ICONOS

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN COMUNICACIÓN Y CULTURA

LA CONDICIÓN TRANSCULTURAL DEL RITUAL DE DANZA PREHISPÁNICA DEL *KALPULI* TLATLAUXIUKOATL DE SAN FELIPE DEL PROGRESO, MÉX., EN LA ACTUALIDAD

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN Y ESTUDIOS DE LA CULTURA

PRESENTA:

CARLOS EDWIN MORÓN GARCÍA

ASESOR: DR. RAFAEL MAULEÓN

CIUDAD DE MÉXICO FEBRERO 2018

RECONOCIMIENTO DE VALIDEZ OFICIAL DE ESTUDIOS DE LA SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA SEGÚN ACUERDO NO. 2005627 DE FECHA 22 DE SEPTIEMBRE DE 2005. CLAVE 2012

ÍNDICE DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN....3
CAPÍTULO I. PASAJES....9
1.1 La danza prehispánica: antecedentes....10
1.2 La danza prehispánica en el *kalpuli* Tlatlauxiukoatl....16
1.3 Momentos: atuendo, salutación y tendido de la ofrenda central....21
1.3.1 El atuendo o atavío....22
1.3.2 Apertura o saludo a los rumbos....28
1.3.3 Ofrecimiento, ofrenda o *tlalmanali*....31
1.4 La danza como tránsito....36
1.5 Consideraciones finales....40
CAPÍTULO II. ANDANZAS....44
2.1 La danza prehispánica como esfera íntima de sentido....45
2.2 Texto y sentido en la danza prehispánica....59
2.3 Disimetría y traducción en la danza prehispánica....75
2.4 Consideraciones finales: la andanza....85
CAPÍTULO III. RUTAS: la dinámica del *kalpuli* Tlatlauxiukoatl....88
3.1 El grupo de estudio....88
3.2 Matriz de análisis....90
3.3 Recolección de datos....93
3.4 Resultados....96
CAPÍTULO IV. TRAYECTOS....112
4.1 La danza como semiosfera....113
4.2 Transculturalidad en la danza....132
4.3 Consideraciones finales: el vaivén significativo....146
CONCLUSIONES....149
ANEXOS....161
FUENTES DE CONSULTA....197

INTRODUCCIÓN

La danza prehispánica en la actualidad se caracteriza por la inclusión de elementos provenientes de lógicas étnicas, nacionales y globales diferentes, por lo que se vuelve interesante reconocer esta práctica en su dimensión transcultural. Es decir, una esfera ritual que adquiere sentido por las distintas trayectorias culturales que la articulan y le dan pertinencia en el mundo actual, para la conformación de la identidad cultural de aquellos que la practican.

En un mundo globalizado en el que los contactos entre áreas culturales diferentes son cada vez más constantes, considerar la diferencia se vuelve imprescindible para comprender desde dónde y cómo se hacen posibles las prácticas que definen las pertenencias identitarias de las personas, puesto que la diferencia es un punto de partida para la constitución de la identidad, ya que como considera Lenkersdorf (2005) somos en la medida que nos relacionamos con los otros.

En el mundo actual, aparentemente permea la idea de la homogeneidad cultural y se asume como "normal" el hecho de que aspiremos a la semejanza, no se cuestionan las formas de lograrla y ello hace ignorar que la mayoría de las veces es impuesta bajo la sombra del dominio hegemónico de una mirada del mundo, que se presume universal; en el mundo global la diferencia se desdibuja y emerge la exclusión.

Si en el afán por construir semejanzas, se han exacerbado las formas de exclusión, vale la pena hablar de diálogo, interculturalidad, alteridad e identidades. Así, tratar sobre la transculturalidad abre el panorama hacia la inclusión de elementos clave, tales como la identidad, pero una identidad compuesta a decir de Amin Maalouf (1999), porque cuando se

enarbola el discurso de la homogeneidad cultural sobre todo, se da pie a la violencia, al sectarismo y a nuevas formas de racismo que violentan la posibilidad de la convivencia social: "La <civilización>, en su odio y temor por el Otro, amparada bajo la supremacía del Ser y la ipseidad incuestionadas, engendra la violencia y el exterminio." (Levinas 31)

A partir de lo anterior, el mundo actual ha de plantearse con mayor ahínco el problema de los otros, puesto que las fronteras chocan con mayor frecuencia y aquello que se consideraba como propio, parece volatilizarse en el mundo del consumo y lo virtual. Sin embargo, ello también se vislumbra como escenario propicio para el recrudecimiento de etnocentrismos y fundamentalismos. Se vuelve inevitable mirar al otro de cerca, porque en esa relación es posible encontrar formas distintas de conformar el nosotros al que refiere Lenkersdorf (2005).

La preocupación de la presente reflexión, se inscribe en la composición plural de una práctica ritual como la danza prehispánica, que se piensa aún, como propia de un grupo. Sin embargo, ninguna práctica cultural es concebible sin el otro, puesto que la cultura es dinámica y necesita siempre de agentes externos que movilicen su estructura. La danza en tanto acto cultural se erige como un espacio disimétrico, en el que es posible el diálogo entre lo tradicional y lo emergente, puesto que todo diálogo a decir de Lotman (1996) implica homogeneidad y heterogeneidad en sus componentes.

Pensar la danza como tránsito transcultural entre lo tradicional y lo emergente, clarifica el modo de funcionamiento de ella como esfera de sentido, ya que: "Si las comunicaciones dialógicas son la base de la formación del sentido, las divisiones enantiomorficas de lo uno y los

acercamientos de lo diferente son la base de la correlación estructural de las partes en el dispositivo generador de sentido.” (Lotman 21).

Por lo anterior, la reflexión sobre lo transcultural en la danza permite entender cómo textos heterogéneos, colaboran para la constitución de nuevos. Comprenderla en tanto texto simétrico-disimétrico en el que convergen transculturalmente lo ritual-profano y lo tradicional-emergente, permite concebirla como un texto nuevo que se inscribe el mundo actual ya que: “... todas estas simetrías-asimetrías no son más que mecanismos de generación de sentido...” (Lotman 24) Que contribuyen en el fortalecimiento, comprensión y permanencia de la cultura de una sociedad.

Lo que configura la cultura particular de un grupo es el resultado de una serie de entretejidos logrados a partir de la inclusión de elementos pertenecientes a culturas distintas, la diversidad o alteridad son una constante para la dinámica cultural que se asume como propia y sin esas aportaciones de lo otro, no sería posible.

Reconocer que la idea de pertenencia cultural está hecha a partir de préstamos, resulta plausible en un mundo que se ve obligado a estrechar sus fronteras, se requiere entonces configurar nuevas formas de relacionarse con la alteridad, es posible comenzar por contemplar las alteridades que componen la propia unidad cultural.

Una de las alteridades que en México resulta más evidente es la indígena, ante la cual se generan diferentes posturas, aunque por lo general se asume la cultura indígena como anacrónica y que debe permanecer así en el afán artificioso de su pureza. Visto ello desde luego por la mirada ajena, que reviste a lo indígena de un halo de

romanticismo que incluso fortalece su negación, puesto que a las culturas originarias o indígenas siempre se les "exige" por parte del mundo no indígena, mantenerse en sus tradiciones, no por un espíritu en favor de la diversidad o alteridad cultural, sino por mero folclor.

