes casos:

En el fandango tixtleco el paliacate tiene una importancia fundamental, pues responde al movimiento del brazo del hombre, quien indica la acción que se debe realizar en pareja. La mujer “lee” el código implícito y acordado para

juntos lograr armonía visual y kinética sobre la tarima, así, se establece un nexo entre el paliacate como subhilo del performer y la acción del brazo, considerada un subhilo del movimiento.

Un caso particular se nota en la danza de cúpites\*, dónde el danzante varón ataviado con la indumentaria del personaje correspondiente a la mariguilla (personaje femenino que alude a la Virgen María), debe incorporar ciertos patrones de movimiento que refieran y remitan a lo femenino sin caer en una imitación grotesca o de burla hacia la mujer. Éste cuerpo creativo debe buscar en la experiencia de su corporeidad masculina lo que “implica el ser” mujer y a su vez reconocer la espiritualidad que recae en la Virgen María, por ello debe mediar las dos ideas: ser una mujer que posee divinidad, para imprimirlas en sus movimientos corporales. En este caso, se establece un nexo entre la indumentaria, como subhilo del *performer*, y la dinámica (esfuerzo) como subhilo del movimiento.

En otro tipo de manifestaciones como lo es el *break dance*, el acondicionamiento físico, la fuerza, el control y la edad, son factores determinantes en el bailarín para lograr las rutinas específicas que se basan en modificaciones al eje vertical, cambios en los puntos de apoyo y en el centro de gravedad, giros sobre la cabeza, entre otros retos que requieren del entrenamiento constante requerido por la técnica. Entre los nexos que se perciben en este ejemplo, están los que se establecen entre los aspectos físicos, edad y entrenamiento técnico (como tres subhilos ligados al *performer*) y su estilo

---

\* Y en las danzas dónde se dé el caso que un hombre deba interpretar los papeles femeninos de una forma solemne.



individual y posibles formas espaciales logradas (como dos subhilos del movimiento).

#### **2.5.2.2 Nexo *Performer-Sonido*.**

En las pascolas de los grupos del noroeste de México, ocurre una conexión evidente entre las actitudes y acciones corporales del danzante (como subhilo del performer) y los dos tipos de dotación instrumental que intervienen en diferentes momentos (como subhilos del sonido); en un primer caso aparece la dotación de cuerdas que permite al pascolero la improvisación de secuencias de pisadas en un estado de conciencia de sí mismo como bailarín. En un segundo momento interviene la dotación instrumental de flauta y tambor que incita al pascolero a un cambio en las actitudes y acciones corporales al entrar en un estado de representación y desdoblamiento de sí provocado por el empleo de la máscara para dar vida al personaje mítico “Paj’kool”. No olvidamos que existen otros subhilos que a su vez establecen conexiones entre el *performer* y el sonido, considerados dentro de este complejo multi-hilado (pascola-venado), como el sistro, los tenabaris y los ayales, sin embargo para fines de este trabajo se pretende ejemplificar mediante casos muy delimitados que pueden ser retomados a profundidad en estudios etnocoreológicos posteriores.

En otro contexto, como lo es el baile de tarima de los Coras del Nayar, se identifica un claro nexo entre los pies o el calzado de los bailarines (como subhilo del performer) y la tarima, ligada a la dotación instrumental (como subhilo del sonido), para lograr secuencias rítmicas de zapateos en función del compás en el que se encuentre la pieza musical.

El ejemplo anterior refiere a un elemento (tarima) que no es movilizado por *el performer* al momento de bailar, pero se da en otros casos en que el sonido es provocado por objetos o materiales incluidos en la vestimenta de los danzantes, como se aprecia en las danzas de Bárbaros de la región chichimeca en las cuales el choque de los machetes (subhilo del performer) establece un nexo con la rítmica y el tiempo (como subhilos del sonido) en que se interpretan las piezas musicales. Aunque los machetes a su vez pueden establecer un nexo entre movimiento y sonido, en este ejemplo se hace evidente que son parte de la indumentaria ligada al performer, antes que al movimiento.

### **2.5.2.3 Nexo Performer-Espacio.**

Este apartado puede facilitar la asimilación del *performer* desde la perspectiva triádica en su posible tránsito de una acción a otra; esto se hace claro en las danzas donde intervienen los personajes denominados “viejos” o “gracejos”, que si bien están integrados al grupo que danza, tienen la libertad de situarse por momentos fuera del espacio de acción de los danzantes para interactuar con personas externas, lo cual le permite, al mismo tiempo ser parte de la danza y espectador. Además al poseer cargo como gracejo (subhilo del performer) le es posible integrarse a la estructura coreográfica (subhilo del espacio) como danzante cuando se suscita la falta de alguno de los miembros.

Como un ejemplo que establece un nexo entre el género de los danzantes (subhilo del performer) y el uso del espacio/proxémica (como subhilos del espacio), consideramos lo que sucede en ciertas danzas *Teenek* donde todos los danzantes confluyen en un mismo *locus* pero, de acuerdo a sus roles de género, los hombres realizan diseños coreográficos lineales mientras que las mujeres los

realizan en círculo y, así, cada uno asume su propio espacio y función dentro del ritual.

En cuanto al baile popular podemos ejemplificar el nexo que existe entre las técnicas requeridas (subhilos del performer) para la ejecución de los distintos ritmos como el danzón, la salsa, entre otros y las pistas de los salones de baile (subhilos del espacio) destinadas específicamente para facilitar la demostración y a la vez aprendizaje de tales ritmos.

#### **2.5.2.4 Nexo Movimiento-Sonido.**

Es necesario señalar que en el hacer dancístico este nexo adquiere relevancia, puesto que los instrumentos musicales, las melodías, las rítmicas establecidas, e incluso el tiempo de la música adquieren sentido desde y por el cuerpo. En las danzas tradicionales y bailes populares, como se mencionó anteriormente, existe una concordancia estrecha entre el ritmo del cuerpo y el ritmo musical que se hace tangible a través del movimiento.

En este sentido son abundantes los ejemplos de nexos establecidos entre el movimiento y el sonido. Mencionaremos aquí algunos de los más comunes:

- ✚ Un caso muy evidente del establecimiento de este nexo es el que se da a partir del empleo de las sonajas (como subhilo del movimiento en el performer), las cuales marcan pulsos, ritmos y acentos (como subhilos del sonido) que a su vez se vuelven parte de la dotación instrumental y de acompañamiento al *performer* y al movimiento; es decir, las sonajas

establecen un vínculo o nexo multi-hilado entre el performer, el sonido y el movimiento.

✚ En otro ejemplo, observamos en la ejecución del personaje del “cajero” en las comparsas de carnaval de Chimalhuacán, Edo. de México, el empleo de una caja de madera con monedas en el interior (considerado instrumento y subhilo del sonido) que se pone en movimiento cuando el personaje sacude la mano (como subhilo del movimiento) y se genera un sonido peculiar con el cual se marca el pulso del compás de cuadrillas, virginias y otros géneros, a la vez que indica los cambios en la ejecución de las coreografías.

✚ En el ámbito de la danza académica y sus prácticas, también se establecen nexos entre movimiento y sonido\* ya que el reconocimiento de las formas musicales a través de la sensibilización ha sido una herramienta empleada en la sistematización de su enseñanza. Así, en las técnicas de danza mexicana académica se relaciona la rítmica del compás de 6/8 con la denominación y ejecución del zapateado de 3; por lo que se genera un nexo a partir de la métrica del compás de 6/8 (subhilo del sonido) y la estructuración de un paso con una dinámica específica (como subhilo del movimiento).

### **2.5.2.5 Nexo Movimiento-Espacio.**

---

\* Como bien se conoce ya por los estudios especializados en música acerca del género musical “son” y su persistencia histórica/territorial en México.

En el ejemplo sobre los bailes de salón propuesto anteriormente para el nexo *performer-espacio*, observamos que el aprendizaje de pasos y secuencias se relaciona con un tipo de espacio configurado para ello; de esta manera el *performer* acude a una pista, salón o lugar abierto para lograr la incorporación, a través de la práctica y dominio de una técnica, que al mismo tiempo sistematiza y ordena la estructura y el estilo de los movimientos ligados al género que interpreta (subhilos del movimiento), lo cual le permitirá posteriormente proyectar dicho aprendizaje a espacios similares (subhilos del espacio).

Es importante enfatizar que los nexos identificados en el ejemplo anterior (y en general), muestran el potencial de interrelaciones que se establecen en un mismo evento, con ello se hace evidente la naturaleza flexible de un subhilo, puesto que no es un elemento consignado a una conexión aislada, pero sí están sujetos a las condiciones determinadas por el contexto.

Además es conveniente señalar que en un determinado contexto pueden converger espacios múltiples que guardan estrecha relación con la temporalidad de las ocurrencias ligadas al evento, es decir; la sucesión del tiempo también facilita la configuración de espacios dinámicos; como se da en las procesiones de ciertos grupos de danza azteca y de tradición conchera, en las que para lograr el recorrido de un punto a otro (subhilo del espacio) se utiliza el denominado “paso de camino” (subhilo de movimiento), el cual está destinado para llevar a cabo esta función.

Si consideramos el espacio donde se desarrolla el evento como un macronivel, entonces, es posible concebir una proyección minimizada de ese

espacio general como un micronivel. De esta manera, en las vaquerías de la península del sureste, el macronivel se percibe como el *locus* del suceso, mientras que a un micronivel, el almud (subhilo del espacio) actúa como un elemento que reduce el espacio de acción del bailar, donde el cuerpo modifica la dinámica y amplitud en sus secuencias de pasos (subhilos del movimiento) y lo obligan a mantener el equilibrio.

#### **2.5.2.6 Nexo Sonido-Espacio.**

El último nexa identificado es el de sonido-espacio, donde las conexiones entre subhilos intervienen en la forma en que se desarrolla el evento o en las acciones concurrentes durante de la danza, la fiesta o el ritual. Esto va más allá del movimiento corporal acompañado de música y lo que se logra con el empleo del sonido. Considerar estos nexos nos conduce a una visión más envolvente para lograr alcances más globales en el estudio del suceso.

Una posibilidad de acompañamiento aural es aquella en la que el cuerpo funge como fuente de sonido cuando se suma a una dotación instrumental, ya sea por medio del lenguaje (cantos, rezos, órdenes), sonidos emitidos por la voz (silbidos, gritos, ronroneos, aullidos, ladridos, cacareos, entre otros), o por la percusión de partes del cuerpo entre sí o con otras superficies (aplausos, zapateos, chasquidos, entre otros).

Para ejemplificar lo anterior, consideramos el caso de la danza de Xochitines de la comunidad de Cojolapa, municipio de Tamazunchale, San Luis Potosí, donde los gritos del capitán (subhilo del sonido), elementos no verbales,

tienen la función de prevenir e indicar a los danzantes sobre cambios en la estructura coreográfica (subhilos del espacio).

Siguiendo con esta línea de capacidad sonora del cuerpo, tenemos la palabra. Cuando se presentan diálogos en el suceso dancístico, no aparecen como frases arbitrarias o sueltas, sino que conllevan un significado real y cotidiano, siguen un patrón lógico en un aquí y ahora liminales, llevándonos con ello en un transcurrir de tiempos o traslados a lugares que se configuran al momento del “decir”. Así vemos que en las danzas de arrieros del Estado de México se cuentan los ciclos de vida de los hombres y mujeres envueltos en las actividades del comercio y de las rutinas propias de los personajes que habitaban las haciendas. Los parlamentos (subhilos del sonido) usados en las cuadrillas determinan cuando es tiempo de “repartir la reliquia”<sup>\*</sup> o de realizar ciertas actividades y narran los viajes al puerto de Acapulco, así como las rutas y vicisitudes de los arrieros en el camino, con ello se logran resignificar y reconfigurar los múltiples espacios (virtuales)<sup>†</sup> (subhilo del espacio) por los que transita la representación.

Un caso más, ocurre durante la celebración de la Semana Santa de los Coras de Jesús María, donde la música y las dotaciones instrumentales juegan un papel muy importante en la constitución del espacio de representación los días jueves y viernes santos. Dentro de la iglesia, los instrumentos de cuerda del mariachi tradicional tocan *minuetes* y otros géneros que acompañan al Santo Entierro; por el contrario, fuera del templo y en toda la comunidad se prohíbe escuchar todo tipo de música que no sea la de flauta y tambor de los judíos o

---

<sup>\*</sup> Reliquia es todo lo “producido y comercializado” de la actividad del arriero y que es obsequiado a los espectadores o invitados en forma de comida o utensilios varios para el hogar.

<sup>†</sup> Configurados a partir de la percepción y que se traducen en representaciones mentales.

“borrados”. En esta aparente oposición, las dotaciones instrumentales (como subhilos del sonido) ayudan a diferenciar entre el espacio sagrado dentro del templo del espacio mundano en el exterior (como subhilos del espacio), es decir confluyen a través de una yuxtaposición.\*

## **2.6 Las Interrelaciones entre Subhilos.**

Hasta aquí hemos identificado algunos posibles ejemplos que hacen evidente las múltiples interrelaciones entre los subhilos del medio en ciertos casos de danzas tradicionales y bailes populares o urbanos desde una perspectiva triádica; sin embargo en el análisis coreológico el objetivo no se centra únicamente en la identificación de los nexos, sino en las vías dinámicas de sus interrelaciones y su coexistencia en el multi-hilado de cada evento en particular.

Dicha coexistencia permite que las relaciones establecidas entre los nexos anteriores puedan “ser de redundancia (repetición), integración (amalgama), contracontextuales (oposición) o yuxtaposición (adosar, acercar)” (Mendoza, 2010, p. 195), por lo que al analizar el complejo multi-hilado se debe considerar que estas relaciones no se establecen previo al proceso de tratamiento de la obra, sino que son consecuencia de él y se hacen presentes y evidentes durante la ocurrencia del evento, esto nos ayuda a comprender posibles cambios, evoluciones y variaciones estilísticas (valoraciones estéticas) en las formas locales.

---

\* Como elementos opuestos que tienen una lógica dentro del discurso.



A continuación mencionamos algunos casos que consideramos de utilidad para la comprensión de cada uno de estos tipos de relaciones.

### **2.6.1 Relación Establecida por Redundancia.**

En esta se percibe una constante que es expuesta y re-expuesta a lo largo de un periodo, bloque, estructura o unidad del evento. En esta lógica, en el son “el canario” de la danza de Quetzales de Atempan, Puebla, identificamos el nexo movimiento-sonido, establecido por la estructura cíclica de la pieza musical y la constante repetición del paso que corresponde a su ejecución; esta relación se percibe y se mantiene constante en el son de principio a fin.

### **2.6.2 Relación Establecida por Integración.**

Esta relación es una de las más evidentes en gran número de obras y sucesos dancísticos, sobre todo cuando se da una armonía entre música y movimiento o el resto de los constituyentes. La identificación de este tipo de relaciones entre los nexos debe realizarse con precisión y cuidado, ya que por su carácter persistente se puede correr el riesgo de ser omitida dentro del análisis.

Como caso particular de este tipo de relación, constituida a partir de tres subhilos, sugerimos el de las danzas de Matlachines, en las que las pisadas, la sonaja y el tambor generan una especie de unísono rítmico en un conjunto que se percibe equilibrado. La integración se da entre tres nexos: pisada (subhilo del movimiento)-sonaja (subhilo del sonido y del performer), pisada (subhilo de movimiento)-tambor (subhilo del sonido) y sonaja-tambor (ambos sub-hilos del sonido).

### **2.6.3 Relación Establecida por Yuxtaposición.**

Está dada por una aparente oposición entre significantes de los subhilos que conforman el nexos, pero conviven y están incluidos dentro del suceso con la finalidad de entablar una coincidencia entre los significados. En las danzas tradicionales, estos significantes se incluyen en un proceso que permite la resignificación y vigencia de los signos; por ello al iniciar un análisis etnocoreológico se sugiere no subestimar aquellos elementos o subhilos que en principio puedan percibirse como “ajenos” o “fuera de lugar”, ya que una vez aceptados por quienes hacen la danza, estos adquieren validez en el suceso.

Una de las manifestaciones en las que se evidencia este tipo de relación es la danza de Chinelos durante el Carnaval de Yauhtepec, Morelos, donde podemos apreciar en la indumentaria la inclusión de nuevos elementos que hacen alusión a la cultura de la globalización y encontramos en los bordados imágenes de dibujos animados, personajes fantásticos o emblemas de los equipos deportivos preferidos por las familias. Así afirma Lourdes Arizpe: “[...] se aceptan también los personajes de películas que llaman la atención a los niños. Esta mezcla de culturas es bienvenida por algunos pero criticada por otros que ven diluirse las auténticas tradiciones” (2009, p. 223), sin embargo, aun cuando estas inclusiones ocurran, permanezcan y sean aceptadas por el grupo que se estudia, creemos pertinente que el etnocoreólogo debe evitar anteponer juicios de valor acerca de lo que se integra y no cuestionar el dinamismo de cómo las tradiciones existen y persisten.

Otra oposición de significantes, que no están determinados por factores externos, se considera en aquellos que han estado presentes históricamente a lo largo del periodo de “vida” de la danza, por lo que se encuentran ligados a nivel

del tratamiento originario y estructura narrativa; tal como ocurre en la danza de Migueles de San Miguel Tzinacapan, Puebla, donde toma lugar la representación de una lucha espiritual, claramente legible, entre fuerzas contrarias (el bien y el mal) por medio de los personajes de San Miguel y Luzbel. En este caso, la yuxtaposición que se establece entre subhilos de los *performers* a partir de la proxémica, es necesaria para que la danza adquiera su identidad.