El pensamiento indígena y por lo tanto la cultura articulada mediante el mismo, se asume como tradicional pero no por ello anacrónico, al contrario, las expresiones culturales indígenas que hoy se mantienen son un esfuerzo por conservar el núcleo cultural propio, pero que se pueden incluir en el mundo actual. Por lo que la reflexión, práctica y difusión en torno a ellas, resulta plausible dentro del mundo globalizado en el que las articulaciones de las esferas de sentido tradicionales indígenas encuentran cabida y coherencia, mediante mecanismos de preservación y emergencia, a través de lo ritual y lo cotidiano.

Lo indígena o étnico: "Es un espacio cultural donde se reproducen [...] dinámicas internacionales, de tal forma que las repercusiones en torno a los condicionamientos sociales de las regiones autóctonas son cada vez más notorias a partir de los cambios suscitados en la actualidad." (Zebadúa 37) Tal reproducción transforma y dinamiza la identidad de las personas volviéndolas "… identidades transculturales…" (Zebadúa 37) Sobre todo entre los jóvenes quienes están en mayor contacto con el mundo globalizado.

La transculturalidad se concibe como el tránsito a través del cual se "... desarrollan constructos identitarios multiplicados que se conciben también como un proceso de flexibilización de fronteras culturales." (Zebadúa 38) Tal flexibilización es visible dentro de prácticas rituales como la danza prehispánica puesto que se inserta en la vida global cotidiana, en la que los jóvenes que integran el grupo se desarrollan.

Reflexionar en torno a cómo se entretejen las prácticas tradicionales de los pueblos originarios o indígenas en el mundo actual resulta el eje central de este trabajo, que tiene como objetivo explicar desde la semiótica de la cultura, cómo diferentes elementos de la danza prehispánica que practica el *kalpuli* Tlatlauxiukoatl, se articulan para constituirla como una esfera de sentido transcultural en la actualidad.

Tal objetivo parte de la interrogante sobre: ¿cómo se manifiesta lo transcultural en el ritual de danza prehispánica del *kalpuli* Tlatlauxiukoatl? Ante la cual se estructura la siguiente hipótesis: la condición transcultural de la danza prehispánica se manifiesta en la articulación de los discursos de apertura así como en los elementos del atuendo, empleados durante la salutación y/o el tendido de la ofrenda central, que revelan el propósito particular de la misma.

A fin de dar cuenta de esas directrices se plantean cuatro capítulos para la investigación y conclusiones; durante el primer capítulo se describe el ritual de danza prehispánica del *kalpuli* Tlatlauxiukoatl, los elementos principales que intervienen en él y la interacción de los danzantes en dos diferentes momentos: el saludo a los rumbos y el tendido de la ofrenda, para identificar cómo contribuyen en la construcción de sentido del ritual.

Dentro de este capítulo es menester hacer un recuento histórico de lo que se denomina danza prehispánica, así como la relación que esta tiene con lo indígena; se describe de manera general el proceso que implica una puesta en "escena" de estos rituales de danza, así como la explicación de la forma de trabajo del grupo en cuestión: el *kalpuli* Tlatlauxiukoatl y las implicaciones que permiten vislumbrar esa práctica, a partir de una condición transcultural.

Durante el segundo apartado, se explica cómo en el ritual de danza prehispánica se articulan diferentes textos (etapas), para constituirla como una semiosfera, un espacio íntimo y vivenciado, puesto que al enunciarse los discursos de los participantes se está creando el espacio interior (Sloterdijk 2003) donde se habitará en coexistencia con otros seres, para cumplir con el propósito general: el agradecimiento.

Una vez descrito el ritual se vuelve posible identificar los momentos más importantes dentro del mismo, así como la construcción simbólica de ellos y cómo cada uno resulta consecuente con los demás, para juntos articular un discurso de agradecimiento en donde es posible identificar intersecciones entre lo ritual-profano, permitido-prohibido, tradicional-emergente y lo prehispánico-actual.

Durante el tercer capítulo, se plantea la metodología de abordaje para la investigación y se muestran los resultados del análisis, para finalmente durante el cuarto capítulo, comprender cómo se presenta lo transcultural en la construcción del sentido de la danza.

Finalmente hay que señalar que la danza se comprende como un *bricolage* cultural en el que se hacen coincidir componentes distintos para lograr el propósito de ella, esta condición se hará evidente mediante la voz de los propios participantes e integrantes del *kalpuli* Tlatlauxiukoatl y de las descripciones de la evolución del ritual que ellos efectúan.

CAPÍTULO I. PASAJES

Durante el presente capítulo se busca describir la danza prehispánica del *kalpuli* Tlatlauxiukoatl, algunos elementos presentes en tal práctica como el atuendo o atavío, el saludo a los rumbos y el tendido de la ofrenda; para identificar cómo contribuyen en la construcción del sentido del ritual y cómo se vislumbran en esa actividad algunas dimensiones de transculturalidad.

Interesa tal descripción para identificar la dinámica propia de la danza que realiza el grupo en cuestión, por lo que para dar cuenta de ¿cómo se lleva a cabo el ritual de danza prehispánica en el *kalpuli* Tlatlauxiukoatl desde una perspectiva transcultural? Resulta significativo no sólo describir, sino hacer un recuento de los elementos principales que se observan en la danza y su probable procedencia.

A partir de la descripción se plantea como hipótesis para este apartado, que la danza prehispánica se da en diferentes momentos, dentro de los cuales destacan el saludo y el tendido de la ofrenda central, e incluso el atuendo utilizado en ella, por sus implicaciones, para constituirla como una estructura ritual transcultural de agradecimiento.

El presente capítulo se estructura en cuatro etapas: a) los antecedentes de la danza prehispánica, que permitan un esbozo general de tal práctica, durante esta sección se explica a la danza y sus dos vertientes principales, para hacer visible la orientación del *kalpuli* de estudio, así como sus particularidades y la relación de éste con la danza conchera; b) la danza prehispánica en el *kalpuli* Tlatlauxiukoatl, permite la visualización del grupo de estudio y las condiciones de reproducción del ritual de danza, así como los momentos de mayor significatividad para

tal grupo, c) los elementos dentro de la danza, cuya descripción clarifica el papel que desempeñan dentro del ritual, y finalmente d) la concepción de transculturalidad que permite vislumbrar a la danza como una estructura ritual en la que se manifiesta tal condición; posteriormente algunas consideraciones finales.

1.1 La danza prehispánica: antecedentes

El movimiento es acaso uno de los fenómenos de mayor interés para valorar una expresión artística como la danza, puesto que ella implica esa condición. Dentro de la cosmovisión de los pueblos originarios, el movimiento u *olin*[1] es un principio fundante "… está relacionado con el movimiento del sol, con los terremotos, con el centro del universo y con el número cinco." (De la Peña 39) El movimiento es un componente ritual de vital importancia y una de las formas más evidentes del valor que se le otorga es la danza, que al ser una evocación a ese *olin,* permite cierta relación con lo divino.

Para esta reflexión interesa particularmente la danza denominada prehispánica, que si bien no es de uso exclusivo de los pueblos originarios, tiene fuertes componentes que la relacionan con ellos. El origen de esta danza se puede rastrear precisamente en la época prehispánica. Sin embargo, se ha de asumir como una expresión artístico-ritual sincrética, resultado de incontables préstamos entre cargas simbólicas católicas e indígenas "… los *concheros* son uno de los productos de la conversión al cristianismo de los indios del centro de México. Practicantes de un cristianismo claramente sincrético." (De la

[1] La escritura del nauatl se retoma del seminario de gramática nauatl de la región Huasteca (1979), referido por Crispín Amador Ramírez en su texto Tlajtolchiuali, palabra en movimiento: el verbo (2002)

Peña 38) Que además en la actualidad reciben innumerables aportaciones de otras narrativas culturales y contextuales.