#### **2.6.4 Relaciones contracontextuales.**

La oposición de dos o más elementos contextualmente distintos puede reforzar el discurso dancístico en busca de diferentes propósitos. En las danzas tradicionales y bailes populares, lo que aparentemente es ajeno a un contexto, puede ser integrado o desechado por la colectividad debido a los procesos de transacción cultural. Con ello se incluyen nuevos significantes, que al ser aceptados o desechados (por un grupo) definen su permanencia en el tiempo y adquieren nuevos significados. Puesto que la danza es un fenómeno que facilita la cohesión como proceso incluyente de resignificación, está sujeto a la decisión colectiva. Por el contrario, en las obras de autoría o del tipo escénico, el tratamiento de las ideas no depende del colectivo, sino de la libertad creativa de los autores.

Es así que para la construcción de esta propuesta etnocoreológica, consideramos que, aquello que desde una postura *étic* aparenta ser una relación contracontextual, desde un punto de vista *émic* puede tomar forma como relación de yuxtaposición, puesto que los elementos que parecen distantes entre sí pueden validarse como parte de la identidad de los grupos y sus manifestaciones.

En un intento por establecer una diferencia entre una relación contracontextual, de otra que puede parecerlo (pero que consideramos de yuxtaposición), mencionamos los siguientes casos:

- ✚ En la actualidad, se observa en algunas danzas de Matlachines que para la elaboración de sus sonajas, se han sustituido materiales de origen natural (bule o tecomate), por aquellos que presentan mayor resistencia o durabilidad como el plástico con el que se fabrican los flotadores o brazos usados en los retretes; por ello se aprovecha la forma redondeada en que son fabricados y su “parecido” a la forma del instrumento. En este caso se evidencia la coexistencia entre dos contextos distintos y distantes, cuya relación no afecta el discurso del evento. Por un lado se espera observar el empleo de la sonaja, ya que es un signo que se asocia a las danzas tradicionales, pero por otra parte es sustituido por el artefacto de plástico que adquiere un nuevo significado en el evento, que a la vez no puede desligarse del contexto que le otorga su primer significado (forma parte del inmobiliario de baño).
- ✚ Durante la celebración de carnaval, en algunas cuadrillas del pueblo de San Juan de Aragón, Ciudad de México, se observa la inclusión o sustitución de elementos a la indumentaria que a simple vista pueden parecer fuera de lugar, lo que hace que se perciban como otra “danza” debido al uso de “disfraces” de conejos, perros, gran guiñoles (conocidas como botargas) de personajes actuales e incluso máscaras con rasgos exagerados que hacen alusión a los gobernantes y ex gobernantes del país. Si bien no son alegorías a lo comprendido como indumentaria tradicional del carnaval, éste “mundo al revés” permite el uso y abuso de

significantes que forman parte del contexto cotidiano de los danzantes y que se consideran y asumen como parte de su cultura; es así que la relación no se define como contracontextual, sino como una yuxtaposición de elementos que conviven y se proyectan a la celebración del carnaval.

## **2.7 Alcances de la Perspectiva Coreológica.**

Los ejemplos analizados hasta aquí dan cuenta de la complejidad hacia la que se encaminan los estudios etnocoreológicos al tomar como referente el modelo interdisciplinario desarrollado por la Coreología Inglesa\*. De ninguna manera este modelo se presenta estricto y cerrado, sino que posibilita la inclusión de métodos y herramientas utilizadas por otras disciplinas en el estudio del “hacer” artístico en danza (sin mermar el valor del contexto del que provenga) para lograr los objetivos particulares de cada estudio.

Si comprendemos a la Coreología como disciplina enfocada en principio a los eventos dancísticos a través de estudios académicos especializados, la Etnocoreología será entonces una rama que se dedique a contemplar el amplio abanico de manifestaciones dancísticas en las diversas culturas existentes en un espacio y tiempo específicos. Si bien en nuestro país los alcances de la Etnocoreología se han perfilado hacia el registro, al estudio histórico, a intentos por recuperar manifestaciones dancísticas perdidas (Arqueocoreología) o escenificación, no se ha dejado de lado el hecho de que la danza, como sistema de representación tiene un discurso y carácter estético, lo que da cuenta de las múltiples necesidades (y sus vías de satisfacción) de los sujetos participantes en su hacer y existir.

---

\* Por las autoras Valerie Preston-Dunlop y Ana Sanchez-Colberg.

Optamos además por una inclusión y valoración de los aportes realizados a partir de los trabajos antropológicos en México, cuyo acercamiento a los eventos dancísticos y sus relaciones con otros sistemas, han dirigido sus alcances a entendimientos más amplios que conducen a posibles interpretaciones.

En este sentido, perseguimos que los objetivos de esta propuesta integren una visión del complejo danza-entorno como: sistema de representación que tiene origen en el drama social y su relación con otros sistemas (desde la perspectiva antropológica) y a su vez como sistema performativo de representación, donde interviene la experiencia entre sujetos, que se relaciona con otros sistemas y está dotado de carácter estético (desde la perspectiva coreológica). Sobre estos principios parte y se construye la propuesta que se desarrollará en el siguiente capítulo.

# **CAPÍTULO 3**

**Modelo esquemático  
sugerido para el  
Registro/Análisis dancístico  
en la Escuela Nacional de  
Danza Folklórica.**





El interés de este capítulo se centra en un desglose esquemático acerca de los principios coreológicos desarrollados por Preston-Dunlop y Sanchez-Colberg, los cuales hemos perfilado anteriormente hacia su entendimiento y posterior aplicación en trabajos sobre danza tradicional y popular con el interés de consolidar y desarrollar una práctica etncoreológica en la Escuela Nacional de Danza Folklórica.

Lo anterior se presenta como una propuesta para ampliar los alcances del registro y documentación hacia posibles análisis interpretativos de eventos dancísticos y sus relaciones con aspectos internos y externos de su entorno; por ello se sugiere tomar apertura hacia los estudios de carácter interdisciplinario.

En la ENDF, el trabajo interdisciplinario ha estado presente en la constitución de prácticas y métodos empleados hasta el día de hoy en su acercamiento a la danza (tradicional y popular) como objeto de estudio, principalmente con los aportes de la Antropología de la Danza y la Coreología; sin embargo, las necesidades actuales de comprensión de los, cada vez más complejos procesos sociales en los que toma lugar la danza, requieren de conjuntar y ampliar las visiones, posturas y avances de cada una de estas disciplinas.

### **3.1 Aspectos a Destacar en las Aproximaciones Metodológicas de la ENDF Hacia la Danza Tradicional.**

El modelo que proponemos a continuación toma como base las acciones que hasta hoy día se realizan en la ENDF como resultado de su práctica académica encaminada hacia el registro, con lo cual se ha perfilado una estrecha relación o

visión compartida entre Etnografía y Coreología que se ve fortalecida a través de las siguientes prácticas:

- ✚ El trabajo vivencial en campo o en el contexto en el que toma lugar el evento dancístico y cursos de interlocutores\* (informantes). Esto potencializa un vínculo con la experiencia del otro que conduce a la “**incorporación**” de experiencias propias.
- ✚ La aplicación del método etnográfico. Esto incluye técnicas e instrumentos de documentación o recolección de información entre los que destacan elaboración de bitácoras, diarios de campo, entrevistas, entre otros; es decir, la recopilación objetiva de datos y su respaldo en diversos soportes. Lo anterior no descarta a nivel subjetivo el “recopilado sensorial” como un proceso de sensibilización para enriquecer el entendimiento del hacer dancístico.
- ✚ La sistematización de códigos dancísticos (cursos de interlocutores) y el empleo de técnicas corporales de entrenamiento que permiten al individuo entender diversos lenguajes de movimiento a través de la **incorporación** de ellos. Esto permite comprender el cuerpo del otro a través de la experiencia del movimiento habitada en el cuerpo propio.
- ✚ La utilización de sistemas de escritura de unidades de movimiento, como la Notación Estructural y la Notación de Motivos (L.O.D)<sup>†</sup> como herramienta para el registro y resguardo de danzas en partituras. Esto ligado al Análisis de Movimiento Laban que permite distinguir aspectos cualitativos en el movimiento **mediado** por los danzantes (*performers*).

---

\* Haciendo referencia desde los modelos de comunicación para nombrar a quien facilita la transmisión del conocimiento.

<sup>†</sup> *Language of Dance*, sistema desarrollado por Ann Hutchinson-Guest.

- ✚ Elaboración de documentos integrados que conforman acervos\* (ADENDF y Biblioteca) con la finalidad de fortalecer los procesos de enseñanza-aprendizaje y participar en el resguardo de la memoria y patrimonio inmaterial.

### **3.2 Algunas Consideraciones para Perfilar la Práctica de Registro y Análisis en la ENDF Hacia una Perspectiva Etnocoreológica.**

- I. La danza es un sistema en donde interviene el cuerpo en situación de representación o de expresividad performática, donde toman lugar los procesos de intención, impresión e interpretación ligados a las acciones de hacer, performar (danzar), apreciar; es decir bajo una perspectiva triádica que reafirma su performatividad.
- II. A su vez la danza establece relaciones con otros sistemas dentro de su contexto y fuera de su entorno.
- III. El acercamiento al objeto de estudio en campo, el trabajo etnográfico, seguimiento a los ciclos y la observación participante permiten, además de la recolección objetiva de datos cuantitativos y cualitativos, la experiencia e interacción subjetiva en el evento a estudiar, por lo tanto incluye al especialista en el proceso transaccional como espectador e incluso como *performer*.
- IV. La tarea del etnocoreólogo implica entender el movimiento a través del **incorporar** (hacer) danza y tener el bagaje teórico para su estudio, vivir, compartir la experiencia y asumirse como agente intersubjetivo, no ajeno.
- V. La experiencia intersubjetiva y fenomenal en el evento dancístico permite negociaciones que revelan y reafirman aspectos estéticos del colectivo.

---

\*Dichos trabajos conforman el material de consulta del ADENDF (Acervos Dancísticos de la Escuela Nacional de Danza Folklórica).

- VI. Aun cuando se presenta como el punto central de este trabajo, la práctica etnocoreológica no debe limitarse al registro y análisis, ya que de acuerdo a los intereses del estudio, sus alcances se pueden extrapolar hacia la enseñanza, gestión cultural, producción-escenificación\* u otras indagaciones metodológicas mayores para generar teorías o principios.
- VII. Si bien el material de movimiento en el medio de la danza es parte medular para los estudios con enfoque coreológico, éste no debe descontextualizarse; ya que encapsularlo como forma visual limita los alcances de fondo.

Por ello, al tomar en cuenta el valor de las prácticas de la ENDF sumadas a las reflexiones anteriores, comprendemos y proponemos los siguientes niveles de acción y aplicación para una práctica etnocoreológica.

---

\* A su vez sugerimos una apertura consciente hacia los procesos de escenificación en el ámbito de estudio y enseñanza de la danza tradicional y baile popular para no generar sólo reproducciones cuasi-reales. Estos temas no se profundizan en este trabajo, ya que, consideramos requieren de cuestionamientos mayores que pueden detonar en estudios específicos.

### 3.3 La Práctica Etnocoreológica y sus Niveles de Acción.



Tabla 3.

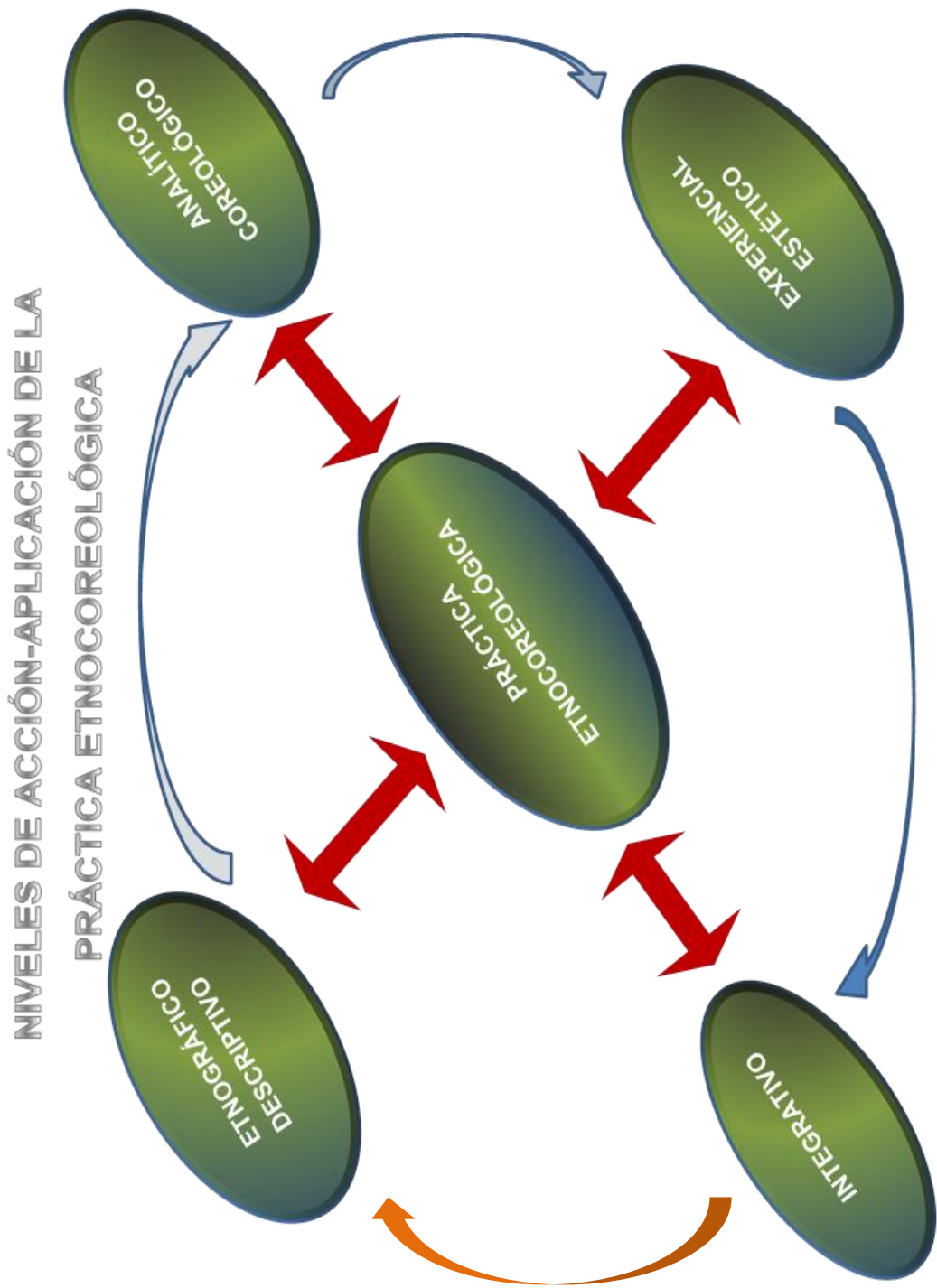


Figura 3.  
Acervo personal.

### 3.4 Propuesta Esquemática del Modelo Etnocoreológico.

La siguiente secuencia de imágenes esquematiza los planteamientos de Preston-Dunlop y Sánchez-Colberg enfocados y direccionados hacia la práctica del registro-análisis a nivel etnocoreológico en la ENDF.

## PERSPECTIVA TRIÁDICA



Figura 4.  
Fuente: Acervo personal.

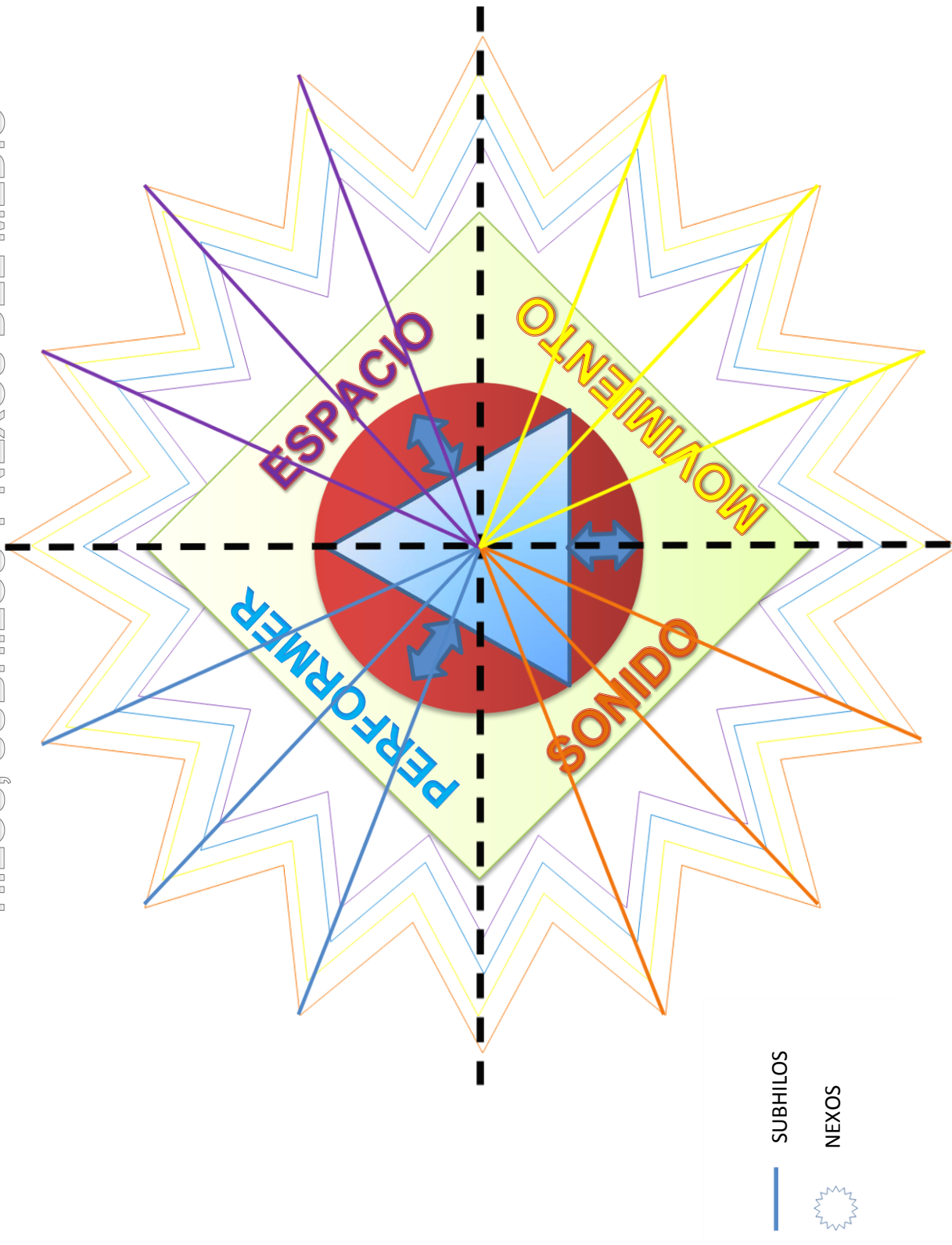


Figura 5.  
Fuente: Acervo personal.