La danza prehispánica es una derivación de la danza denominada "de concheros", cuya historia se remonta a la época colonial y que fue un aparato evangelizador en la conquista espiritual de la Nueva España, dada la familiaridad que experimentaban los indígenas de aquella época hacia este tipo de expresión corporal: "Los frailes españoles supieron muy bien encausar para la propagación de las ideas cristianas, la profunda religiosidad de los indios, su atracción por el ritual de gran aparato y el amor que por la danza tenían, como acto directamente vinculado con el culto." (Ramos 20)

Resulta interesante pensar que durante la época prehispánica una de las formas encomiables de asumir un ideal espiritual, era mediante la danza, sobre todo si se considera que: "… existe en el flujo del movimiento humano un principio ordenador que no puede explicarse mediante los acostumbrados fundamentos racionalistas." (Laban 17) Y la creación que se evoca mediante el ritual de danza, es una construcción cuya condición simbólica escapa a la razón y aparentemente es explicable mediante el movimiento repetitivo de ciertos patrones rítmicos.

En diferentes documentos de los cronistas de la Colonia desde Torquemada hasta Motolinía, pasando por Sahagún y Clavijero (González 30), se hace evidente la importancia que tuvo la danza durante la época prehispánica como actividad social, recreativa y ritual.

La danza de concheros es una reminiscencia de aquellas precolombinas, que se adecuaron a la religión de los conquistadores y que éstos

utilizaron, para expandir y popularizar ese culto. Ramos Smith (1979) señala que un factor "importantísimo" para la evangelización, fueron las diferentes expresiones artísticas traídas de España que se mezclaron con las locales, entre las que están las danzas de diferente índole.

La danza de concheros se erige durante la Colonia como una estrategia para incluir en cierta medida las creencias propias de los indígenas, pero matizándolas con componentes moralmente más adecuados para el ideal católico hispano, opera en tal inclusión lo que Valencia (2008) considera como el simulacro discursivo, mediante el cual el ritual conchero esconde bajo una supuesta construcción católica, toda una gama de creencias espirituales propiamente prehispánicas.

En ese sentido la danza recupera mediante su colorido tanto expresivo como espiritual, de acuerdo con Muñoz Camargo, no sólo la fastuosidad expresada en las danzas indígenas, sino también la censura de que fueron objeto: "En estos bailes y cantares sacan las divisas, insignias y libreas que quieren con mucha plumería, y ropa muy rica […] salían las mujeres en estas danzas, maravillosamente ataviadas [...] lo cual se ha vedado por la honestidad de nuestra religión." (en González 32)

Con todo y estas medidas la danza continuó siendo una forma de expresión bastante recurrida durante la época Colonial, en buena parte porque los evangelizadores compartían la idea de cuán importante era este tipo de actividad para fortalecer la conquista religiosa:

> En los primeros años de la colonia, la danza no tenía todavía un carácter definido […] se implantaron formas europeas, a las que pronto se mezclaron elementos indígenas y negros […] aún cuando se "cristianizaron" las antiguas danzas rituales […]

> siguieron, en el fondo, conservando su antiguo simbolismo. (Ramos 19)

La evangelización del Nuevo Mundo estuvo en buena medida marcada al ritmo de las danzas indígenas, ya que se coincidía aparentemente en al menos ese aspecto, puesto que incluso "… los españoles traían consigo la tradición de las danzas religiosas. Éstas habían sido muy populares en España, ejecutándose a menudo dentro de las iglesias, a pesar de las prohibiciones…" (Ramos 20) En la Nueva España no podía hacerse una excepción a esta norma, aunque las condiciones bajo las cuales se suscitó este tránsito no fueron sencillas: "… en muchas ocasiones se sustituyó al dios del lugar por un santo con atributos similares, sin cambiar el sitio de adoración ni la fecha de la ceremonia, y los indios siguieron ejecutando sus danzas donde lo habían hecho antes." (Ramos 21)

El origen de la danza de concheros marca un parteaguas entre el pasado indígena y el surgimiento de la sociedad mestiza, se podría considerar al danzante conchero como uno de los resultados del encuentro entre esas dos sociedades disímiles, que sin embargo, encontró en la expresión dancística una manera de matizar el trauma del proceso Colonizador, a través de cierta integración de componentes religiosos de ambas perspectivas: "En las danzas religiosas de la época colonial que han sobrevivido, podemos observar un cierto simbolismo pagano […] son frecuentemente tomados en cuenta los puntos cardinales, y […] [su] ejecución coincide muchas veces con cambios de estación o con fechas calendáricas aztecas." (Ramos 21)

La danza de concheros es el resultado de este proceso sincrético entre lo hispano y lo indígena, lo católico y lo pagano; la organización y

nomenclatura dentro de la danza es semejante a la de los ejércitos españoles de la Conquista y se distinguen como concheros propiamente, por el uso de diferentes elementos entre los que destacan la mandolina de concha de armadillo, las enagüillas para el atuendo tanto de hombres como de mujeres y las plumas de avestruz en los atavíos de la cabeza.

Se ha comentado anteriormente que los concheros probablemente son el origen de los denominados grupos de danza prehispánica cuya aparición es relativamente reciente, en comparación con el origen colonial de los primeros, que se revela incluso en su forma de organización, ya que se siguen nombrando como cofradías o mayordomías: "… los concheros forman en la actualidad grupos llamados <<conformidades>> o <<mesas>>, con jerarquías de tipo militar […] A menudo se dedican a bailar <<por manda o acción de gracias>>, y se transmiten la tradición de padres a hijos." (Ramos 27) Su estructura grupal es compleja y se distingue además por los rituales nocturnos de velación que realizan antes de cada danza, así como por la ofrenda central que tejen durante esas ceremonias, denominada santo *xochitl.*[2]

En tanto que el objetivo del presente texto no es la danza de concheros propiamente, sino su derivación en danza prehispánica, es que se hace un recuento general de sus características y antecedentes. Es importante detenerse en algunas descripciones que son clave para comprender cómo ha sido retomada y adaptada, parte de esta estructura por los grupos de danza prehispánica y particularmente el de interés de este texto.

[2] En esta denominación se puede vislumbrar un componente sincrético al mezclar la palabra santo y *xochitl* (*xochitl*=flor) que consiste en una ofrenda floral tendida en el piso durante la noche que asemeja la figura del cáliz y la hostia de consagrar del ritual católico y que los propios concheros denominan también "custodia".

La danza de concheros está dirigida por un capitán general, quien es el responsable de la organización, así como de la formación integral del grupo a su cargo o "mesa", claro está que requiere de un grupo cercano que lo apoye en esta labor, ya que el número de integrantes en una mesa puede llegar a ser considerable (hasta 100 integrantes). De manera general se requiere además del capitán general, palabras[3], alférez[4], sargentos[5], sahumadoras y soldados. Esta distribución de cargos puede variar entre cada grupo, sin embargo, de manera homogénea es la composición que se requiere para que una mesa pueda operar.