# NEXO PERFORMER-MOVIMIENTO

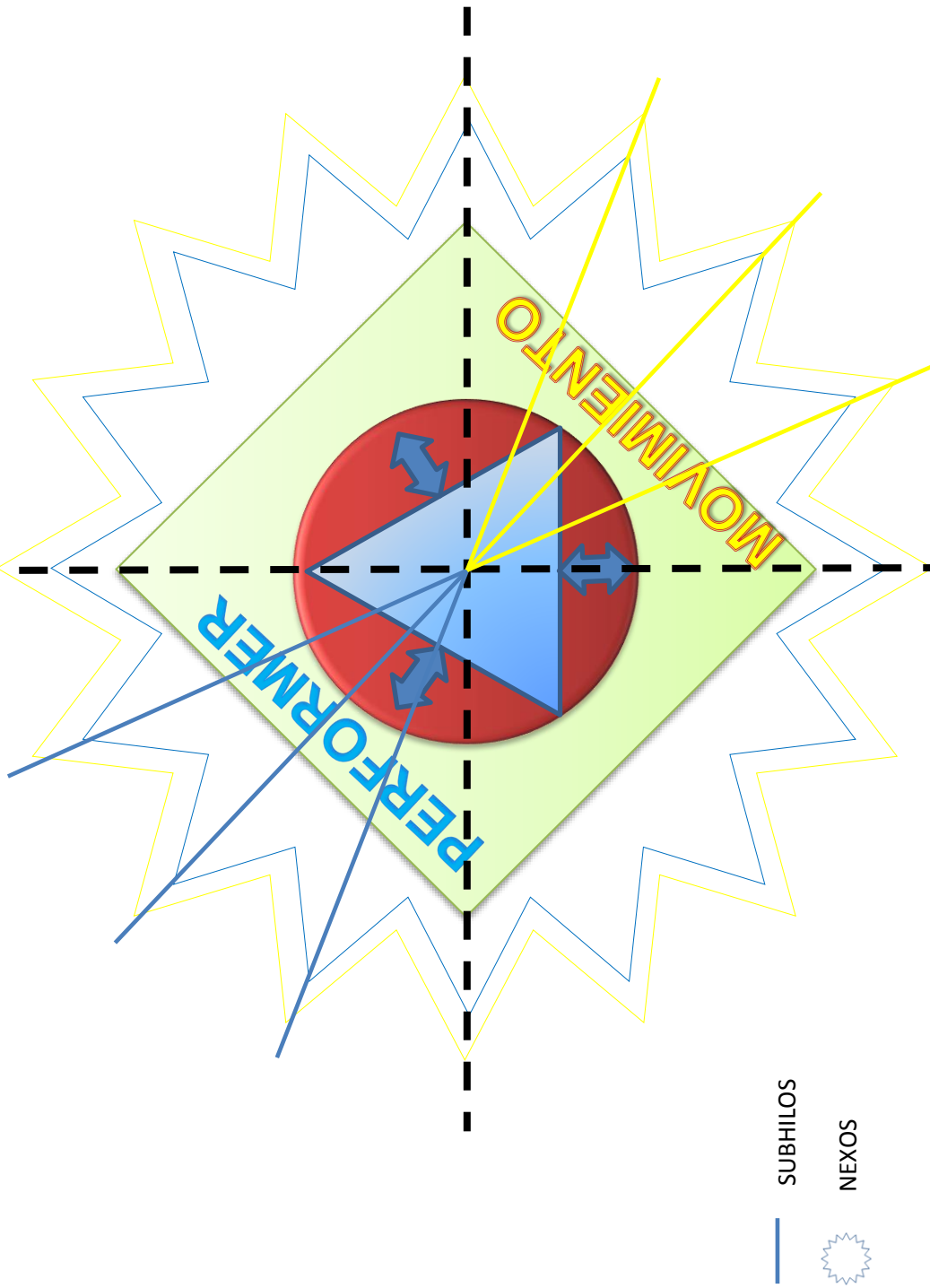


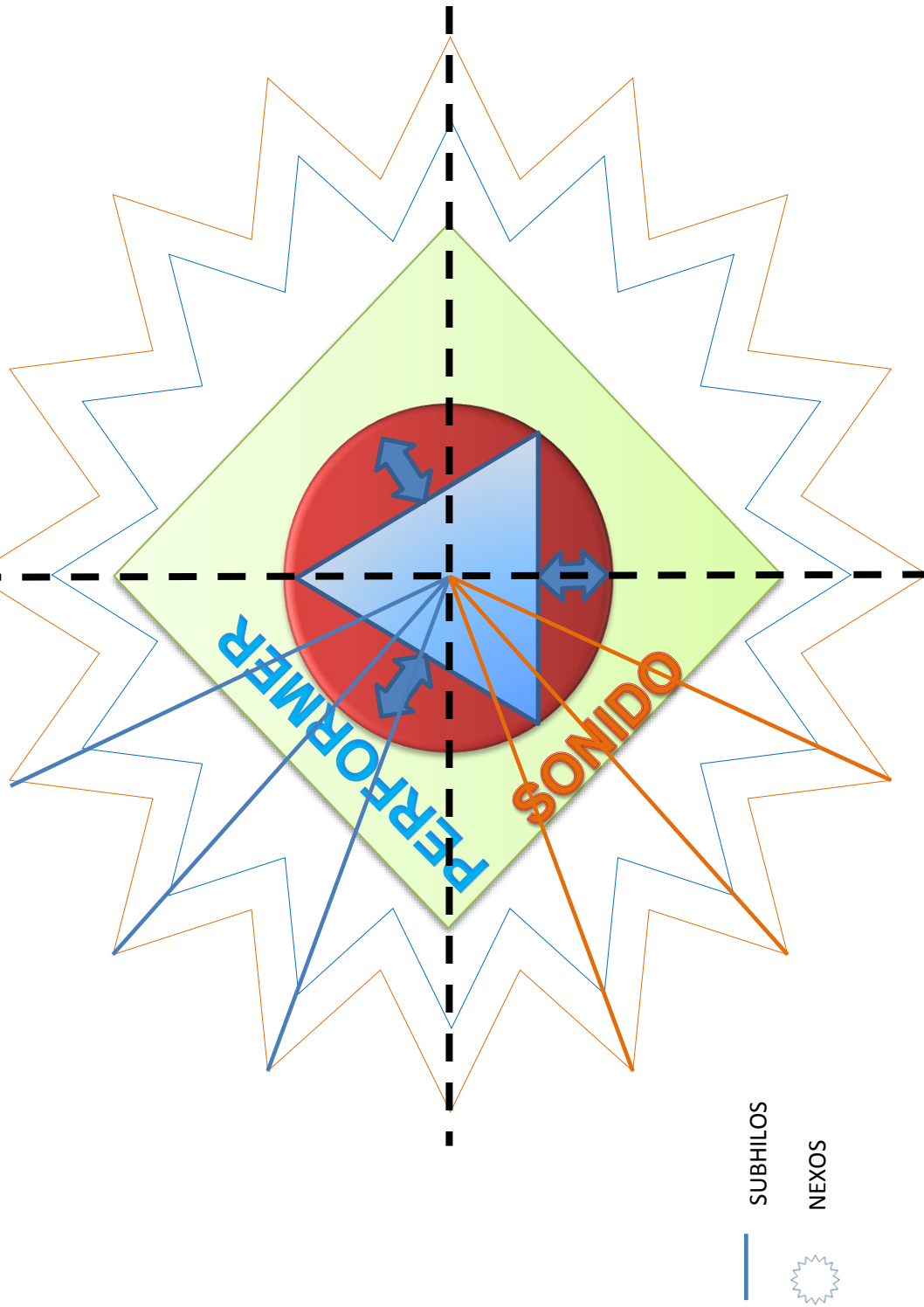
Figura 6  
Fuente: Acervo personal.

Posibles subhilos del *performer*-movimiento a interconectarse:

Subhilos propuestos del <i>performer</i> .	Subhilos propuestos del movimiento.
<p>-Aspectos ligados al cuerpo.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Particularidades étnicas.</li> <li>• Características físicas.</li> <li>• Cabello/peinado.</li> <li>• Edad.</li> <li>• Género.</li> <li>• Habilidad técnica.</li> <li>• Indumentaria.</li> <li>• /parafernalia.</li> <li>• Máscaras.</li> <li>• Alimentación/consumo/ingesta de alimentos, bebidas o psicotrópicos.</li> <li>• Calzado/pies.</li> <li>• Utilería</li> <li>• Otros, según lo particular del caso.</li> </ul>	<p>-Aspectos coreográficos.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Formas espaciales del movimiento.</li> <li>• Organización en kinemas, morfokinemas, motivos, etc.</li> <li>• Organización en unidades narrativas.</li> <li>• Pisadas y pasos.</li> <li>• Organización en frases.</li> <li>• Otros, según lo particular del caso</li> </ul>
<p>-Aspectos sociales y psicológicos.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Origen étnico.</li> <li>• Espiritualidad/religión/fe.</li> <li>• Lengua.</li> <li>• Cargos o roles.</li> <li>• Reificación/sobre entrenamiento.</li> <li>• Educación.</li> <li>• Estilo.</li> <li>• Otros, según lo particular del caso.</li> </ul>	<p>-Aspectos cualitativos.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ritmo.</li> <li>• Dinámica y esfuerzo: peso, flujo, espacio y tiempo.</li> <li>• Estilo individual.</li> <li>• Estilo grupal.</li> <li>• Partes del cuerpo que se enfatizan</li> <li>• Partes del cuerpo que intervienen en el movimiento.</li> <li>• Relaciones entre partes del cuerpo.</li> <li>• Otros, según lo particular del caso</li> </ul> <p>-Otros aspectos ligados al movimiento.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Acciones corporales.</li> <li>• Acciones dramatizadas.</li> <li>• Ocurrencias ligadas a la danza.</li> <li>• Relaciones cuerpo-cuerpo</li> <li>• Gestos del rostro y cuerpo.</li> <li>• Diálogos o verbalizaciones.</li> <li>• Otros, según lo particular del caso.</li> </ul>

Tabla 4. Fuente: Acervo personal.

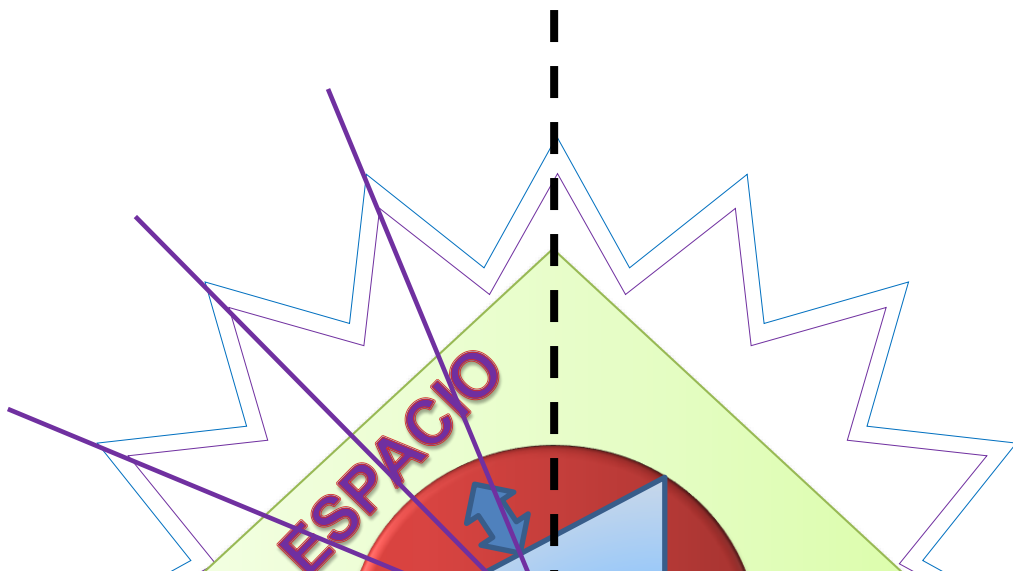
**NEXO PERFORMER-SONIDO**



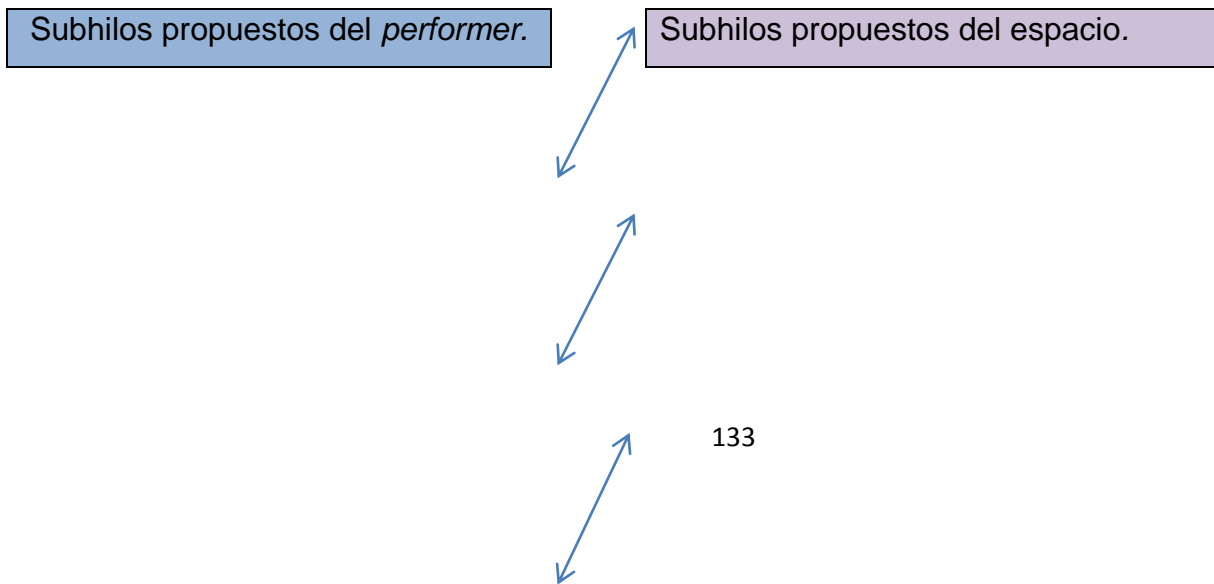
**Figura 7**  
**Fuente: Acervo personal.**



Tabla 5. Fuente: Acervo personal.



Posibles subhilos del *performer*-espacio a interconectarse:



<p>-Aspectos ligados al cuerpo.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Particularidades étnicas.</li> <li>• Características físicas.</li> <li>• Cabello/peinado.</li> <li>• Edad.</li> <li>• Género.</li> <li>• Habilidad técnica.</li> <li>• Indumentaria.</li> <li>• Utilería /parafernalia.</li> <li>• Máscaras.</li> <li>• Alimentación/consumo/ingesta de alimentos, bebidas o psicotrópicos.</li> <li>• Calzado/pies.</li> <li>• Otros, según lo particular del caso.</li> </ul>	<p>-Aspectos físicos.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Tipo de escenario o locus (foro, auditorios, pista, corrales, enramadas, tarima, atrio, etc.).</li> <li>• Dimensión.</li> <li>• Elementos que lo conforman (ornamentos, materiales. Maquinaria teatral, attrezzo).</li> <li>• Otros, según lo particular del caso.</li> </ul> <p>-Aspectos que intervienen en la configuración liminal:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Iluminación.</li> <li>• Temporalidad ritual, festiva.</li> <li>• Temporalidad del evento (noche/día, ciclos anuales, ciclos de vida, etc.).</li> <li>• Otros, según lo particular del caso.</li> </ul>
<p>-Aspectos sociales y psicológicos.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Origen étnico.</li> <li>• Espiritualidad/religión/fe.</li> <li>• Lengua.</li> <li>• Cargos o roles.</li> <li>• Reificación/sobre entrenamiento.</li> <li>• Educación.</li> <li>• Estilo.</li> <li>• Otros, según lo particular del caso.</li> </ul>	<p>-Aspectos coreográficos del espacio.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Coréutica.</li> <li>• Proxémica.</li> <li>• Trayectorias espaciales.</li> <li>• Diseños coreográficos.</li> <li>• Otros, según lo particular del caso.</li> </ul>

Tabla 6. Fuente: Acervo personal.