Cada uno de esos encargados asume distintas responsabilidades durante las diferentes ceremonias, que como se ha mencionado antes, son principalmente dos: las danzas y las velaciones. La danza se celebra en honor a un Santo patrón de alguna localidad a la que se haya invitado al grupo o por otra parte, se celebra en honor al patrón del propio grupo.

La velación es una ceremonia nocturna en la que al compás de las mandolinas y diferentes cánticos religiosos se tiende el santo *xochitl*, para que una vez tendido sea levantado en dos bastones de flores y una imagen de la custodia,[6] igualmente adornada con las flores que anteriormente se han tendido.

Las mesas o grupos de danza conchera tienen su oratorio, dentro del cual resguardan los implementos necesarios para "la obligación" (la

[3] Así se denomina a aquellos integrantes del grupo que detentan algún cargo durante el trabajo de danza o velación

[4] Encargado de cargar el estandarte que identifica al grupo en cuestión

[5] Pueden ser dos o más, responsables de hacer guardar el orden entre los danzantes

[6] La custodia es un implemento de madera que representa la figura de un cáliz con la hostia de consagrar resplandeciente y alrededor de la cual se colocan las flores que se han tendido durante la velación, este proceso es conocido como el levantamiento de la forma

velación, la danza o incluso las peregrinaciones que realizan durante el año). En ese oratorio se encuentran: la imagen del santo patrón del grupo, los estandartes que legitiman su conformación como grupo, sus instrumentos (mandolinas, sonajas, atuendos, libros de cantos, calendarios, santorales, rosarios, etc.) y efectos personales que consideren necesarios para llevar a cabo las ceremonias.

Algunos de estos elementos han sido adoptados por los grupos de danza prehispánica, mientras que otros se han soslayado, aunque no completamente. Cada uno de los elementos recuperados posee una importancia específica generada por la carga simbólica que evocan, que además busca articularse con principios filosóficos del pensamiento prehispánico: "El culto y la danza pierden toda relación con la iglesia y el catolicismo y se realizan en especial en los templos prehispánicos o en montañas, cuevas u otros sitios venerados en la antigüedad." (De la Peña 68)

La separación entre la danza de concheros y la prehispánica o azteca no necesariamente es tan radical como propone De la Peña, ya que como se ha mencionado anteriormente, muchos de los elementos propios de la danza se observan en ambas vertientes, de ahí la importancia de observar al *kalpuli* Tlatlauxiukoatl, puesto que su práctica es un tránsito entre las dos formas de danza.

1.2 La danza prehispánica en el *kalpuli* Tlatlauxiukoatl

El origen del Tlatlauxiukoatl tiene lugar hacia el 2009, a iniciativa de un grupo de estudiantes de la Universidad Intercultural del Estado de

México (UIEM) y con el apoyo de un par de profesores, quienes les enseñaron este tipo de danza y que en aquel momento pertenecían a una agrupación de danza denominada Yaotekatl Uitsilopochtli.

Luego de una serie de ensayos previos se efectúa la primera presentación del grupo Tlatlauxiukoatl en el mes de octubre de ese mismo año; cada uno de estos detalles resulta significativo puesto que la construcción del grupo implicó una serie de condicionantes, para los fundadores (estudiantes y profesores), que se asocian de manera estrecha con las formas ritualizadas retomadas de los concheros, para la conformación de un nuevo grupo.

De la Peña (2002) hace alusión a cómo dentro de la tradición conchera se trata de guardar cierta línea de sucesión familiar cuando se debe renovar la capitanía de una mesa o grupo de danza. De esta forma, para la instauración de un nuevo grupo, éste debe contar con el respaldo de otros de mayor antigüedad; una manera de mostrar ese apoyo es mediante los estandartes, en cuyo reverso se da constancia escrita del apoyo de grupos y capitanes a aquellas organizaciones que se están iniciando en la danza. El estandarte sin embargo, no es la única manera de manifestar y garantizar la extensión de esa suerte de linaje, para el caso del grupo en cuestión, esta condición se atendió mediante el nombre del mismo.

Tlatlauxiukoatl es una voz de la lengua nauatl que a decir de sus fundadores remite a dos características que revelan la relación de este grupo con aquel del que salieron dos de ellos; por una parte está el vocablo *tlatlau*, derivado de la palabra *tlatlautik* cuyo significado es azul, y que remite al color dominante de la entidad protectora (Uitsilopochtli) del grupo donde los fundadores aprendieron la danza (Yaotekatl

Uitsilopochtli); por otra parte está la segunda voz del nombre: *xiukoatl* y que remite al mismo Uitsilopochtli, puesto que así se denomina la serpiente que este regente carga en una de sus manos, en muchas de las representaciones que se hacen de él dentro de diferentes códices.

Desde la perspectiva de la danza tradicional conchera resulta de vital importancia la transmisión de la tradición, bajo ciertas normas que permitan continuidad a esta práctica, la sucesión es garantizada de diversas maneras. Para el grupo en cuestión esta condición se revela a partir del nombramiento que ostenta, sin embargo ese nombramiento ha de ser adquirido además, bajo la perspectiva del tiempo que se maneja en muchos de estos grupos de orientación prehispánica. Es decir, el nombre ha de ser conseguido mediante la disposición calendárica de inspiración prehispánica, que se ha preservado entre esos grupos hasta la actualidad.

Para que el grupo lograra obtener su nombre, fue necesaria la confirmación de éste mediante el calendario referido, así que los fundadores del Tlatlauxiukoatl debieron buscar la fecha adecuada para poder autodenominarse de tal forma; únicamente bajo ese esquema de corte ritual es que fue posible la instauración de un *kalpuli* en la Universidad Intercultural del Estado de México.

El grupo de danza Tlatlauxiukoatl nace con alrededor de 15 integrantes, 13 de ellos sin experiencia alguna en ese tipo de práctica, sin embargo de origen indígena, factor que permitió, de acuerdo con los informantes, la apropiación e identificación de ellos con la danza, que además no era un fenómeno ajeno del todo al contexto de estos jóvenes, ya que al ser oriundos de una comunidad rural-indígena, se reconoce en la danza una

expresión religiosa que es de las manifestaciones de mayor visibilidad en sus comunidades.

El entorno en el que se originó el *kalpuli* Tlatlauxiukoatl ha contribuido en su conformación bidireccional, es decir, al desarrollarse dentro de comunidades indígenas cuyos habitantes manifiestan un importante arraigo religioso católico, se ve de alguna manera influenciado para participar dentro de ese contexto, por lo que recupera muchos rasgos de la práctica conchera de la danza, sin embargo al ser integrado en su mayoría por jóvenes, éstos aparentemente manifiestan cierta cercanía con el imaginario de lo prehispánico en tanto mítico e idílico, y no necesariamente con lo católico.

El *kalpuli* Tlatlauxiukoatl es un grupo que integra en su práctica tanto elementos de la tradición conchera como de la danza denominada prehispánica o azteca, e incluso condiciones del imaginario indígena actual, influido además por el mundo global. Del imaginario conchero recupera estructuras como la velación y las fiestas patronales, así como la inclusión de rezos y cánticos católicos, mientras que de la danza prehispánica recupera su denominación, vestimenta e instrumentos, tratando de mezclar conceptos propios de la cosmovisión prehispánica y situándolos dentro del contexto indígena actual, así como dentro del entorno juvenil en el que se desenvuelven sus integrantes.