# NEXO MOVIMIENTO-ESPACIO

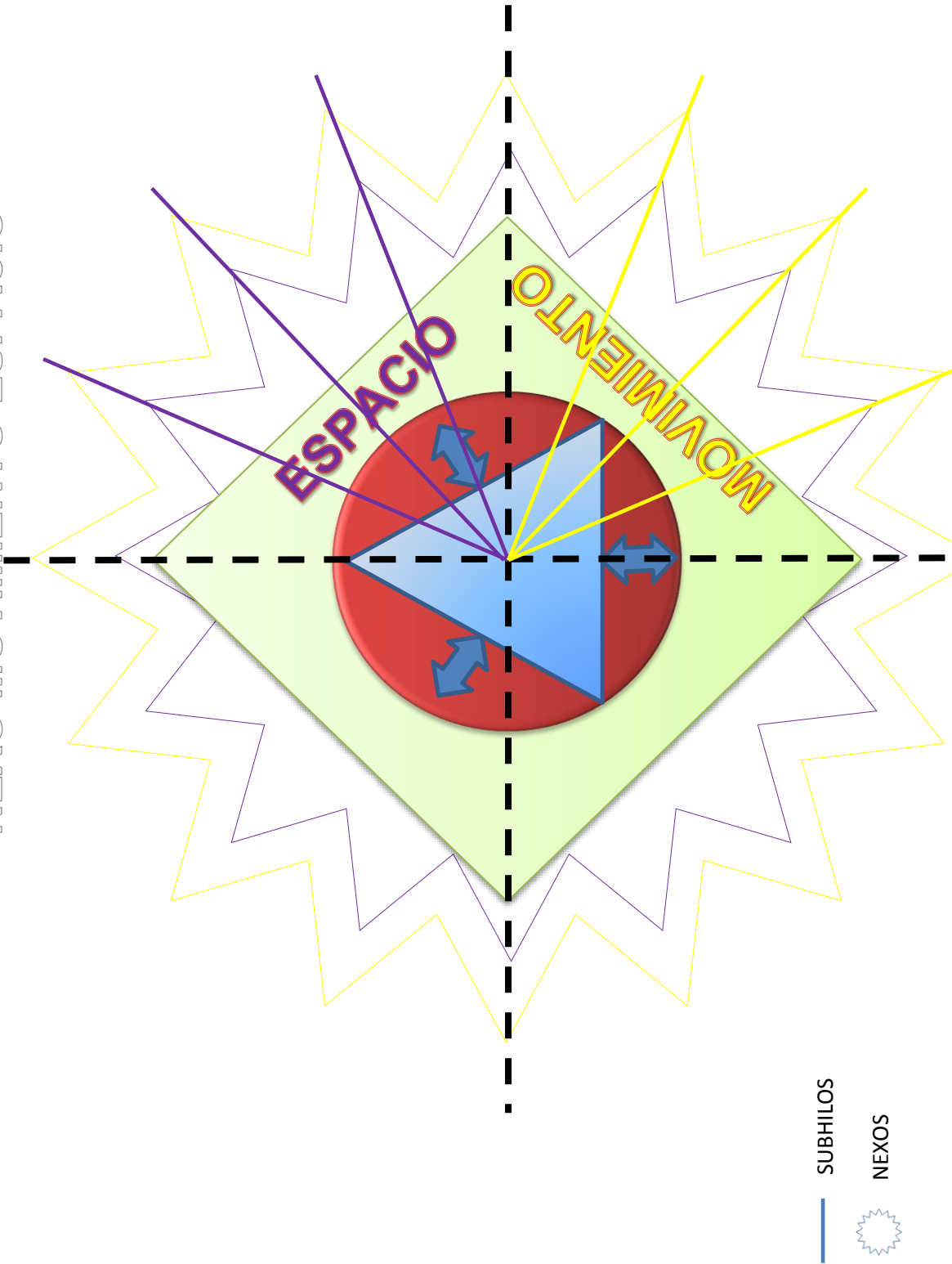


Figura 9  
Fuente: Acervo personal.



Posibles subhilos del movimiento-espacio a interconectarse:

Subhilos propuestos del movimiento.	Subhilos propuestos del espacio.
<p>-Aspectos coreográficos.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Formas espaciales del movimiento.</li> <li>• Organización en kinemas, morfokinemas, motivos, etc.</li> <li>• Organización en unidades narrativas.</li> <li>• Pisadas y pasos.</li> <li>• Organización en frases.</li> </ul>	<p>-Aspectos físicos.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Tipo de escenario o locus (foro, auditorios, pista, corrales, enramadas, tarima, atrio, etc.).</li> <li>• Dimensión.</li> <li>• Elementos que lo conforman (ornamentos, materiales. Maquinaria teatral, attrezzo).</li> <li>• Otros, según lo particular del caso.</li> </ul>
<p>-Aspectos cualitativos.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ritmo.</li> <li>• Dinámica y esfuerzo: peso, flujo, espacio y tiempo.</li> <li>• Estilo individual.</li> <li>• Estilo grupal.</li> <li>• Partes del cuerpo que se enfatizan</li> <li>• Partes del cuerpo que intervienen en el movimiento.</li> <li>• Relaciones entre partes del cuerpo.</li> </ul>	<p>-Aspectos que intervienen en la configuración liminal:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Iluminación.</li> <li>• Temporalidad ritual, festiva.</li> <li>• Temporalidad del evento (noche/día, ciclos anuales, ciclos de vida, etc.).</li> <li>• Otros, según lo particular del caso.</li> </ul>
<p>-Otros aspectos ligados al movimiento.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Acciones corporales.</li> <li>• Acciones dramatizadas.</li> <li>• Ocurrencias ligadas a la danza.</li> <li>• Relaciones cuerpo-cuerpo.</li> <li>• Gestos del rostro y cuerpo.</li> <li>• Diálogos o verbalizaciones.</li> <li>• Otros, según lo particular del caso.</li> </ul>	<p>-Aspectos coreográficos del espacio.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Coréutica.</li> <li>• Proxémica.</li> <li>• Trayectorias espaciales.</li> <li>• Diseños coreográficos.</li> <li>• Otros, según lo particular del caso.</li> </ul>

Tabla 7. Fuente: Acervo personal.

**NEXO MOVIMIENTO-SONIDO**

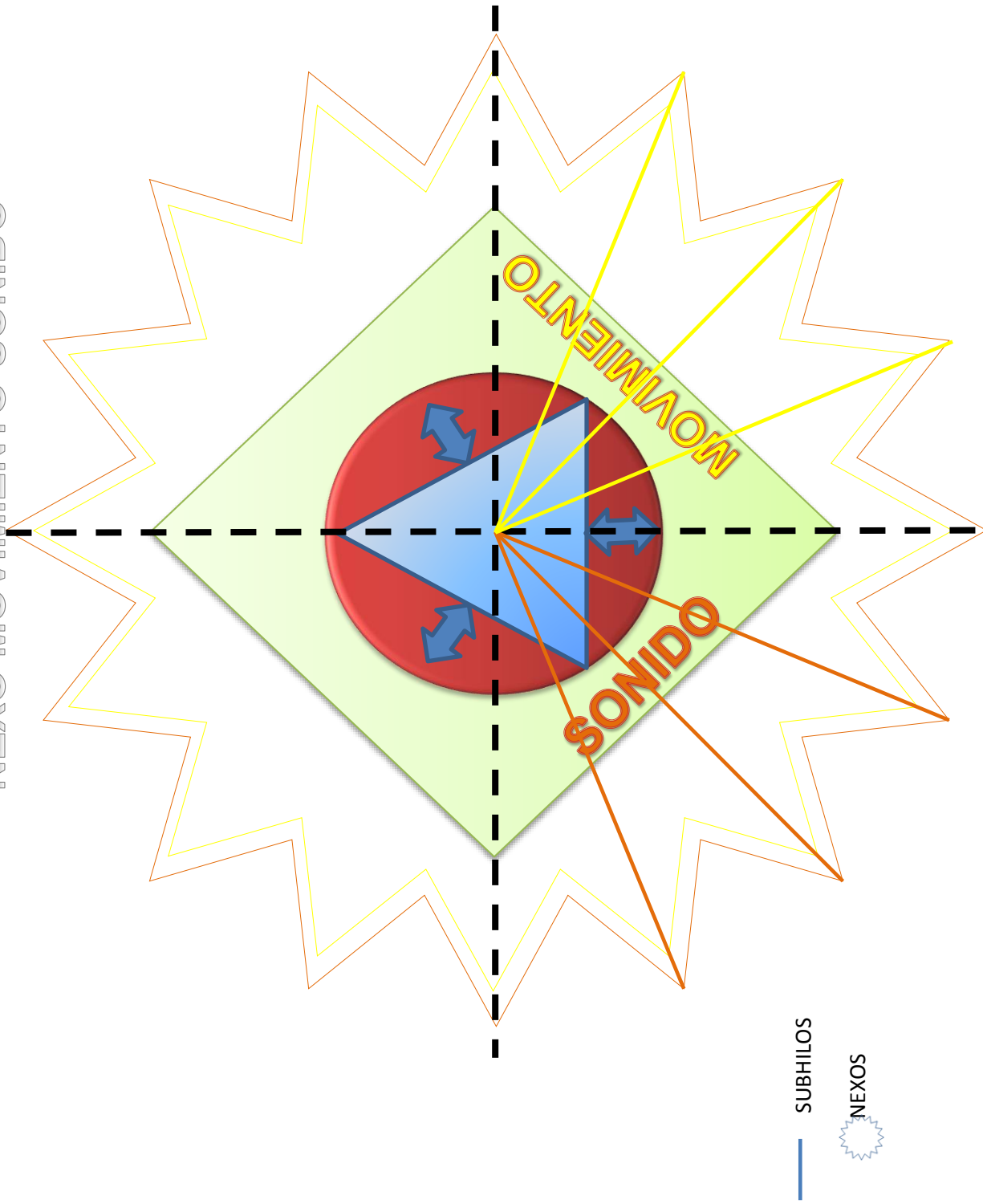
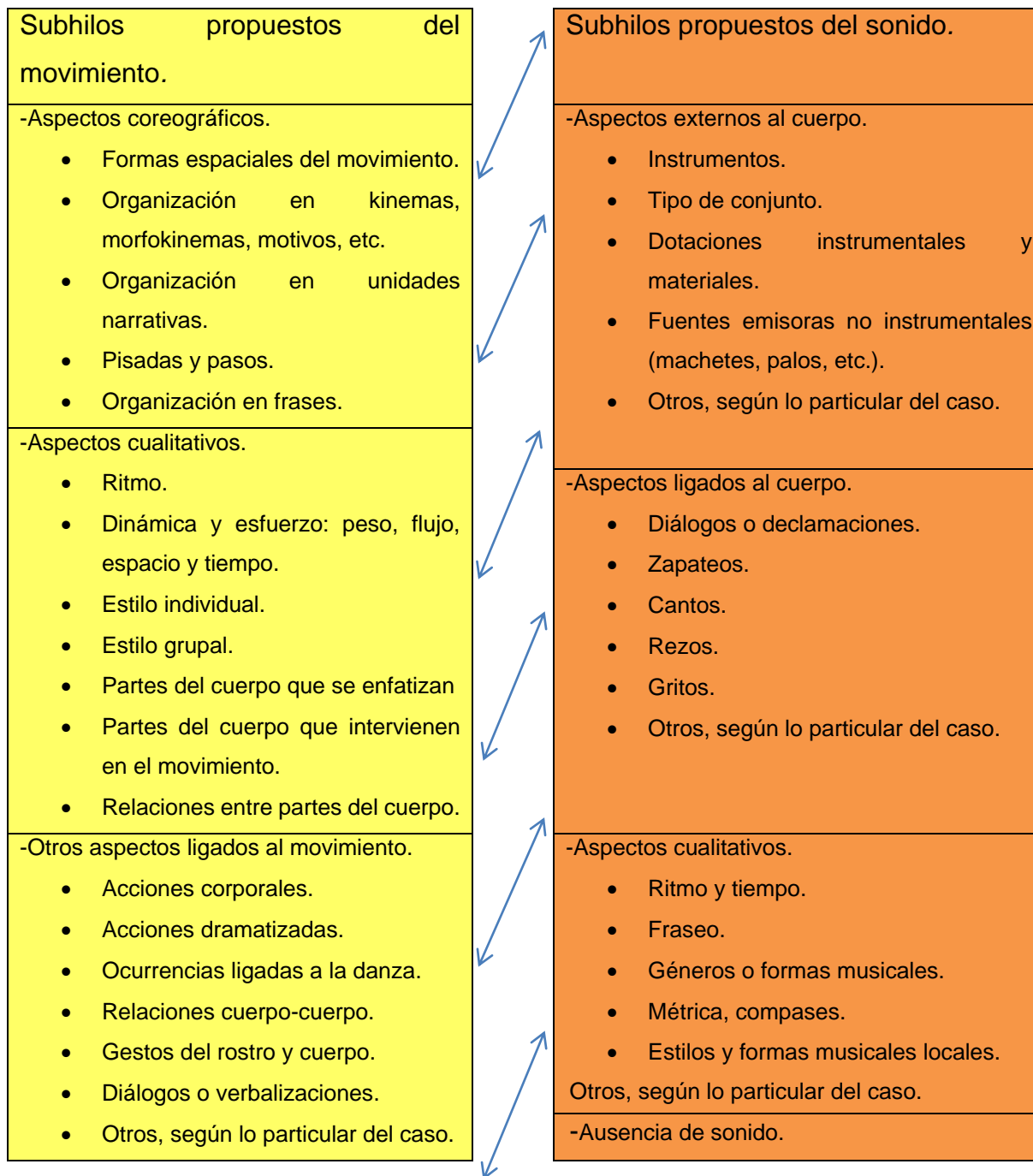
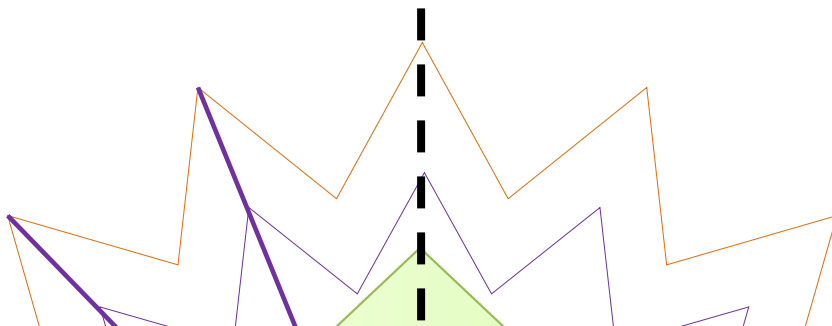


Figura 10  
Fuente: Acervo personal.

Posibles subhilos del movimiento-sonido a interconectarse:







Posibles subhilos del sonido-espacio a interconectarse:

Subhilos propuestos del sonido.

Subhilos propuestos del espacio.

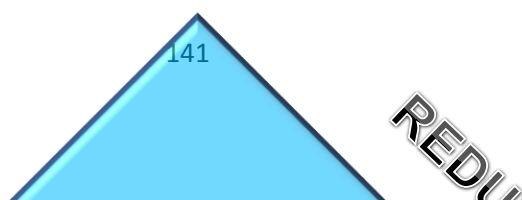


140

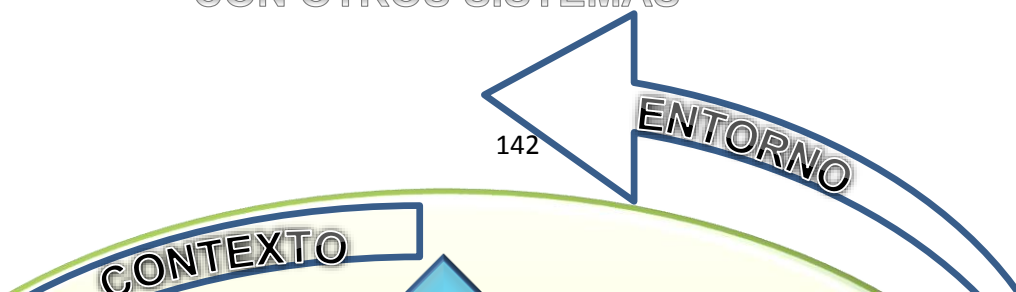
<p>-Aspectos externos al cuerpo.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Instrumentos.</li> <li>• Tipo de conjunto.</li> <li>• Dotaciones instrumentales y materiales.</li> <li>• Fuentes emisoras no instrumentales (machetes, palos, etc.).</li> <li>• Otros, según lo particular del caso.</li> </ul>	<p>-Aspectos físicos.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Tipo de escenario o locus (foro, auditorios, pista, corrales, enramadas, tarima, atrio, etc.).</li> <li>• Dimensión.</li> <li>• Elementos que lo conforman (ornamentos, materiales. Maquinaria teatral, attrezzo).</li> <li>• Otros, según lo particular del caso.</li> </ul>
<p>-Aspectos ligados al cuerpo.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Diálogos o declamaciones.</li> <li>• Zapateos.</li> <li>• Cantos.</li> <li>• Rezos.</li> <li>• Gritos.</li> <li>• Otros, según lo particular del caso.</li> </ul>	<p>-Aspectos que intervienen en la configuración liminal:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Iluminación.</li> <li>• Temporalidad ritual, festiva.</li> <li>• Temporalidad del evento (noche/día, ciclos anuales, ciclos de vida, etc.).</li> <li>• Otros, según lo particular del caso.</li> </ul>
<p>-Aspectos cualitativos.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ritmo y tiempo.</li> <li>• Fraseo.</li> <li>• Géneros o formas musicales.</li> <li>• Métrica, compases.</li> <li>• Estilos y formas musicales locales.</li> </ul> <p>Otros, según lo particular del caso.</p>	<p>-Aspectos coreográficos del espacio.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Coréutica.</li> <li>• Proxémica.</li> <li>• Trayectorias espaciales.</li> <li>• Diseños coreográficos.</li> <li>• Otros, según lo particular del caso.</li> </ul>

Tabla 9. Fuente: Acervo personal.

## TIPOS DE RELACIONES ESTABLECIDAS ENTRE LOS HILOS.



# RELACIÓN DEL EVENTO DANCÍSTICO PERFORMATIVO CON OTROS SISTEMAS



## INTERDISCIPLINA.

FENOMENOLOGÍA  
Y HERMENEÚTICA

SEMIOLÓGIA Y  
SEMIÓTICA

FILOSOFIA



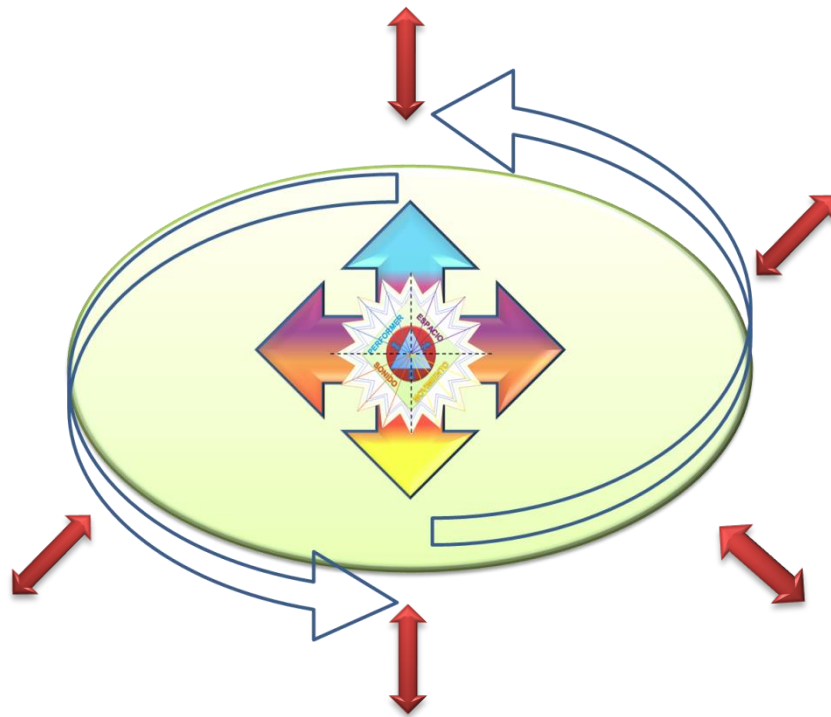


Figura 14  
Fuente: Acervo personal.

### 3.5 De Aquí en Adelante...

Consideramos que el modelo propuesto brinda un flexible punto de partida para su adopción, adaptación y aplicación por los futuros interesados en la tarea

etnocoerológica. La decisi3n de esquematizar estos principios parte de considerar la existencia de guías que ya se emplean como instrumentos que facilitan el registro/análisis llevado a cabo en la ENDF.

La propuesta no se presenta como un formato de guía para la recopilaci3n o vaciado de informaci3n, sino como una herramienta inicial que puede ser adaptada a las necesidades, objetivos y metodologías específicas escogidas de acuerdo a los intereses en el estudio del hecho dancístico. Su carácter visual facilita la identificaci3n, planificaci3n o toma de decisiones para dirigir el rumbo en sus múltiples y posibles aplicaciones posteriores.

**Conclusiones.**



A lo largo de este trabajo nos vimos en la necesidad de realizar una “doble traducción”; por una parte el reconocimiento de los términos con los que se definen las prácticas dancísticas en el idioma Inglés -a partir de los cuales se desarrollan los postulados coreológicos- y por el otro, una búsqueda de conceptos equiparables en la lengua española para su aplicación -sin caer en una traslación burda de estos- hacia el entendimiento de los procesos y productos colectivos, tradicionales o populares de danza, baile y otros sistemas estructurados de movimiento en México.

Si bien, estos aportes surgen de las realidades occidentalizadas Inglesa y Europea, no convenimos en la aplicación directa y forzada del modelo de Preston-Dunlop y Sanchez-Colberg hacia la realidad multicultural mexicana; por el contrario, sugerimos al especialista, como punto de despegue considerar estas particularidades en cada grupo para ajustar-decidir sus vías de aplicación y acción de acuerdo a las necesidades que se le presenten.

Al comenzar este trabajo e indagar acerca de las prácticas aplicadas y encaminadas al estudio de la danza tradicional y popular en la ENDF, identificamos\* un punto de convergencia entre los lineamientos de la UNESCO† sobre el tratamiento del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad y las actividades de documentación y registro para la conformación de acervos, lo cual perfilaba uno de los objetivos de este trabajo. Sin embargo, para poder construir labores de salvaguardia desde una perspectiva etnocoreológica, se requiere definir primero a la Etnocoreología y su práctica institucional, académica e ideológica,

---

\* Dirigirse al apartado de anexos para consultar parte del trabajo de identificación propuesto previamente como ponencia, que derivó en esta tesis.

† Consultar la **CONVENCIÓN PARA LA SALVAGUARDIA DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL de la UNESCO, del 17 de octubre de 2003.**

para su direccionamiento no solo hacia la conservación y registro de la danza, sino para posibles aplicaciones como puntal de las actividades académicas de la ENDF.

Dada la complejidad que implica la constitución de modelos disciplinarios decidimos en este amplio espectro, centrar este trabajo únicamente en la propuesta y desarrollo de un modelo “etncoreológico” flexible y funcional en el quehacer contemporáneo de la ENDF, sin desechar la posibilidad de atender y cuestionarse a futuro sobre las necesidades actuales en torno a la salvaguardia de las manifestaciones dancísticas, lo cual consideramos un tema profundo que requiere abordarse en otro estudio ya que, al ser dinámicos y transformadores los procesos interculturales de identidad en los grupos, nos preguntamos lo siguiente:

- ¿Cómo la evidencia “estática” documentada de la realidad de un grupo, puede ser de apoyo para la comprensión del dinamismo en el cual fluctúa esa misma realidad, sin caer en tratamientos museográficos aislados que no tengan impacto en su memoria histórica?
- ¿Cómo ayuda al etncoreólogo el aislamiento de una manifestación en flujo, como la danza, que sucede en tiempos-espacios cambiantes, irrepetibles y renovadores? y, desde la otra postura, ¿Cómo ayudan estos “encapsulamientos” a los grupos a “perpetuar” sus rasgos de identidad, cultura y sus valores estéticos?

Sabemos que existe un valor historicista en la danza como manifestación cultural de los grupos, sin embargo consideramos que los registros no deben ser

el punto final para entender el pasado del hombre, sino que pueden dirigirse a posibles prospecciones sobre su devenir presente y futuro.

En este sentido y dado que la consolidación de la práctica etnocoreológica requiere de una apertura interdisciplinaria y la aplicación de múltiples herramientas, optamos por no acotar esta investigación hacia un caso particular, lo cual hubiese cerrado las posibilidades de entendimiento y aplicaciones posteriores; por el contrario ejemplificamos a partir de múltiples casos de danzas, bailes tradicionales y populares con el fin de demostrar la adaptabilidad del modelo coreológico Inglés a la realidad dancística mexicana.

Además, dejamos a consideración que muchas danzas tradicionales y bailes populares presentan continuidad y seguimiento a los ciclos de vida o rituales, en este sentido su realización no se reduce al entendimiento de “evento” sino de “suceso”, comprendido como aquello que presenta una consecución en el tiempo. Esto nos lleva a proponer para un futuro análisis, la consideración del tiempo (temporalidad/ciclo) en Etnocoreología, como un hilo más en el medio de la danza, que interviene de manera determinante en la realización de estos sucesos y por lo tanto repercute a su vez en el establecimiento de otros nexos con el *performer*, el movimiento, el sonido y el espacio.

En la introducción a este trabajo hicimos mención al concepto folklore, mismo que continúa empleándose en los ámbitos escolar y artístico, pero que en los estudios teóricos ha sido remplazado por otros conceptos. Esto nos lleva a poner sobre la mesa su vigencia para referirnos a los estudios especializados en danza en la ENDF, ya que este término define actualmente más a una forma de

representación en la que la danza se desprende de su contexto y por lo tanto desconoce la experiencia humana para manipularla con fines de entretenimiento y exhibición.

Al sistematizar la danza tradicional y popular para su estudio y comprensión a través de procesos de incorporación, la ENDF no deshumaniza el movimiento, plantea al profesional en danza la necesidad de entender y mediar los códigos dancísticos desde la experiencia del cuerpo para su re-interpretación, por esta razón hablar de enajenación en este ámbito sale sobrando y creemos que debe comenzar a pensarse en una revalidación, recontextualización, resignificación o en caso necesario el deshecho del vocablo “folklore” para definir y diferenciar entre las acciones de carácter etnocoreológico que toman lugar en la ENDF de aquellas que no.

Para el cierre de este trabajo, nos aproximamos a la Etnocoreología como: la rama de la Coreología que se encamina hacia el entendimiento de las particularidades étnicas o de grupo que se hacen evidentes en las diversas prácticas dancísticas que realizan.

Al referirnos a particularidades étnicas o de grupo, no nos limitamos a los llamados subalternos, minorías, o a ciertas comunidades indígenas; sino a la comprensión del cuerpo y la danza en un contexto determinado por cualquier grupo. Incluso este tratamiento puede ser aplicado para el análisis comparativo entre dos técnicas de entrenamiento dancístico como el “Graham” o “Limón” y sus especificidades de “etnicidad”; siempre y cuando el acercamiento ocurra



directamente con los hacedores, en el contexto y a través de la experiencia del cuerpo.

Por último sugerimos las aplicaciones de este modelo en la ENDF, en primera instancia para encaminar el registro y documentación de acuerdo a los principios desarrollados en él. Exhortamos a las comunidades docente y estudiantil a integrar esta perspectiva y proponer procesos de formación e investigación que deriven de las cinco líneas de trabajo de la escuela: Pedagogía, Coreología, Coreografía, Escénica/difusión y Técnica, lo que seguramente será de gran aporte en el desarrollo, implementación y consolidación del enfoque Etnocoreológico en el Licenciado en Danza Folklórica.

# **Referencias.**



## Bibliográficas:

- Arizpe, L. (2009). *El patrimonio Cultural Inmaterial de México. Ritos y festividades*. México, D.F.: CONACULTA-Porrúa.
- Bonfiglioli, J. J. (1996). *Las danzas de conquista*. México.: CONACULTA-FCE.
- Cámara Elizabeth, H. I. (s.f.). *Pensamiento y acción. El Método Leeder de la Escuela Alemana*. México, DF: INBA-CENIDID.
- Dallal, A. (1995). *La Danza en México (Tercera Parte). La danza Escénica Popular 1877-1930*. México.: Instituto de Investigaciones Estéticas –UNAM.
- Geist, I. (2005). *Liminaridad, tiempo y significación. Prácticas rituales en la Sierra Madre Occidental*. México.: INAH Colección Científica.
- Guerra, R. (1989). *Teatralización del Folklore y Otros Ensayos*. La Habana, Cuba.: Letras Cubanas.
- Gutiérrez, A. (2010). *Las danzas del padre sol. Ritualidad y procesos narrativos en un pueblo del occidente mexicano*. México, D.F.: UNAM- Porrúa.
- Huberman, M. (1986). *La danza de la muerte como reflejo de la cultura y la sociedad Bajomedievales*.
- Islas, H. (1996). *Tecnologías Corporales: danza, cuerpo e historia*. México.: Serie Investigación y Documentación de las Artes. INBA.
- Jacobson, R. (1975). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.
- Leach, E. (1985). *Cultura y Comunicación*. España.: Siglo XXI.
- Meierovich, C. (1995). *Vicente T. Mendoza : artista y primer folclorólogo musical*. México, D.F. , México.: UNAM, Coordinación de Humanidades.
- Mendoza, C. (2010). *La coreografía: Gracieña Henríquez. Cuerpo/movimiento/pensamiento*. México, D.F.: CONACULTA.
- Mendoza, V. T. (1953). *Cincuenta años de investigaciones Folklóricas en México* . En V. T. Mendoza, & S. F. México. (Ed.), *Aportaciones a la Investigación Folklórica de México (1953)*. (pág. 105). México.: Imprenta Universitaria.
- Miranda, A. (2002). *Manual Básico para la enseñanza de la Técnica de Danza Tradicional Mexicana*. México, D.F.: CONACULTA-FONCA.

- Muñiz, M. H. (1986). La danza de la muerte como reflejo de la cultura y la sociedad Bajomedievales.
- Preston-Dunlop Valerie, A. S.-C. (2010). *Dance and the Performative. A choreological perspective, Laban and beyond*. London, UK: Dance Books.
- Ramirez, M. (2003). *Estudio etnocoreográfico de la danza de conquista de Tlacoachistlahuaca, Guerrero*. México, D.F.: INAH.
- Ramos, R. (2009). *Una mirada a la formación dancística mexicana (ca. 1919-1945)*. México, D.F.: INBA, CENIDI-DANZA José Limón.
- Rodríguez, H. (1988). La Notación Dancística. En C. G. Mora, (1988) *La Antropología en México. Panorama Histórico*. 576. (Primera Edición ed., Vol. 6, pág. 576). México: Colección Biblioteca del INAH.
- Rodríguez, M. (Agosto de 2009). Entre ritual y espectáculo, reflexividad corporizada en el candombe. *Entre ritual y espectáculo, reflexividad corporizada en el candombe*. Buenos Aires., Artentina.: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales.
- Royce, A. P. (1997, 2002). *The Anthropology of Dance*. London, UK.
- Savarese, E. B. (s.f.). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Queretaro.: ISTA-Inst. Queretano de la Cultura y las Artes. Colección Escenología.
- Sevilla, A. (1990). *Danza, cultura ya clsaes sociales*. Méxido, D.F.: I.N.B.A.
- Torp, A. G. (1991). Theory and Methods in Dance Research: A European Approach to the Holistic Study of Dance. En A. G. Torp, *Yearbook for Traditional Music* (págs. 1-10). International Council for Traditional Music.
- Tortajada, M. (2011). *Danza y Género*. México, D.F.: CONACULTA-INBA.

## Revistas:

- Bonfiglioli, C. (2003). La perspectiva sistémica en la Antropología de la Danza. Notas Teórico- Metodológicas. *Gaceta de Antropología*(19).
- Kaepler, A. L. (2003). La Danza y el Concepto de Estilo. *Desacatos*.(12), 93-104.
- Kurath, G. (1959). La coreología, ciencia folklórica de la Danza. *Folklore Americas*, XIX(2).

- Moedano, G. (1953). El folklore como disciplina antropológica. *Tlatoani, órgano de la Sociedad de Alumnos de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*(17), 37-50.
- Olmos, M. (2003). La etnomusicología y el noroeste de México. *Desacatos. Revista de Antropología Social*.(12), 45-61.
- Ponce, M. M. (1913). La obra de Arte y la canción popular. *Semanario Revista de Revistas*.(197).
- Toor, F. (1925). El Jarabe Antiguo y Moderno. *Mexican Folkways*.(2).

### Documentos:

- Buckland, T. J. (2000). Introducción: Reflexión sobre la danza etnográfica. En A. Cruz, *Antología de textos del seminario de etnología de la danza*. México: ENDF-CENIDID.
- Camacho, G. (1987). *Taller de Investigación de la Escuela Nacional de Danza Folklórica. Trabajo presentado en el V Encuentro Nacional sobre Investigación de la Danza*. Escuela Nacional de Danza Folklórica, Cuernavaca, Morelos.
- Folklórica, E. N. (1994). Proyecto de Diplomado en Etnocoreología.
- Palma, V. L. (2011). Registrar y Salvaguardar la Danza Tradicional Mexicana a través del análisis kinético-simbólico de sistemas dancísticos. En *el XXXII Congreso Internacional de Americanística "Círculo Amerindiano" (pp. 1101-1111)*. Perugia., Italia.
- Quigley, C. (2000). Entrada de Etnología de la danza para la sección de Metodologías International Encyclopedia of Dance. En *Antología de textos del Seminario de Etnología de la Danza*. (D. Ponce, Trad.). ENDF-CENIDI.
- Valle Itzel, J. P. (2012). La perspectiva coreológica y lo performativo de la danza tradicional. México, D.F.
- Valle, I. (1987). *Taller de Investigación de la Escuela Nacional de Danza Folklórica. Proyecto y Fundamentación*. Archivo Escuela Nacional de Danza Folklórica.

### Electrónicas:

- BUAP, D. d. (2009). *Benemerita Universidad Autónoma de Puebla.*, de BUAP. Recuperado el 25 de Noviembre de 2012 de [http://www.buap.mx/portal\\_pprd/wb/comunic/etnocoreologia\\_una\\_carrera\\_mas\\_alla\\_de\\_la\\_dan\\_2159](http://www.buap.mx/portal_pprd/wb/comunic/etnocoreologia_una_carrera_mas_alla_de_la_dan_2159)

- Carrión, A. M. (s.f.). *www.ucm.es Diccionario Crítico de Ciencias Sociales*. Obtenido de Universidad Complutense de Madrid. Recueprado el 25 de noviembre de 2012 de [http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/C/comunicacion\\_corporal.pdf](http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/C/comunicacion_corporal.pdf)
- Chauchat, A. (2010). *Inquietando*. Obtenido de Plataforma para el intercambio de ideas que proporcionen inquietudes y preguntas en relación al quehacer escénicom. Recuperado el 28 de Noviembre de 2012 de <http://inquietando.wordpress.com/textos-2/watching-one-learns-how-to-watch-por-alice-chauchat-esp-eng/>
- CONACULTA. (2011). *CONACULTA.GOB.MX*. (D. G. Social, Editor, & CONACULTA, Productor). Recuperado el 4 de enero de 2012 de [http://www.conaculta.gob.mx/sala\\_prensa\\_detalle.php?id=11950](http://www.conaculta.gob.mx/sala_prensa_detalle.php?id=11950)
- Ferrer, J. J. (2007). *La Tradición Histórico-Geográfica y la Clasificación de los Cuentos*. Recuperado el 30 de julio de 2011 de <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=2358>
- García, I. V. (2006). *Investigadores INA*. Recuperado el 30 de julio de 2011 de <http://www.investigadoresinah.org.mx/NAVEGADOR%20DER/Patrimonio%20Intangible/El%20Patrimonio%20Intangible.pdf>
- Herrero, J. (2002). *SIL International*. Partners in Language Development. Recuperado el 25 de Noviembre de 2012 de [www.sil.org/training/capacitar/antro/funcionalismo.pdf](http://www.sil.org/training/capacitar/antro/funcionalismo.pdf)
- ICTM. (2012). *International Council for Traditional Music*. Obtenido de ICTM. Recuperado el 25 de mayo de 2012 de <http://www.ictmusic.org/>
- Marín, N. (2004). La importancia de la danza tradicional mexicana en el Sistema Educativo Nacional (1921-1938) [CD-ROM]. México, D.F., México.: Instituto Nacional de Bellas Artes, CENIDI-Danza José Limón.
- Muñoz, A. (2011). *Universidad Cumplutense de Madrid. Documento PDF*. Obtenido de “Comunicación Corporal –Kinésica y Proxémica –”. Recuperado el 24 de noviembre de 2012 de [http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/C/comunicacion\\_corporal.pdf](http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/C/comunicacion_corporal.pdf)
- Social, D. G. (Ed.). (2011). *conaculta.gob.mx*. Sala de prensa (CONACULTA, Productor). Recuperado el 4 de enero de 2012 de [http://www.conaculta.gob.mx/sala\\_prensa\\_detalle.php?id=11950](http://www.conaculta.gob.mx/sala_prensa_detalle.php?id=11950)


# **ANEXOS**





## ANEXO 1

Artículos encontrados en las revistas *Mexican Folkways* de 1925.