La danza prehispánica se compone de diferentes momentos y elementos, cada uno con una función particular y con características que permiten diferenciar entre lo conchero y la corriente prehispánica. Entre los elementos sobresale el atuendo utilizado, éste se erige como una de las características mediante las cuales es posible identificar a la danza conchera y la prehispánica, por las diferencias manifiestas en él.

Así, mientras que el atuendo conchero se compone de la enagüilla tanto para hombres como para mujeres; el de la danza prehispánica recupera en cierta forma la vestimenta que aparece en algunos códices y diferencia a hombres de mujeres. Para el hombre se destina el uso de *maxtla*[7]*,* y para la mujer el uso de *kueitl*[8], cabe mencionar que hay implementos del atuendo que comparten tanto hombres como mujeres y los estilos en la confección de ellos son tan diversos como los grupos de danza (posteriormente se realizará una descripción detallada de las características que presenta el atuendo del grupo en cuestión).

Por otro lado, interesan dos momentos en la ejecución del ritual: el saludo a los rumbos y el tendido de la ofrenda; la ofrenda central es parte de la estructura de la danza. Pero también se emplea durante las velaciones, ceremonias de mayor observación en la tradición conchera, que ocasionalmente revelan rasgos y simbolismos asociados a lo prehispánico, puesto que de manera general la ofrenda de la velación conchera es de inspiración católica.

Tanto en las danzas como en la velación se tiende en el piso una ofrenda floral con diferentes figuras, sin embargo, es en esta última que se atiende a esta ofrenda de manera principal, el tendido consiste en elaborar el santo *xochitl* o el *olin* (o incluso alguna otra figura de inspiración prehispánica), dependiendo de la decisión, acuerdo o propósito al que se sumen los participantes de tal ceremonia.

El santo *xochitl* como se ha comentado anteriormente es una simbolización del cáliz y la hostia, mientras que el *olin* es un símbolo

[7] Especie de ceñidor masculino que se alarga por la parte frontal hasta la altura de las rodillas y se acorta en la parte posterior hasta la cadera.
[8] La interpretación literal de esta palabra del nauatl es falda, en el atuendo de danza esta falda es de corte triangular en la parte frontal, abierta en ambos lados y de corte rectangular en la parte posterior.

recuperado de los códices que consiste en dos medios círculos entrelazados por el centro. Dentro del *kalpuli* Tlatlauxiukoatl se conocen ambas formas, aunque hay cierta tendencia hacia la representación del *olin,* por sobre el *xochitl*, debido al interés del grupo por no reflejar una condición católica a partir de este elemento.

Finalmente existe otro momento significativo para el ritual de danza, denominado saludo a los rumbos que evoca la concepción sobre el origen del mundo, y busca visualizar a cuatro entidades de la teología prehispánica: Teskatlipoka, Ketsalkoatl, Uitsilopochtli y Xipe Totek. Con la enunciación de estas entidades se comienza el ritual de danza prehispánica y es en la articulación de los diferentes momentos que se puede vislumbrar la condición transcultural de un ritual como este, para ello es que se plantea la descripción de esos momentos y su importancia dentro de la misma.

1.3 Momentos: atuendo, salutación y tendido de la ofrenda central

La danza comienza antes de los primeros movimientos rítmicos y es que para poder participar, cada danzante debe ataviarse, saludar a los rumbos y tender la ofrenda. Cada uno de estos momentos implica un simbolismo, tanto colectivo como individual; forman parte de la danza como totalidad en tanto que refieren a la unidad del cosmos y el humano, cada uno de ellos refiere a su vez a la totalidad, conformando la danza como un sistema en el que todos sus elementos están entrelazados y se refieren entre sí en una suerte de relación hologramática a decir de Valencia (2008).

1.3.1 El atuendo o atavío

El atuendo de la danza prehispánica se compone de varias partes, aunque no necesariamente cada danzante las emplea en su atavío, existen algunas que son constantes y otras que aparecen dependiendo del danzante en cuestión. "Los hombres usan taparrabos, una pechera, rodilleras y una manta anudada en el hombro; y las mujeres una túnica más o menos larga –en ocasiones incluso llegan a llevar un taparrabo o una falda y una blusa–. Ambos usan los penachos y ayoyotes en los tobillos." (González 144) Se considera que de forma ideal el atuendo debe cubrir las trece articulaciones mayores del cuerpo.

Esta idea sobre las trece articulaciones del cuerpo es, dentro del grupo de danza, una condición simbólica en tanto que asumen la vestimenta, no sólo como un conjunto de prendas destinadas para cubrir, sino que implica además el entendimiento del atuendo como el cuerpo ideal para la danza, construido particularmente para poder danzar.

El atuendo resulta una suerte de metacuerpo que permite y dispone al danzante para ejecutar la serie de movimientos necesarios para la danza. Por ello ha de cubrir trece articulaciones que posibilitan tal condición, a saber, las articulaciones protegidas son: el cuello, los hombros, los codos, las muñecas, el fémur, las rodillas, y los tobillos. Cada una de esas articulaciones está cubierta por un elemento del atuendo, aunque como se dijo anteriormente, no siempre se cumple tal condición.

El atuendo de las mujeres en el *kalpuli* Tlatlauxiukoatl se compone de *kueitl* (falda) y *kemitl* (blusa); por su parte el de los hombres de *maxtla* (ceñidor) y *koskatl* (pectoral), el resto de los componentes del vestuario

son compartidos por ambos, de tal forma que complementan el atuendo: rodilleras, muñequeras, *koyoli-ayoyotes* (hueseras)[9], coderas, *chimali* (escudo), *ayakastli* (sonaja) y *kopili* (corona de plumas). Incluso se pueden observar algunas prendas como pulseras y collares de diferentes materiales, además de huaraches y bastones.

La correspondencia entre cada uno de estos elementos del atuendo y las partes del cuerpo que cubre se da de la siguiente manera: los *koyoli* cubren los tobillos, el *maxtla* (hombres) y el *kueitl* (mujeres) cubren la articulación del fémur, el *koskatl* (hombres) y el *kemitl* (mujeres) cubren el cuello; cabe mencionar que sólo se enuncian aquellos elementos cuyo nombre no revela necesariamente la parte del cuerpo en la que se ubica.

Elementos como el *chimali*, los huaraches, las sonajas, el *kopili* e implementos como pulseras y collares, no necesariamente cumplen con esta función ideal del vestuario, por lo que no se consideran dentro de esta correspondencia. Aunque ello no implica que carezcan de sentido alguno, ya que también lo asumen: el *kopili* por ejemplo representa los rayos del sol y al estar en la parte superior del cuerpo, revela el estado ideal de aspiración del danzante, una suerte de iluminación y florecimiento semejante al del sol.

En la actualidad el *kopili* también se viste como símbolo de estatus y reconocimiento, ya que es una de las partes que más llaman la atención dentro de la danza prehispánica, por todo el colorido en las plumas que presenta, así que existen trabajos elaborados en cuanto a forma, tamaño y diseño para tal implemento. Hay grupos que por ese uso

[9] Semillas de un árbol llamado "codo de fraile", que son confeccionadas en hileras sobre una tira de cuero curtido y que se atan a los tobillos para generar sonido, mientras se realizan los pasos de la danza.

considerado excesivo prefieren no utilizar plumas, por lo tanto tampoco *kopili,* aunque son minoría en comparación con los que sí lo emplean.