**La Danza de las Sonajas**  **o del "Señor"**

*Por Carlos González.*

**A** UNA legua escasa de Zacapu, pueblo del Estado de Michoacán, y antiguo asiento de una de las tres capitales del imperio Purépecha, se encuentra el pueblecillo de Naranjan, en cuya parroquia se venera una imagen de Cristo, y como es costumbre en todos los pueblos en donde existen imágenes que tienen fama de milagrosas, cada año se celebran fiestas en su honor, a las cuales asisten de muchos pueblos vecinos los devotos indígenas casi siempre con el objeto principal de cumplir sus "mandas" que tienen prometidas por determinados favores que el santo milagroso les ha concedido.

Entre estos concurrentes se forman cuadrillas de danzantes que, en el Atrio de la Iglesia, permanecen horas y horas ocupados en sus danzas.

Sus trajes y su música son variados y casi siempre llenos de gracia y originalidad, como la llamada danza de "Los Viejitos", la de "Los Ermitaños", la de los "Los Santiagos", de "Los moros", etc.

La de "Las Sonajas" o del "Señor", es una de las más originales. Es originaria de dicho pueblo de Naranjan y se compone de una cuadrilla formada por cuarenta danzantes, tres negros, un "señor" o Santiago y dos niñas. La música es sumamente sencilla y primitiva, tocada por un violín, una guitarra y un trombón. La indumentaria de la comparsa la forman: una camisa blanca, un calzón corto, también blanco, medias de color de rosa, una mascada de color vivo puesta a manera de delantal y zapatos. En la cabeza llevan una especie de toca adornada con encajes y sobre ella una corona de metal ornamentada con cuentas y espejos. Este tocado tiene un fuerte sabor oriental.

Con la mano izquierda sujetan un gran ramo de flores de papel de China, muy vistoso y sabiamente estilizado, y en la derecha llevan una sonaja, que les sirve para seguir el ritmo de la danza a la vez que para simular un arma para combatir durante las evoluciones coreográficas de ella.

Por último, sujetan a su espalda una capa corta de diversos colores.

El "Santiago" o "Señor", lleva más o menos la misma indumentaria, distinguiéndose por ser de mejor calidad y de colores más brillantes, y por una máscara labrada en madera, de un tamaño mucho mayor que el natural y coronado con un doble arco de flores blancas. La máscara es muy bella y tiene una fuerte expresión decorativa. Este personaje central de la danza lleva también un ramo de flores y una sonaja.

Hay además dos personajes muy importantes para la coreografía, las dos niñas, especie de meninas o acompañantes del "Señor".

Están vestidas sencillamente, con tela color de rosa muy brillante y la cabeza adornada con flores, llevando en la mano un ramo.

Los comparsas, que representan a los infieles, se colocan en dos filas, paralelas, para dar comienzo a la danza con algunos paseos del "Santiago" por en medio de ellos.

Después toma a sus dos pequeñas compañeras por la mano y comienza una serie de evoluciones muy vistosas y llenas de agilidad y buen gusto, quedando las meninas colocadas cerca de los músicos. Después sigue la segunda parte.

Esta segunda parte de la danza consiste en simular un combate entre los infieles y el "Señor". Este se va colocando frente de cada uno de los comparsas y con las sonajas simulan golpearse, todo dentro del ritmo de la música y con saltos y pasos llenos de agilidad. Naturalmente que el "Señor" siempre vence y así van quedando tirados en el suelo los cuarenta danzantes.

Una vez que el "Señor" ha vencido a todos, vuelve por sus compañeras y siempre llevándolas de la mano, las va haciendo danzar alrededor de los cuarenta vencidos, terminando el baile con una evolución general muy movida.

El simbolismo de esta danza es fácil de comprender, pues es casi el mismo que tienen todas las danzas que en otros lugares de la República se llaman de "Moros y Cristianos", pero seguramente que la resolución coreográfica es superior a muchas de ellas, porque el personaje central está siempre rodeado de cierto misterio, el cual es acentuado por la intervención de las dos niñas que le acompañan y por las dimensiones extraordinarias de la máscara.

Fuente: Revista *Mexican Folkways*. Acervo: Hemeroteca UNAM

# Danza Primitiva del Venado

# Primitive Deer Dance

1- Flauti *Allegretto*

8<sup>va</sup> *tutti*

Caja

3<sup>va</sup> *simile*

Jicra

3<sup>va</sup>

3<sup>va</sup> *simile*

III- MUSICA EJECUTADA EN FLAUTA E III- MUSIC PLAYED ON FLUTES AND



## Las Morismas



Por Alfonso Toro

**L**A costumbre de recordar las luchas entre moros y cristianos, que tuvieron a España por escenario, es muy antigua en nuestro país. Bernal Díaz del Castillo ya nos habla de una de éstas fiestas celebrada a raíz de la conquista en México. Tales fiestas vulgarmente llamadas *morismas*, se han conservado en muchos lugares de México, especialmente en los pueblos cortos y aún en ciudad tan importante como la capital de Zacatecas.

Después de esta morisma, la más notable era la del mineral de Pánuco, a donde concurría gente de muchas leguas de distancia a la fiesta. Además el autor de este artículo ha presenciado morismas en los Aros, ranchería cerca de Jerez, Estado de Zacatecas, y la llamada fiesta de los *Achileos* de San Juan Teotihuacán, que no es realmente, sino una especie de morisma degenerada, mezclada con danzas indígenas.

Me voy a referir principalmente a la morisma de Zacatecas por ser la que más conozco, y que se celebra en honor de San Juan Bautista.

Meses antes de la celebración de la fiesta comienzan los ensayos. Para esto se procede a reclutar y disciplinar fuerzas, las unas de moros y las otras de cristianos, haciéndolas evolucionar a toques de clarín y de tambor. Los individuos que toman parte como soldados, en estas evoluciones, no bajan de mil hombres. Además de los oficiales, de las fuerzas que ellos mismos eligen, dando la preferencia a antiguos soldados retirados para que les enseñen el ejercicio, se eligen varios cómicos aficionados para que representen los papeles más importantes, como son el *rey moro*, el *moro Muza*, las *odaliscas*, *Don Juan de Austria* y los *reyes católicos*, quienes se aprenden de memoria sus papeles en verso.

La fiesta que es un verdadero simulacro militar dura tres días o más. Se celebra en las cercanías de la pequeña capilla de Bracho, dedicada a San Juan Bautista, que se dice fue el lugar por donde comenzó a poblarse Zacatecas. En las lomas que están próximas a la capilla, se levantan los dos campamentos, el de los moros y el de los cristianos, con sus tiendas de campaña y sus banderas. Además en el del *rey moro* hay un lugar destinado a serrallo donde están las odaliscas.

El espectáculo es sumamente pintoresco y lleno de curiosos anacronismos. Como cada cual costea su traje hay trajes militares de todas las épocas vistosos o humildes, según las posibilidades de sus dueños; pero los moros se distinguen siempre por sus turbantes. Allí puede verse individuos con cascos romanos, con finas mallas de acero, con trajes de zuavos y uniformes de todas clases de los usados en el país desde la independencia hasta nuestros días. Sin embargo, en los trajes del *Rey Moro* y de su corte se ve una vaga reminiscencia de los usados por los árabes españoles, e igual cosa ocurre con los de los reyes cristianos, en tanto que el uniforme de Don Juan de Austria es siempre el de un General Insurgente, con gran sombrero montado, cascón y botas fedéricas.

Durante los tres días, se levantan las fuerzas de moros y cristianos al romper el alba y hacen constantes evoluciones, disparando armas de fuego solo con pólvora y taño. La variedad de armas es digna de llamar la atención; pequeños cañones y morteros de bronce, mosquetes, pistolas de chispa, rifles, espadas, lanzas, machetes, etc. de todas las épocas.

Los encuentros entre ambos ejércitos, las carreras, las evoluciones todas se ejecutan con la mayor precisión, como pudieran serlo por un ejército de línea.

El segundo día pierden la batalla los cristianos y después de largos parlamentos en verso, los moros le cortan la cabeza a San Juan Bautista, la que pasean ensangrentada en la punta de una lanza, yendo a presentarla rodeada de banderas, al sonido de clarines y tambores, al Sultán que se mantiene en lo alto de un palco, llamado castillo, rodeado de sus odaliscas.

Al siguiente día que es el último, ganan la batalla los cristianos, toman el castillo del *Rey Moro* y en medio de una gritaría enorme y disparos de armas de fuego, se le corta la cabeza al *Rey Moro* que se pasea también por el campamento en una pica, llevándola luego los reyes católicos y su séquito a ofrecerla a la capilla a San Juan Bautista.

Ignoro cuando se comenzaría a celebrar esta fiesta y quién sería el autor de los versos y parlamentos que en ella se usan, pero es indudable que tal fiesta es posterior al reinado de Felipe II, ya que en ella figura D. Juan de Austria, el vencedor de

## ANEXO 2

### Ficha de registro empleada por el TIENDF.

TALLER DE INVESTIGACION DE LA ESCUELA NAL. DE DANZA FOLKLORICA.

Trabajos que se presentaron en el V Encuentro Nal. sobre Investigación de la danza , celebrado en la ciudad de Cuernavaca, Mor. Julio de 1987.

Coordinador: Mtro. Gonzalo Camacho Díaz.

Notación Coreográfica: Mtra. Itzel Valle Castañeda.

Integrantes del Colegio de Danza: Mtra Corazón Sánchez Aguilar  
Nazul Valle Castañeda  
Caridad Martínez trejo  
Francisco Bravo Puebla  
Antonio Pérez Mier y Teheráp

Dibujo de materiales: Mtro : Arturo Alvares Arrieta.

Acervo: Itzel Valle.

#### ASPECTOS MUSICALES

##### Trabajo de campo:

- Datos generales de la música y el músico.
- Sistemas de aprendizaje y transmisión.
- Difusión y actividades profesionales de los músicos.
- Ficha organológica.
- Material fotográfico y de grabación.

##### Trabajo de gabinete:

###### A Etapa previa de la salida:

- Investigación músico-bibliográfica.
- Revisión de los materiales musicales existentes.
- Estrategia o proyecto de la salida de campo.

###### B Etapa posterior a la salida de campo:

- Historia musical del evento.
- Análisis organológico.
- Análisis y transcripciones.

#### ASPECTOS FOTOGRAFICOS O GRAFICOS

##### Registro de cada uno de los materiales de la siguiente manera:

- Contenido.
- Lugar.
- Fecha.
- Observaciones.
- Aspectos técnicos ( datos de la cámara, película, etc.).
- Control en los archivos por: diapositivas, contactos y negativos.

#### ARCHIVO DE CARPETAS POR CADA DANZA

- I Ficha de identificación general.
- II Etnografía.
- III Danza.
- IV Música.
- V Drama.
- VI Iconografía.
- VII Materiales sonoros.
- VIII Materiales fotográficos.

9) Utilería:

- Tipos de objetos utilizados en la danza.
- Descripción de los materiales utilizados.

10) Maquillaje:

- Pintura facial.
- Pintura corporal.
- Tipo de materiales.
- Elaboración del maquillaje.

ASPECTOS ETNOGRAFICOS

- 1) Ubicación y medio ambiente.
- 2) Antecedentes históricos (del grupo social en general).
- 3) Demografía.
- 4) Estructura económica.
- 5) Ciclo de vida (nacimiento, matrimonio, muerte, etc.).
- 6) Alimentación, casa y vestido.
- 7) Organización política.
- 8) Religión.
- 9) Folklore (ritos, mitos, cuentos, adivinanzas, alfarería, etc.).
- 10) Otros.

FICHA DE IDENTIFICACION GENERAL DE CADA DANZA

- 1) Nombre (s) de la danza.
- 2) Grupo social al que pertenece.
- 3) Lugar de observación.
- 4) Fecha y hora.
- 5) Lugar de procedencia de la danza.
- 6) Datos del investigador.
- 7) Datos del (los) informante (s).
- 8) Observaciones.

ASPECTOS A TRATAR EN EL ESTUDIO DE UNA DANZA.

- 1) Tema de la danza.
- 2) Antecedentes históricos de la danza:
  - Lugar de origen y antigüedad.
  - Festividades en las que se baila la danza.
  - Transformaciones que ha tenido la danza.
- 3) Organización de la danza:
  - Número de integrantes.
  - Personajes.
  - Organizadores de la danza.
  - Jerarquías dentro de la danza.
  - Sistema de enseñanza-aprendizaje, de la danza (al interior y exterior).
- 4) Carácter de la danza:
  - Actitud del danzante.
  - Observaciones del estilo.
- 5) Desarrollo de la danza en una festividad.
- 6) Estructura de las pisadas de la danza:
  - Notación de pisadas de cada son.
  - Desglose de las pisadas.
  - Secuencia de las pisadas de cada son.
  - Secuencia de los sones.
- 7) Coreografía de la danza:
  - Descripción de los símbolos coreográficos.
  - Registro coreográfico de los integrantes.
  - Evoluciones de cada son.
- 8) Vestuario y accesorios:
  - Prendas de vestir.
  - Peinado.
  - Adornos de la cabeza.
  - Alhajas.
  - Calzado.
  - Accesorios de mano.



**ANEXO 3**

**Ficha de localización empleada por FONADAN.**

## FONADAN

### FONDO NACIONAL PARA EL DESARROLLO DE LA DANZA POPULAR MEXICANA

#### FICHA DE LOCALIZACIÓN

Nombre de la Danza o Baile:

Estado:

Municipio:

Localidad:

Barrio:

Vías de comunicación:

Grupo étnico:

Fecha de la fiesta titular:

Otras ocasiones en que actúa la danza:

No. De ejecutantes:

Sexo:

Nombre del Jefe de la Danza: Domicilio:

Nombre del maestro de la Danza:

Domicilio:

Forma de aprendizaje:

Tiempo de ensayos:

#### MUSICA

Tipo de conjunto:

No. De ejecutantes:

Nombre del Director:

Datos complementarios:

Nombre del Informante:

Dependencia en la que labora:

Domicilio particular:

Lugar:

Fecha:

Acervo: ADENDF.

## ANEXO 4

Guía de observación para registro elaborada por Patricia Salas Chavira.

**ESCUELA NACIONAL DE DANZA FOLKLÓRICA**  
Centro de Documentación, Investigación y Apoyo a la Docencia.

## **GUÍA DE OBSERVACIÓN**

**ELABORÓ:** Patricia Salas Chavira.

**ACTIVIDAD:** Práctica de Campo a los Reyes La Paz, Edo. de México

**FECHA:** 16 de Marzo de 2003.

### **OBJETIVOS:**

1. Observar el desarrollo de la festividad.
2. Observar "*Las Cuadrillas*" (género dancístico).
3. Identificar acciones corporales (pasos, saltos, giros, gestos, poses, pisadas, etc.).
4. Identificar manejo del espacio (diseños grupales, diseños individuales).
5. Identificar aspectos de la relación entre los danzantes o bailadores (de pareja, cuartetos, grupales).
6. Registro de la indumentaria y/o adorno.
7. Registro de la dotación instrumental.

### **Desarrollo de la Festividad (Equipo 1- 1 videocámara)**

- a) Partes que componen la festividad (misas, procesiones, danzas, feria, juegos pirotécnicos, etc.)
- b) Orden en el que se suceden las partes de la festividad.
- c) Lugar en el que se desarrollan las partes de la festividad.
- d) Relación entre cada una de las partes de la festividad.

**Elementos de la Danza ( Equipo 2 – 1 cámara fotográfica)**

- a) Nombre de la danza.
- b) Carácter y/o significado de la danza (ritual, mágica, religiosa, etc.).
- c) Tema de la danza (imitativas :jaguales, pescado, tigre, etc.; narrativas: conquista, arrieros; ciclo agrícola: fertilidad, etc)
- d) Número de integrantes.
- e) Personajes de la danza.
- f) Nombre y número de las partes que componen la danza.
- g) Duración.

**Acciones Corporales (Equipo 3 – 1 videocámara)**

- a) Pisadas (describir a partir de la terminología utilizada en técnica y repertorio).
- b) Saltos (tipos de saltos y brincos: de dos a dos pies, de un pie a dos, de uno a uno alternado, con un mismo pié, etc. ).
- c) Gestos ( incluye todas las acciones que se realizan con distintas partes del cuerpo (cabeza, torso, pelvis, tronco, piernas, brazos).
- d) Poses (posiciones que adquiere el cuerpo y donde se incluyen y combinan diversos segmentos corporales).
- f) Giros (cantidades de giros: 1/4, 1/2, 1, 2, etc.)
- g) Establecer las relaciones entre las distintas acciones corporales ( eje.: se ejecuta una pisada y gira, se ejecuta un gesto y se salta, etc.).