Cabe señalar que la composición del atuendo descrita en los párrafos anteriores, así como su condición simbólica es propia para la danza denominada prehispánica o azteca, mientras que para la danza conchera el atuendo se compone fundamentalmente por la enagüilla. Yolotl González (2005) recupera en su texto una descripción sobre el atuendo de los danzantes hacia 1645 de Andrés Pérez Rivas, y en ella se señalan algunos de los elementos que se han descrito anteriormente:

> Lo primero que aquí ay singular […] es el trage y adorno, con que salen los que dançan juntos […] Las cabeças ciñen unas diademas, que se levantan sobre la frente […] llevan un instrumento, que llaman Ayacaztli […] Lo demás del adorno del cuerpo son jubones, y camisas muy labradas, y calçon largo y doblado, de dos telas, como el manto, y en los pies sandalias […] El estrado que se preparaba para esta fiesta se sembrava de flores […] A un lado del teatro se pone una mesa, y sobre ella un tamborcito, llamado Teponaztli, que guia toda la musica y dança… (en González 40)

Este tipo de indumentaria fue recuperada recientemente, ya que durante la época colonial fue prohibida por la iglesia; tal atuendo se reincorpora a decir de González (2005) hacia 1940 cuando: "Manuel Pineda Escalona […] y J. Natividad Reina […] en una de las reuniones de Chalma introdujeron una interpretación del antiguo traje azteca, enfrentándose a la oposición del resto de los danzantes." (González 143) Esta forma de atavío también tuvo simpatizantes y se popularizó

de a poco, incluso aparecieron también por ese entonces los *ueuetl*[10] y *teponaztles*[11] (González 143)

Actualmente varios grupos de danza utilizan esa forma en su indumentaria, así también el *kalpuli* Tlatlauxiukoatl; incluso la indumentaria del danzante conchero "… es también muy diferente a la nagüilla que nos describieron varios autores de finales de los años treinta…" (González 143) La imaginación en la confección de estas indumentarias, se mezcla con la interpretación que se hace de los atavíos observados en diferentes códices y que contribuyen en la creación de las formas de vestir de los grupos de danza prehispánica actualmente.

En síntesis, el atuendo es una condición necesaria para participar dentro de la danza y está cargado de un simbolismo particular, por lo que se considera como un elemento en el que se hace evidente una función ritual más que utilitaria. Para el caso del *kalpuli* Tlatlauxiukoatl, a partir del atuendo es posible identificar cuánto tiempo lleva un danzante en el grupo e incluso, cuáles son los símbolos prehispánicos que corresponden al sujeto en cuestión.

Por otra parte, cuando una persona decide integrarse al grupo y ha pasado cierto tiempo dentro de él, se le asigna un nombre de acuerdo con el calendario prehispánico, tal nombre es plasmado en el atuendo que el danzante portará en adelante. Además del nombre propio, se

[10] Tambor vertical realizado de madera cuya oquedad superior es cubierta con un cuero tensado para provocar el sonido. En la actualidad se elaboran también de lámina y varía su tamaño, aunque en promedio podría decirse que alcanza unos 120 cm. de altura.
[11] Tambor horizontal hecho completamente de madera, cuyo sonido se obtiene por un corte realizado en la parte superior en forma de "H", lo que da dos pestañas que al ser golpeadas con baquetas genera un sonido agudo.

inscribe también el símbolo del *kalpuli:* una serpiente azul con una mano sujetándola por la mitad.

Por estas condiciones es que el atuendo cumple una función simbólica ritual, puesto que se considera que éste es parte del portador al recordarle y hacer visible cierta dimensión de su personalidad (por el nombre inscrito en él), pero además porque el atuendo evoca simbólicamente la capacidad de movimiento que el danzante debe potenciar para poder ejecutar las danzas. Dada esta circunstancia de relación entre el atuendo y el movimiento, es que se diseña para proteger las trece articulaciones del cuerpo, ya que es mediante las articulaciones que se posibilita la movilidad.

En el caso del atuendo de las mujeres, está relacionado además de manera metafórica con las montañas y su condición de fertilidad. La falda y blusa al ser de disposición triangular representan a las montañas y el borde se adorna con diferentes figuras, en alusión a que es en la falda de las montañas, donde florecen tanto las plantas como árboles y demás elementos que dependen de ese ecosistema para sobrevivir.

De ese modo, el atuendo del danzante del *kalpuli* Tlatlauxiukoatl pretende una alusión a la dinámica de la vida en la naturaleza y también a la inclusión de la personalidad de los sujetos, como parte de esa creación. También protege y aísla al danzante para que éste pueda generar un proceso introspectivo-reflexivo en la danza y la representación simbólica del origen de la vida que sugiere este ritual.

Sin el atuendo el danzante estaría desprovisto de su propia corporeidad y no sería posible danzar, por lo que para formar parte del círculo y participar en el ritual requiere ataviarse, una vez que cada participante

asume su investidura, se dispone a la danza, y previo a ella se ha de diseñar el espacio en donde tal acto acontecerá. El diseño del espacio de danza requiere, como se ha señalado anteriormente de dos momentos específicos: la apertura de rumbos y el tendido de la ofrenda.

1.3.2 Apertura o saludo a los rumbos

El ritual de apertura implica cierto grado de locutividad, en tanto que es mediante la enunciación verbal que se convoca a la creación del espacio de danza. Es en este momento cuando ciertos integrantes del grupo pronuncian una serie de palabras cuyo sentido conlleva, entre otras cosas, el propósito de la danza y se hace referencia a algunos elementos simbólicos propios de la cosmogonía prehispánica. Las responsables de tal enunciación son generalmente las sahumadoras, es decir las mujeres del grupo que llevan como instrumento de trabajo el *popochkomitl*[12]*;* hay entre cuatro y seis sahumadoras en el grupo, cada una se encarga de uno de los puntos cardinales hacia los cuales se dirige el discurso, mientras con el *popochkomitl* humea y aromatiza simbólicamente el rumbo que le corresponde.

De esta manera se asume nuevamente que es la mujer en tanto creadora de vida la que puede construir un espacio habitable, mediante el uso de su capacidad oral, pero también mediante el empleo de herramientas como el *popochkomitl*, el *kopali* y cierta disposición corporal, que consiste en elevar los brazos y trazar con ellos el espacio que está creando, al llevar el *popochkomitl* de izquierda a derecha, de arriba hacia abajo y finalmente trazar circularmente esas mismas trayectorias.

Mientras la sahumadora realiza esta apertura mediante su discurso y el humo del *kopali*, suenan al unísono los *atekokoli*[13] y *ueuetl* que

[12] Incensario o sahumador: una especie de copa que contiene carbón al rojo vivo al interior de la cual se vierte el *kopali*, que al quemarse libera un humo aromático utilizado para simbolizar las intenciones o el propósito por el cual cada sahumadora propone su actuar.
[13] Caracol marino que al ser soplado genera un sonido agudo, utilizado como medio para convocar a reunión a los danzantes durante diferentes ceremonias, entre ellas la danza.

acompañan al humo y sirven como afirmación sonora de las palabras que la sahumadora ha dedicado al rumbo correspondiente.

El saludo o apertura de rumbos, se inicia generalmente hacia el oriente, denominado *tlauistlampa*[14]*,* hacia donde se convoca de manera ritual a la luz naciente, a Ketsalkoatl, la sabiduría, lo diurno, lo exterior, al color amarillo y al águila; en función del motivo de la danza, la sahumadora encargada de este rumbo también propone una intención para el curso armónico del trabajo para el cual se haya convocado. *Siutlampa*[15] es el segundo rumbo al que se enuncia, hacia ese lugar se ubica el poniente, el discurso se encamina para las mujeres, la noche, lo interior, se dedica a Teskatlipoka o Xipe Totek, el color que se reconoce ahí es el rojo y el animal asociado es el jaguar, del mismo modo estas cualidades son interpretadas por la sahumadora responsable para tratar de asociar el motivo de la danza con este lugar.

En tercera instancia se dirige la atención de todo el círculo de danza hacia el norte, *miktlampa*[16] es el lugar dedicado a la transformación, a los ancestros, a Miktlantekutli, al color blanco, e incluso a la muerte. Posteriormente se enuncia al sur, *uistlampa*[17], en donde se ubica el color azul, el conocimiento, la voluntad, hacia ese rumbo se asocia a Uitsilopochtli y la voluntad, así como al colibrí. Durante la enunciación de estos rumbos, la sahumadora responsable busca relacionar algunas de las cualidades de esos espacios con el propósito de la danza.

[14] *Tlaui*=luz y *tlan-pan*=lugar ó sobre el lugar, todos lo rumbos que se convocan tienen la misma terminación (*tlan-pan*)
[15] Siuatl=mujer, este rumbo es asociado de manera general a la mujer, pero principalmente a aquellas que mueren en labores de parto.
[16] Mikistli=muerte
[17] *Uistli*=espina, el sur es considerado el lugar de espinas; algunos danzantes consideran que esta asociación viene dada porque las espinas eran uno de los medios para realizar auto sacrificios y mediante ese acto conseguir la intervención de lo divino en favor del solicitante.

Finalmente se saluda hacia el cielo: *to tatsin iljuikatl*[18] y hacia la tierra: *to nansin koatlikue*[19]*,* durante estos saludos el círculo de danzantes termina arrodillado en el piso y los caracoles suenan cuatro veces, las sahumadoras hacen también cuatro veces sus movimientos y una vez realizados se da paso al tendido de la ofrenda. Con este acto de apertura, se considera que el espacio ha sido creado y entonces es posible comenzar a habitarlo, pero sobretodo sembrarlo con las semillas, flores y frutos que posteriormente harán posible la llegada de otros seres vivos, entre ellos los humanos.

Durante cada uno de los saludos, el círculo de danzantes e incluso en ocasiones las personas que observan la danza, acompañan corporalmente este recorrido, parándose de frente hacia el rumbo que se saluda. Las sahumadoras trazan con el *popochkomitl* estos mismos rumbos mientras expresan su intención, al final de la cual se hacen sonar los caracoles y los tambores.

Los discursos o propósitos enunciados por las sahumadoras se realizan en español, nauatl o mazahua, dependiendo del dominio que tengan sobre alguna de estas lenguas, incluso se llegan a pronunciar en algún otro idioma si el contexto lo requiere.

Dentro del discurso enunciado hay una parte estructurada que tiene que ver con hacer evidentes las cualidades del rumbo que se saluda, es decir, las entidades asociadas, los colores, o alguna de las características que se asignan a cada rumbo. Por otra parte converge también en ese discurso, una parte no estructurada en la que cada sahumadora trata de asociar esos elementos al motivo por el cual se

[18] *To tatsin iljuikatl*, literalmente significa: nuestro padre el cielo.
[19] *To nansin koatlikue*, se entiende como: nuestra madre la de falda de serpientes; también se enuncia en ocasiones como *to nansin tlali*, que literalmente significa nuestra madre tierra.

está haciendo la danza, sea una fiesta patronal o un festival cultural, esto con la finalidad de aproximar a los espectadores a la danza en tanto ritual.

Los caracoles por su parte acompañan el movimiento del *popochkomitl* con dos sonidos largos, cabe mencionar que generalmente el *atekokoli* o caracol está encargado a los hombres. Por su parte, el *ueuetl* o tambor acompaña todo este movimiento con un sonido específico para cada rumbo, es decir un ritmo o un toque de alguna danza relacionada con el rumbo al que se saluda, aunque también existe un toque genérico que se mantiene durante todos los saludos en la apertura; es decisión del encargado del tambor cuál de las dos formas emplear.

Con el espacio creado, se abre la posibilidad de erigir el mundo habitable, es posible depositar en él aquellos implementos que permitirán que la vida emerja; hecho el último saludo hacia la tierra, se comienza con la disposición de la ofrenda o *tlalmanali.*

1.3.3 Ofrecimiento, ofrenda o *tlalmanali*

El ofrecimiento, ofrenda o *tlalmanali* dentro de la danza adquiere vital relevancia ya que todo lo dispuesto al final se comparte, no sólo entre los danzantes sino con el público asistente. Además esa *tlalmanali* es considerada como el centro de atención de toda la danza propiamente, se le denomina también *xiktli* (ombligo), al evocarla como centro alrededor del cual se articula el círculo de danzantes y del cual todos se alimentan.

El tendido de la ofrenda sigue el mismo orden que se ha trazado anteriormente con la apertura hacia los rumbos. Es decir, en la ofrenda central se trata de guardar la misma disposición en cuanto al acomodo de todo lo que ahí se dispone, de tal manera que cada lado de la ofrenda tiene sus elementos ordenados de acuerdo al color principalmente: hacia el oriente lo amarillo, hacia el poniente lo rojo, hacia el sur lo verde, hacia el norte lo blanco y en el centro azules y negros.

La disposición del *tlalmanali* se hace tratando de proyectar el orden que tendrá el círculo de danza, esto es, si la danza se hará formando una media luna, entonces la ofrenda se dispone así también, por el contrario, si se hará en círculo propiamente, pues la ofrenda se dispone en forma de cuadrantes, uno en cada rumbo. Detrás de ella se acomodarán todos los *ueuetl* que haya y desde el frente de ella se acomodará el danzante que guíe la danza.

La ofrenda genera una esfera íntima de estima en el círculo y se procura jamás darle la espalda, entre los elementos que la componen se encuentran los *popochkomitl* o sahumadores, los *atekokoli* o caracoles, las imágenes (santos o fotografías), *kopali*, carbón, ocote, agua, semillas, flores y frutas; cuando la danza se detiene, la ofrenda central es atendida, la sahumadora pone *kopali* en su *popochkomitl*, el *atekokoli* es recogido del centro para hacerlo sonar, se reacomodan las frutas, flores e implementos que lo requieran. En fin, se atiende ese altar y cuando se descansa, hay por lo menos una persona encargada de estar en el altar pendiente de cualquier cosa que se requiera, jamás se abandona o se deja solo.

Dentro de la ofrenda los sahumadores se colocan hacia su respectivo rumbo y sobre un pañuelo del color pertinente, a cada sahumador le acompaña un *atekokoli*, éste se coloca de lado izquierdo (desde la perspectiva del sahumador) del sahumador preferentemente, el número ideal de sahumadores y *atekokoli* es seis, uno por cada lugar del universo que se saluda, aunque puede haber más e incluso menos, y eso también influye en la forma en que se dispone la ofrenda.

Una vez colocados los sahumadores, se acomodan aquellos elementos necesarios para atenderlos, como son el carbón, ocote y el *kopali* que las sahumadoras llevan en canastas. Posteriormente se colocan las ofrendas, es decir veladoras, flores, semillas y frutas, finalmente se acomodan los caracoles pues éstos estarán siendo constantemente levantados de ese lugar.