**Espacio (Equipo 4 – 1 videocámara)**

- a) Diseños espaciales individuales (círculos, zig-zag, líneas, avances adelante-atrás, etc.)
- b) Diseños espaciales corporales (recto, curvo, torcido, ondulatorio, grande, pequeño, etc).

- c) Diseños espaciales grupales (líneas, círculos, direcciones: adelante, atrás, laterales, diagonales, distancias, diseño de formas geométricas, etc.)
- d) Establecer las relaciones entre los bailadores y/o danzantes en los diseños espaciales ( de frente a frente, de espalda con espalda, uno tras de otro, lado a lado, etc.)

**Indumentaria y Adorno (Equipo 5 – 1 cámara fotográfica y dibujos)**

- a) Nombre y número de prendas y accesorios.
- b) Descripción de cada una de las prendas y accesorios (dibujar los diseños).
- c) Uso de las prendas y accesorios.
- d) Materiales.

**Música (equipo 6- 1 videocámara)**

- a) Tipo de conjunto.
- b) Género o formas musicales.
- c) Nombre y número de instrumentos.
- d) Descripción (dibujarlos).

**Metodología**

1. Observación-participante.

**Instrumentos**

1. Bitácora de campo (Notas de campo)
2. Pláticas informales o formales con la gente de la comunidad (individuales y colectivas).

### **Registro**

#### **1. Fotografía:**

- a) Tomas generales de la fiesta, de sus partes y de los lugares donde se llevan a cabo.
- b) Del grupo (s) de danzantes y músicos.
- c) Tomas generales y parciales del vestuario y accesorios de danzantes y músicos.

#### **2. Videgrabación**

- a) Grabación general del desarrollo de la fiesta.
- b) Grabación general del desarrollo de las danzas y conjuntos musicales.
- c) Grabación de personaje (s) de la danza.
- d) Grabación de las acciones corporales.
- e) Grabación del vestuario y accesorios (general y específica).

#### **3. Dibujo**

- a) Bocetos a lápiz de acciones corporales.
- b) Bocetos a lápiz de vestuario y accesorios.

### **Productos y fechas de entrega**

- 1) Informe por escrito de cada equipo, de los datos e información recopilados en la práctica de campo ( fecha de entrega el 24 de Marzo de 2003 a la Mtra. Patricia Salas Chavira, Coordinadora del Centro de Documentación, Investigación y Apoyo a la Docencia).
- 2) Concentrado de todos los informes. Centro de Documentación, Investigación y Apoyo a la Docencia ( fecha 25 de Marzo de 2003).
- 3) Fotografías y Videos para revelado, edición y/o reproducción. ( fecha de entrega 17 de Marzo de 2003 a la Mtra. Patricia Salas Chavira, Coordinadora del Centro de Documentación, Investigación y Apoyo a la Docencia).
- 4) Entrega del informe, por parte del los docentes responsables de la práctica de campo, el 24 de Marzo de 2003, a la Mtra. Patricia Salas Chavira, Coordinadora del Centro de Documentación, Investigación y Apoyo a la Docencia.

**7 de Marzo de 2003.**

# Ficha de observación para registro elaborada por Carolina Zúñiga.

Escuela Nacional de Danza Folklórica del INBAL  
Agosto 15, 2008

## Propuesta de formato para la elaboración de los diarios de campo en las prácticas de campo de la ENDF Por: Zúñiga, C.

### Introducción:

El diario de campo es una herramienta medular del proceso etnográfico y el trabajo de campo. Es una ventana al proceso de descubrimiento único y original que realiza el investigador en el campo.

Permite, a través del ejercicio de la descripción, desarrollar múltiples habilidades relacionadas con la capacidad de selección de información, observación, síntesis, expresión escrita, por mencionar algunas.

Es una oportunidad de diálogo interno y redescubrimiento.

Previamente a la elaboración del diario de campo el investigador debe siempre responder a las siguientes preguntas:

- ¿para qué escribo?
- ¿para quién escribo?

La claridad de las respuestas a las anteriores preguntas permitirán al investigador comprometerse con su proceso de descubrimiento y considerar los objetivos de su trabajo.

### Sugerencias formales:

- Un diario de campo, se escribe, preferentemente en un cuaderno de pasta dura, con hojas blancas, de preferencia cosido.
- Todo diario de campo debe contar con una portada donde se señale el lugar donde se realizarán las observaciones de campo, las fechas de observación, el autor y las instituciones que lo respaldan.
- En el diario se pegan algunas evidencias documentales generadas o recopiladas durante la práctica de campo como son los boletos del transporte, recortes de periódico, folletos informativos producidos en la comunidad que se visite, entre otros.
- En algún momento de la estancia en el campo se dibuja un croquis, orientado, así como cualquier otro gráfico y dibujo que el investigador desee incluir en el diario.

### Sugerencias de fondo:

- El diario de campo implica un ejercicio de descripción profunda.
- Se realiza diariamente y en el campo de observación.
- Generalmente se escribe durante la noche o antes del momento que el investigador descansa de la observación de campo, lejos de la vista de los sujetos que forman parte de la cultura observada.
- En el campo de observación, si los informantes y los miembros de la cultura observada lo permiten, se toman apuntes o se realizan gráficos breves y discretos en la libreta de notas. Esta información se retoma y desarrolla en el diario de campo.
- El investigador divide la redacción del diario en dos partes, una subjetiva y otra objetiva.
- En la parte frontal de las hojas del cuaderno, el investigador desarrollará todas las descripciones objetivas del evento observado. Evitará los juicios de valor y opiniones personales para describir puntualmente los sucesos que observó durante el día.

Acervo: ENDF.

- En la parte posterior de las hojas del cuaderno, el investigador verterá todos aquellos sentimientos, juicios de valor y reflexiones personales emergidas de la experiencia de campo.
- En las orillas de cada hoja el investigador dibujará, verticalmente, una columna que abarque un cuarto del tamaño de la hoja, que dejará en blanco para el posterior ejercicio de clasificación de la información.

Figura de ejemplo:

(Descripción subjetiva)	(Descripción objetiva)
<p>Despertar a las seis de la mañana después de velar observando la danza de la tortuga fue difícil para nosotros, sin embargo al salir del lugar donde pernoctamos, el frío de la mañana y la expectativa de la observación disipó de forma absoluta mi cansancio. Llegar a la orilla del río y observar a los borrados que habían velado fue una experiencia mística y fascinante.</p> <p>La música que acompaña el ritual es un elemento clave de toda acción que se realiza en la fiesta.</p>	<p>Abril 13, 2007</p> <p>El grupo de observadores se trasladó a las 6 de la mañana al río de Jesús María. En el camino se encontraba alguna gente dormida en las banquetas o en los escalones de las casas.</p> <p>Al llegar al río el equipo ubicó al grupo de capitanes que ya se encontraban moliendo el olote quemado para pintarse el cuerpo. La música del tambor y la flauta acompañaba ritualmente toda actividad del grupo de borrados</p>

**Nota final:**

Debido a la importancia del diario de campo en el proceso etnográfico y la oportunidad de generar documentos irremplazables en la experiencia de campo sugiero que estos sean elaborados tanto por los alumnos como por los maestros que los acompañan.

El momento en que se elaboran los diarios resta descanso al investigador pero suma experiencia e información única e irremplazable.

Es importante que el profesor comparta el esfuerzo de la redacción del diario como ejemplo para el alumno.

Además de que la experiencia de los profesores acompañantes, permitirá generar diarios de campo que se constituyen como materiales potenciales para trascender el momento etnográfico y acceder a la reflexión y el conocimiento profundo al que aspira cualquier ejercicio científico.



Guía de observación para registro elaborada por Ma. Nazul Valle  
Castañeda. Basada en Patricia Salas y Amparo Sevilla.

GUÍA DE OBSERVACIÓN DE LAS DANZAS TRADICIONALES  
EN ACTIVIDADES DE PRÁCTICAS DE CAMPO

- Desarrollo de la danza durante la festividad
  1. Partes que componen la festividad (misas, procesiones, danzas, feria, juegos pirotécnicos, etc.)
  2. Orden en que suceden las partes de la festividad.
  3. Lugar en que se desarrollan las partes de la festividad.
  4. Relación entre las partes de la festividad
  
- Elementos de la danza
  - 1.-Nombre de la danza.
  - 2.-Número de integrantes.
  - 3.-Tema y carácter de la danza, significado.
  - 4.-Nombre y partes que componen la estructura coreográfica.
  - 5.-Duración
  
- Acciones corporales
  - 1.- Pisadas (describir a partir de la terminología utilizada en Danzas Tradicionales y Géneros Dancístico-musicales)
  - 2.-Actitudes corporales (angulaciones por segmentos corporales, posturas)
  - 3.-Gestos (incluye todas las acciones que se realizan con distintas partes del cuerpo como la cabeza, torso, pelvis, tronco, piernas, pies)
  - 4.- Giros
  - 5.- Saltos, brincos (tipos de saltos o brincos: en dos pies, en uno, con cambios de peso, con caída,...)
  - 6.- Diseños espaciales individuales (círculos, zig-zag, líneas, hacia adelante-atrás, derecha-izquierda,...)
  - 7.- Diseños espaciales corporales (recto, curvo, torcido, ondulatorio, amplios, pequeños, etc.)
  - 8.- Diseños espaciales grupales.
  - 9.-Establecer las relaciones entre los danzantes/bailadores en los diseños espaciales, es decir, si están frente a frente, de espaldas uno detrás de otro, uno al lado del otro,...)
  
- Traje de la Danza
  - 1.- Nombre de cada prenda
  - 2.- Diseños
  - 3.- Procedencia del diseño (origen en tiempo y espacio)
  - 4.- Materiales
  - 5.- Costos
  - 6.- Duración de las prendas
  - 7.- Uso de las prendas y accesorios

Imagen 23. Acervo: ENDF.

- 8.- Significado del traje y de cada prenda o accesorios
- 9.- Lugares para vestirse y guardar los trajes
- 10.- Ceremonias relacionadas con el traje de la danza

- Acompañamiento musical
  1. Tipo de conjunto
  2. Número de instrumentos
  3. Descripción de cada instrumento
  4. Géneros musicales
  5. Origen y procedencia de los instrumentos e integrantes del conjunto
  6. Costos de actuación
  7. Diversos elementos sonoros como cantos, versos, gritos, etc.

Metodología: observación participante

Instrumentos: diario de campo, pláticas informales o entrevistas con los informantes

Registro a través de toma fotográfica y de video:

- Tomas generales de la festividad y su desarrollo
- Tomas de las pisadas y actitudes corporales
- Tomas de los diseños espaciales de la danza
- Tomas de las prendas del traje de la danza, de los músicos

- Si existe un relato, leyenda o mito de origen de la danza
- Desde cuándo existe la danza en la comunidad
- Qué personajes participan en la danza y cuál es su función
- En qué orden se presenta la danza
- Qué tipo de sones conforman la danza

Añadir ficha de localización de FONADAN

Elaboró: Nazul Valle Castañeda.

Referencias

Sevilla, Amparo. (1990). **Danza, cultura y clases sociales**. México: CONACULTA, INBA.

Salas, Patricia. Guía de observación para prácticas de campo. ENDF.

Acervo: ENDF.

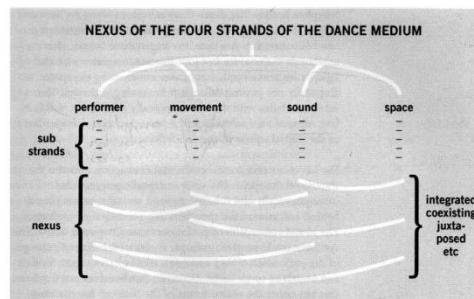
## ANEXO 5

-Extracto de la ponencia “La Perspectiva Coreológica y lo Performativo de la Danza Tradicional” donde se desarrollan los nexos, hilos y subhilos de la danza. Presentada en el VIII Foro Internacional de Música y Danza Tradicional del Museo Nacional de Antropología e Historia. Presentada por la profesora Ma. Itzel Valle Castañeda y los autores.

personajes ajenos a la localidad (desde el mismo estudioso del fenómeno hasta el turista en turno) y las audiencias masivas que en algunos eventos actúan como *público* cuando la danza es llevada a espacios alternos o ajenos al escenario ritual, como se da en los casos de la Guelaguetza y el Atlixcayotl.

### Los Medios de la Danza, Nexos y subhilos.

Los medios (componentes) de la danza constituyen para Preston-Dunlop un multiatado de hilos conductores (strands) que sugieren una imagen similar a una cadena o cuerda donde el material está entretrejado, interconectado o interrelacionado. La danza está constituida por múltiples hilos conductores siendo los principales: el performer -maestro/danzante/espectador o en analogía con el ámbito académico coreógrafo-bailarín-audiencia-, el movimiento, el sonido y el espacio; que forman entre sí interrelaciones llamadas nexos, que dan lugar a un polisemantismo complejo dentro de la cultura en la que están inmersos. Desde la perspectiva coreológica los nexos están concebidos como una red de interrelaciones entre las instancias de cada hilo conductor. Existen seis nexos o conexiones fundamentales:



Nexos de los cuatro hilos del medio de la danza. Valeríe Preston-Dunlop, Ana Sanchez-Colberg. 2010.

6

Acervo personal.

1. -nexo performer-movimiento
2. -nexo performer-sonido
3. -nexo performer-espacio
4. -nexo movimiento-sonido
5. -nexo movimiento-espacio-temporal
6. -nexo sonido-espacio

Estas conexiones se encuentran tejidas de diversas maneras en las distintas danzas, predominando unas sobre otras y dando lugar a un aspecto fundamental del tratamiento coreográfico de las ideas.

En primer lugar, al hablar del performer como hilo conductor, se parte de la visión triádica de crear, ejecutar y apreciar-valorar los procesos dancísticos, en donde la intención de comunicar algo está presente en todos los participantes del evento de danza. Un ejemplo claro para considerar al performer es el participante en los fandangos: en la ejecución de los sones sobre la tarima es un bailaror-intérprete, es un ser creativo que juega con los códigos corporales al improvisar secuencias de zapateados y es un espectador activo que aprecia y valora las intervenciones de otros mientras espera su turno.

Es a través de la intención activa de todos los participantes en el momento del evento dancístico, de su ejecución, de ser testigos; en ese proceso compartido de comprensión, de entrar en conocimiento de, en y por la experiencia en la danza, que los participantes descubren las capas o tejidos de los hilos conductores, construyendo un sentido de acuerdo a su experiencia, a sus expectativas y a su cultura.

La interpretación deviene transaccional, los participantes tienen un intercambio de significados mediante la fuerte participación en la danza y la vinculación energética con su propia herencia propicia que se establezca algún tipo de relación. Cuanto más se comprometen con su propio patrimonio más se estimula su imaginación para reflejarse en lo que se ve y así poder entrar en su propio mundo. Se disfruta el mismo movimiento realizado por distintas personas

ya que ponen en marcha su individualidad, "incorporando" la danza. Detrás de cada movimiento hay un estado interior, una emoción, una idea para que el movimiento hable de la experiencia del sujeto.

Continuando con éste hilo, en las danzas tradicionales se requiere que los danzantes sean muy personales, creativos, individuos pensantes que interpreten la danza desde su "incorporación", ya que son mediadores en este arte interpretativo incorporado por una personalidad viviente y no por un cuerpo impersonal.

Se presupone que en la danza hay una especie de texto dancístico que es informativo, pero la persona mediadora está presente como un ser humano receptivo y emisor con un estilo propio y es aquí donde se establece el nexo entre el performer y el movimiento.

En segundo lugar, el siguiente hilo conductor es el movimiento, considerado como acción, vocabulario kinético, gestos, pasos, técnica corporal u otros términos más que se utilizan en la práctica de la danza. El movimiento mediado incluye el tipo de coordinación y organización corporal que se utiliza, las acciones corporales, las formas espaciales del movimiento, la dinámica o esfuerzo, el ritmo, el momento de la interpretación, las relaciones entre partes del cuerpo, relaciones con otros cuerpos y relaciones con objetos.

Todos los personajes actúan en función de los códigos dancísticos establecidos, sin embargo unos se rigen por las interacciones grupales definidas por la forma (estructura mas estilo de acuerdo a Kaeppler) y otros más, como los viejos, gracejos, etc. tienen la particular libertad de transitar entre los danzantes a los que vigila y ordena y los espectadores con los que incluso interactúa e integra a la representación. Un ejemplo es la "minga" que en las danzas de la Costa Chica se acerca a los varones para "reclamar" la paternidad del muñeco que carga, pidiendo dinero para su "manutención".

El sonido o línea sonora es el tercer hilo conductor que establece diversos nexos, por ejemplo, con el movimiento, ya sea para determinarlo, integrarlo, para

propiciar la creación musical a partir del movimiento (por ejemplo obras musicales creadas específicamente para la danza) o en algunos casos como en la danza contemporánea, establecer una ausencia total en la conexión. En los sones que se bailan sobre una tarima el movimiento de los ejecutantes produce sonidos integrados a la interpretación de los instrumentos musicales.

Para el cuarto hilo conductor se habla del espacio del baile, la tarima por ejemplo, del escenario, del estudio, del lugar de encuentro, del "locus chorísticus" que puede ser el atrio de una iglesia, la calle, el interior de una casa habitación, etc. Por otra parte este hilo considera también aspectos que modifican al espacio general como son la iluminación, la escenografía, los telones, entre otros.

También tenemos nexos entre los códigos formales de las danzas con el comportamiento social cotidiano, por ejemplo, la orientación espacial de las personas entre sí tiene un significado dentro de cada cultura y como espectadores tendemos a considerar estas normas proxémicas reguladas culturalmente en la apreciación de una danza.

El conocimiento global y la experiencia con las posibilidades de establecer nexos entre los hilos conductores permiten a los participantes tomar decisiones sobre la elaboración, la presentación y la apreciación de una danza.

Estas posibilidades se denominan subhilos conductores (*substrands*) en el discurso coreológico. Se refieren a los elementos visuales, auditivos y kinéticos que se ubican dentro de cada hilo conductor principal y que están conectados a los elementos de otros hilos. Estos subhilos conductores funcionan para destacar cualidades específicas de cada hilo del tejido.

Es la elección de estos elementos, que establece nexos con los hilos conductores, lo que permite la cohesión en la toma de decisiones. La "puesta en escena" comparte el polisemantismo del tejido de los hilos conductores ya que es la interrelación de los subhilos conductores lo que proporciona las características sutiles de un evento dancístico y que le dan identidad.

Para Preston-Dunlop y Sánchez-Colberg, existen varias relaciones entre los subhilos conductores. Para efectos de esta ponencia ejemplificaremos algunas de ellas.

1. -Subhilos y nexos del performer, donde se establecen relaciones entre el performer con otros subhilos. Tal es el caso de los nexos entre el performer y el movimiento ya que el vocabulario kinético va a estar determinado por aspectos como la constitución física, el género, la edad, el vestuario, el tipo de calzado, el peinado, etc. Todos estos elementos permiten una mayor o menor amplitud de los movimientos, un desplazamiento por el espacio general libre o controlado, movimientos que requieren una biomecánica específica de ciertas cadenas musculares; por ejemplo: las que realiza el cuello para soportar el peso de los penachos, la fuerza de las extremidades superiores para manejar un machete o palo interactuando con otros danzantes, entre otros.
2. -Subhilos y nexos del sonido, donde se establecen relaciones entre el sonido con otros subhilos conductores. Un subnexo muy importante es el del performer-sonido ya que la música codificada requiere que el danzante escuche los movimientos que personifica y hace visibles al espectador a través de los sonidos que resultan de la percusión de partes del cuerpo como en el zapateo o de accesorios sonoros presentes en la indumentaria como tenabaris, cascabeles, coyoles, nahuillas con carrizos, campanas, etc. El performer debe sentir el fraseo, la organización del tiempo en unidades métricas, la línea melódica, la instrumentación, el motor rítmico que propicie el movimiento.
3. -Subhilos y nexos del movimiento, que habla de las relaciones del movimiento con otros subhilos conductores. El intérprete como mediador abarca el subnexo movimiento-sonido. Se estudian aspectos eucinéuticos: ritmo, tiempo y dinámica. Lo micro eucinéutico se refiere a la generación de dinámicas y ritmos del movimiento individuales de los danzantes. Tenemos también lo macro eucinéutico que estudia la dinámica general de la representación, el ciclo anual festivo, la estacionalidad de las danzas

(tiempo de secas y de lluvias) y el proceso de creación y expectación de cualquier situación de danza performativa.

4. -Subhilos y nexos del espacio, que habla de las relaciones del espacio con otros subhilos conductores. El sub-nexo espacio- performer abarca el estudio coréutico, tanto lo micro coréutico que incluye a los elementos que articulan e investigan el contenido espacial del movimiento dentro de la kinesfera y la imagen visual que se crea, como lo macro coréutico que estudia las formas espaciales de una danza en su colectividad incluyendo el uso del espacio general de toda la representación, la locomoción, las formas grupales, la orientación, el juego de poder en la formación jerarquizada de los danzantes, la proxémica, etc.

Es importante mencionar que las relaciones que se establecen entre los subhilos conductores pueden ser de redundancia, de integración, contra-contextuales (interacción de diferentes contextos en una misma representación) o de yuxtaposición (subhilos contrastantes incluidos en ciertos elementos de la representación) y es este tipo de tejido que se configura, el que va a dar finalmente una "identidad" al evento dancístico.

El estudio coreológico debe articular cómo los hacedores de la danza entremezclan, fusionan, yuxtaponen, etc. los subhilos y cómo atraen al espectador a la negociación interpretativa.

#### **Visión Binocular.**

Por otro lado, la Coreología ha propuesto una "visión binocular" que comparte objetivos con la fenomenología y la semiótica. De la primera se retoma el objetivo de describir acontecimientos, eventos, experiencias subjetivas entrando en la comprensión de la naturaleza de un primer encuentro con el fenómeno antes de la cognición y antes de que se busquen las causas, centrándose en experiencias subjetivas del creador, el ejecutante y el espectador. Por otro lado comparte con la semiótica el estudio de la incorporación de los signos contenidos en la praxis de la danza, analizando cómo los danzantes crean una especie de



imágenes visuales, auditivas y kinéticas que pueden ser reconocidas dentro de una cultura con un cierto sentido.

La danza como evento performativo contiene signos y una estructura en sí misma. Por tanto, el estudio coreológico se encuentra en el punto de la intersección de estas dos perspectivas y es referida como interpraxia, es decir, el análisis y exploración de las conexiones entre fenomenología y semiótica.

Se trata de explicar a la danza como una forma de comunicación y también como una forma de arte con una singularidad especial producto de la incorporación que tiene como naturaleza ser a la vez semiótica y fenomenal. Preston Dunlop y Sánchez-Colberg explican la interpraxia de la siguiente manera:

La interpraxia propuesta requiere de dos maneras distintas pero interdependientes de conocimiento de la danza: la experiencia del fenómeno y la creación/interpretación de los signos en el fenómeno. Esta dualidad ha sido llamada por States como "visión binocular" que se propone entender a los objetos/sujetos dentro de un evento ya que oscilan entre la dimensión experimental y referencial (Valerie Preston-Dunlop, 2010: p. 104).

Las autoras enfatizan que la danza es un fenómeno, un acontecimiento, un hecho que ocurre con una complejidad de signos, que implica un conglomerado de características que pertenecen a una diversidad de sistemas de signos y desde esta postura teórica nos dicen que la Coreología se propone el examen detallado de cómo la experiencia y la expresión dancística es el resultado de una "intersubjetividad" ya que el conocimiento de nosotros mismos y del mundo no es autónomo sino que depende de la interacción con los otros.

## ANEXO 6

### Extracto de la ponencia “Registrar y salvaguardar la Danza Tradicional Mexicana a través del análisis cinético- simbólico de sistemas dancísticos: pascola-venado de los Mayos de Ahome, Sinaloa.”

Juan Carlos Palma Velasco – Víctor Israel Lozano Nogales *Registrar y salvaguardar la Danza Tradicional ...*  
*XXXIII Congresso Internazionale di Americanistica – Perugia 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 e 9 maggio 2011*

1103

«Dentro de la danza, la estructura consiste en un sistema específico de conocimientos de como las unidades mínimas de movimiento o *kinemas* – el equivalente lingüístico al fonema – se combinan para formar unidades de movimiento con significación o *morfokinemas*. Los *morfokinemas* [...] se organizan en una cantidad relativamente pequeña de “motivos” – secuencias gramaticales – que ordenados y combinados forman *coremas*, los cuales se combinan en danzas» (KAEFFLER A. 2003: 96).

Para la Antropología, la danza es una representación simbólica y por lo tanto su práctica está dotada de significación, produce un mensaje global en combinación con el resto de los elementos que le conforman, así lo afirman Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli:

«Los procesos dancísticos son hechos simbólicos complejos, constituidos por un núcleo de movimientos rítmico-corporales que se interrelacionan de manera variable con otras dimensiones semióticas. Los desplazamientos coreográficos se combinan tendencialmente con la música y el canto e incluso, en algunos casos, con la declamación verbal y la gestualidad mímica. Así mismo al cuerpo danzante se le viste y se le adorna de manera expresiva y el escenario supone una preparación claramente semantizada» (BONFIGLIOLI C. 1995: 38).

Sin embargo, pese a la metodología existente para el acercamiento desde la Antropología hacia la danza, aun existen obstáculos que superan en la puesta en práctica de una descripción detallada del movimiento que colabore con los objetivos de salvaguarda del patrimonio dancístico, ya que en ocasiones los estudios de carácter antropológico muestran tal complejidad, que persiguen fines intelectuales más que prácticos y satisfacen necesidades *etic* con muy poco impacto en las comunidades hacedoras de la danza.

#### 1.2. Contribución a la salvaguarda del patrimonio dancístico de los pueblos de México a través del registro kinético en la ENDF

Como patrimonio cultural inmaterial se conciben manifestaciones como la tradición oral y los mitos, usos sociales y rituales, manifestaciones musicales y dancísticas, saberes y técnicas artesanales, medicina tradicional, entre otras. Para ello es necesaria su transmisión de generación en generación y que el mismo pueblo los reconozca como patrimonio. «Sin este reconocimiento, nadie puede decidir por ellos que una expresión o un uso determinado forma parte de su patrimonio» (UNESCO 2003: 3).

La Escuela Nacional de Danza Folklórica durante los últimos años ha encaminado sus acciones, de manera implícita a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, ya que como señala la UNESCO, la salvaguarda «Comprende las etapas de identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión – básicamente a través de la enseñanza formal y no formal – así como la revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos» (UNESCO 2003: 3).

Lo anterior se ejemplifica en las diferentes actividades desempeñadas en el ámbito académico de la ENDF de acuerdo a cada una de las fases que propone la UNESCO, las cuales se detallan a continuación, tomando como referencia el ejemplo del complejo dancístico musical pascola-venado Mayo; la escuela:

“Identificar”: Ya que implica el reconocimiento de la manifestación dancística en una comunidad específica y prevé medidas encaminadas a garantizar el acceso a ella a través de los miembros de su comunidad. Dentro de las acciones realizadas por la ENDF en esta fase se encuentran:

- Observación participante y trabajo en campo en sus etapas pre-liminal, liminal y post-liminal – antes, durante y después – del complejo festivo en el que se inmersa la danza.
- Establecimiento de vínculos con las comunidades y con los hacedores de la danza – esta actividad realizada principalmente por docentes y/o especialistas en el área se debe efectuar con la premisa de que es la propia comunidad quien posee el conocimiento tradicional del sistema –.

Etnomusicología: sopravvivenza, continuità e nuovi contributi della musica e delle danze tradizionali in America

Acervo personal.

- Propuesta de medidas encaminadas hacia la preservación de dicha manifestación: cursos de informantes, salidas a campo – solo en caso de que la comunidad lo haya aceptado y después de un seguimiento exhaustivo en campo por parte de los contactos directos –.

“Documenta”: Es indispensable, una vez determinado el objeto de estudio, el acercamiento a este mediante herramientas y técnicas que garanticen la viabilidad de su preservación en el tiempo. Se deben hacer vaciados en soportes y medios para su posterior consulta y respaldo, mediante:

- Grabaciones en campo de audio, video e imagen en soportes específicos.
- Entrevistas dirigidas y semidirigidas a maestros de la danza, músicos, miembros de la comunidad, especialistas y autoridades civiles y religiosas.
- Registro de motivos de movimiento mediante la utilización de un vocabulario *kinético* específico, aplicando la terminología propuesta por el profesor Antonio Mirandabaseda en la utilización gradual del peso y las direcciones en que se realiza un movimiento.
- Registro de cualidades y calidades de movimiento: Con la puesta en práctica de la teoría coreológica, análisis de movimiento y del esfuerzo-forma: utilización de niveles, *kinesfera*, planos, direcciones, dimensiones, intensidades y variaciones en el uso del espacio, peso, tiempo y flujo/energía.
- Registro de movimiento en partituras traducibles en función del compás de la música que acompaña a un son o parte específica de la danza a través de la notación de motivos y/o “Notación Estructural”.
- Registro de las partes musicales que componen a la danza, así como de diálogos y secciones dramatizadas.

“Investiga”: Si se considera a la danza una manifestación estética que forma parte de rituales y actos festivos inmersos en las costumbres y tradiciones de un grupo, su estudio no debe centrarse solo en su forma(5) de manera aislada. Debe integrarse además a su análisis, el de otros sistemas como el musical, el semántico y de los elementos socio históricos en que se desarrolla; ante esto Maira Ramírez asegura:

«Tanto los elementos corporales como los sonoros, por sí mismos constituyen un dato etnográfico que debemos saber recopilar en el campo. Como estudiosos de la danza, si queremos comprender la relación entre el entorno social, el proceso ritual y el hecho dancístico, los etnocoreógrafos, en particular, tenemos que detenemos en este tipo de detalles, necesarios para el conocimiento y correcta interpretación de la danza» (RAMÍREZ M. 2003: 22).

“Investiga”: Si se considera a la danza una manifestación estética que forma parte de rituales y actos festivos inmersos en las costumbres y tradiciones de un grupo, su estudio no debe centrarse solo en su forma(5) de manera aislada. Debe integrarse además a su análisis, el de otros sistemas como el musical, el semántico y de los elementos socio-históricos en que se desarrolla; ante esto Maira Ramírez asegura:

«Tanto los elementos corporales como los sonoros, por sí mismos constituyen un dato etnográfico que debemos saber recopilar en el campo. Como estudiosos de la danza, si queremos comprender la relación entre el entorno social, el proceso ritual y el hecho dancístico, los etnocoreógrafos, en particular, tenemos que detenemos en este tipo de detalles, necesarios para el conocimiento y correcta interpretación de la danza» (RAMÍREZ M. 2003: 22).

“Promueve y valora”: Dentro de estas acciones se ubican principalmente:

- Visitas por parte de alumnos y docentes a las comunidades para dar seguimiento a las investigaciones.
- Festivales de danza en los cuales, si existen los medios, se invita a los integrantes de las mismas a participar en ellos.
- Organización de eventos y/o acciones para el apoyo a las comunidades, tales como: compra de materiales para elaboración de artesanías y otras intervenciones mínimas
- Sensibilización de los públicos para la apreciación de la danza tradicional no estilizada.

“Transmite y revitaliza”: En este sentido, la ENDF mediante la enseñanza formal, a través de su licenciatura, garantiza la formación de especialistas sensibles hacia la danza tradicional en sus contextos originarios. La escenificación pasa a un plano de experimentación para la creación de nuevos públicos y no se perfila como única alternativa con fines de espectáculo. Además, la importancia de la conservación del centro de documentación radica en la necesidad que a futuro puedan presentar los pueblos para la reconstrucción de la danza. Cabe señalar aquí la labor de egresados especialistas, que a petición de la comunidad o de los maestros de la danza, efectúan intervenciones en las comunidades – ya sea porque los mismos alumnos provengan de las localidades o que hayan creado vínculos como resultado del trabajo en campo – para la revitalización de las partes que componen a la danza basándose en los registros específicos y detallados del movimiento.

## *2. El complejo pascola-venado de los Mayos de Abome Sinaloa, desde la perspectiva etnocoreológica de la ENDF*

El presente apartado, tiene como finalidad ejemplificar el modelo propuesto por la ENDF para el registro y análisis de un complejo dancístico-musical. A continuación se describen fragmentos retomados del documento integral de la festividad de semana santa *Yorime* en San Miguel Zapotitlán, Ahome Sinaloa, documentada el sábado de gloria en marzo de 2008.

### *2.1. Sección 1. Fases de identificación, documentación e investigación*

La distribución en el contenido del material resguardado por el ADENDF, considera generalidades etnográficas y antecedentes históricos del pueblo *Yorime*, de la siguiente manera:

- Introduce al lector en el tema: los pueblos del noroeste de México, para entender, a través de las visiones *etic* – Historia, Antropología – y *emic* – mitos, religión – sus particularidades como grupo y elementos de identidad que le permitan autodenominarse *Yorime*.
- Incluye la contextualización geográfica del pueblo indígena al que se hace referencia, de esta manera el lector tiene un acercamiento a la forma en que ha sido modificado el espacio-tiempo del grupo *Yorime* en cierta localidad o localidades. Esto se efectúa a partir de la investigación documental, considerando su organización socio-política – autoridades tradicionales y gubernamentales –, religión, incursiones en asuntos de relevancia en la vida política nacional, lengua, narraciones orales y relaciones con otros grupos, así como la forma en que estos aspectos confluyen para dar origen a la fiesta y así concebir a la “enramada” como la “representación” territorial del todo universal en un espacio o escenario y tiempo ritual; extra cotidiano (ver figura 1).
- Se realiza la observación y registro etnográfico de semana santa *Yorime*, así como actividades y ceremonias en la comunidad durante un lapso de 5 días: miércoles de ceniza, jueves santo, sábado de gloria y domingo de resurrección. Se consideran los papeles de las personas con cargos y participaciones específicas, organización, danzantes, músicos, autoridades, lugares/espacios en los que se conjugan en temporalidad los sucesos y acciones locales con sus diferencias, como el caso iglesia-templo, o las analogías venado es igual a lo bueno y pascola es igual al sabio de la danza(7).

- Descripción/bitácora de la observación y de la sucesión de hechos, ocurrentes de forma simultánea o sucesiva. Se incluyen fechas, horas, alimentos, clima, duración de actividades, número de participantes y sus acciones, vestimentas, acciones corporales: danza, procesiones, descansos, así como posibles variables endógenas que interfirieran con el desarrollo de la festividad.

### *2.2. Sección 2. El registro del movimiento: cuerpo y ajuar*

- La sección dedicada al registro y análisis escrito de las danzas recaba los siguientes aspectos: personajes, significado – a quién representa –, no se aísla al hecho dancístico como algo separado, pero se profundiza en éste apartado como objeto principal de estudio para partir de él. Se menciona la manera en que las danzas y la instrumentación musical aparecen siguiendo un orden y cómo interactúan los códigos corporales con la música.
- El uso del cuerpo es analizado y registrado con uso de terminología aplicada a la descripción del movimiento y sus consecuencias corporales como: posiciones, movimiento o la ausencia de él. Se anota que segmentos del cuerpo intervienen y en qué orden, el esfuerzo, el peso, la forma, como se usan el espacio y tiempo y toda interacción que existe con la utilería del danzante, a decir: máscara, sonajo, *tenabaris*, sonajas, cabeza de venado.