La ofrenda en cuanto a su forma depende del propósito de la celebración, de manera más común se dispone en cuadrantes, alrededor de los cuales se colocan las flores, imágenes, fotografías, veladoras, semillas y frutas, también se puede disponer en media luna, sobre todo si hay pocos elementos para colocar. Estas dos formas son las más observadas, además requieren de poco tiempo en su elaboración e incluso tienen fines prácticos. Sirven para representar los rumbos y ocupar un espacio pequeño, así que el espacio mayor queda para la danza; por el contrario, hay ocasiones en que la ofrenda se torna de mayor complejidad tanto en el diseño como en el espacio que ocupa, pero ello depende del propósito por el cual se está realizando la ceremonia de danza.

La ofrenda puede incluir figuras inspiradas en las imágenes de los códices para representar diferentes elementos como el agua, el

movimiento, la tierra, el viento, alguno de los guardianes de los rumbos, en fin, una gran cantidad de representaciones pueden ser evocadas mediante la ofrenda. Se distinguen entonces tres disposiciones básicas para el tendido de la ofrenda dentro del *kalpuli* de estudio: cuadrantes, media luna y de imágenes. Cabe mencionar que estas tres disposiciones para la ofrenda corresponden únicamente para el *tlalmanali* de danza, puesto que existe también el dedicado a la velación y en el cual se usa el *olin* o el *xochitl* (rara vez) como representación para la ofrenda.

Es posible deducir que cada ofrenda está dedicada a cierto tipo de representación, cuando se trata de una danza de corte patronal o religiosa, entonces se da preferencia a la ofrenda de cuadrantes; por otro lado, si la danza se inscribe en un festival cultural o cívico se dispone la media luna; cuando la danza tiene como propósito señalar alguna condición destacable de la filosofía prehispánica o indígena, entonces se tiende un *tlalmanali* de imágenes. Sin embargo, para las velaciones la disposición central del *tlalmanali* será el *olin* o el *xochitl*.

La ofrenda de imágenes se utiliza principalmente cuando se hace alguna danza en honor a situaciones del calendario agrícola o cuando se celebra un momento de cambio de estación, para ella se selecciona cuidadosamente la representación que se requiera y se lleva a cabo principalmente con semillas; se contornea la figura a representar y después se rellena con las mismas semillas, pero de colores diferentes, o con semillas del color requerido. En algunas ocasiones no obstante estos tipos de ofrendas pueden ser coincidentes. En la siguiente tabla se muestra de manera gráfica cada una de las ofrendas de acuerdo al tipo de presentación.

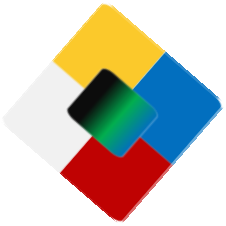
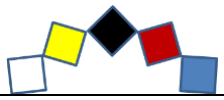
Tlalmanali	**Disposición**	**Función**	**Imagen**
Danza patronal	Por cuadrantes	Honrar el santo patrón de algún pueblo	
Festividad cívica o cultural	Media luna	Honrar el propósito del festival	
Ceremoniales indígenas	De imágenes	Destacar algún pasaje de la cosmovisión indígena	
Velaciones	Santo *xochitl*	Enfatizar el florecimiento de la vida	
	Naui olin		

Figura 1. Tipos de *tlalmanali* en la danza prehispánica
Fuente: elaboración propia

La ofrenda resulta entonces en un medio para la representación de lo que crece en el espacio construido, lo que permite a la vida erigirse y sostenerse, por ello es que son de vital importancia las semillas, flores y frutas que se disponen en ella. Mediante la ofrenda se evoca metafóricamente el proceso de florecimiento de las cosas vivas y de las cuales se alimenta el ser humano, por lo que éste debe disponerla en un lugar central, a través del cual pueda agradecer su presencia, su vida y recordar que ella es transitoria.

1.4 La danza como tránsito

El fenómeno de la danza, para su constitución requiere de diferentes elementos e incluso sucede en diferentes etapas, que revelan condiciones culturales particulares; como en todo fenómeno cultural está implícita su composición dinámica, se manifiestan sentidos emergentes o cambiantes que se intersectan para poder complementarse o incluso generar nuevos.

En su constitución simbólica, cada parte que se ha descrito hasta ahora, revela al sistema como una práctica cultural dinámica que se nutre de diferentes contenidos y narrativas para conformar una serie de propósitos. Cabe destacar que esas conformaciones revelan su condición cultural partiendo del entendido que la cultura es, siguiendo a Taylor un "… todo complejo que comprende el conocimiento, la creencia, el arte, la moral, el derecho, la costumbre y todas las otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre en tanto que miembro de la sociedad." (en Ruíz y Figueroa 23) Pero además, la cultura implica una dimensión simbólica a partir de la cual el ser humano participa como agente en la dinámica cultural.

Considerar la danza como estructura cultural implica pensar lo cultural como: "… un conjunto de significaciones interiorizadas que dan sentido a la forma de entender la realidad y explicar las conductas de los miembros que forman el grupo cultural." (Hidalgo 75) En ese sentido lo cultural de la danza está fundamentado en la construcción simbólica que se hace de ella, a partir de lo cual el participante significa también su propia condición dentro de ese ritual.

La danza se constituye entonces como un comportamiento estructurado que le permite al individuo la significación de su propia pertenencia cultural, ya que lo propio del ser humano inserto en sistemas culturales es: significar, pero un significar que solo tiene lugar a partir de la intersección entre estructuras complementarias, diversas e incluso contradictorias.

La danza como estructura cultural implica a la vez que haya en su interior elementos divergentes que le provean dinamicidad para permitir su perpetuación en contextos diferentes. En ese sentido adquieren importancia no sólo las condiciones culturales de la danza, sino cómo ellas se derivan de las aportaciones de distintos núcleos culturales que contribuyen para la constitución de los sentidos expresados al interior de ella.

Al interior de la danza y en cada uno de los elementos descritos, se hace evidente cómo lo propio de la cultura, no es la homogeneidad de manera exclusiva, sino por el contrario se revela una composición diversa, emanada de: "… el reconocimiento de la variedad de modos de ser y de actuar, que no es otra cosa sino el reconocimiento de la multiplicidad de maneras de dar sentido-significado al mundo." (Ruíz y Figueroa 36) Es decir, la cultura no es única, sino diversa; por lo tanto las prácticas culturales de los pueblos no son del todo singulares y propias, sino que éstas se constituyen de préstamos, rechazos, pérdidas e inclusiones que permiten la actualización constante de los contenidos culturales que se consideran propios, pero que revelan su composición intercultural o incluso transcultural.

Ante tales condiciones resulta pertinente recuperar la noción antropológica sobre la necesidad de: "… evidenciar, al mismo tiempo, la

diversidad de pueblos y la unicidad del género humano, es decir, la unicidad de la cultura y la diversidad de los grupos humanos." (Ruíz y Figueroa 37) Todo grupo humano es capaz de generar cultura, sin embargo las formas de hacerlo constituyen un crisol de manifestaciones y formas diferentes, que en contextos actuales se intersectan y generan tránsitos entre ellos.

Por lo anterior, el abordaje de un texto cultural como la danza prehispánica en la actualidad, requiere de las nociones no sólo de cultura y diversidad, sino además de aquellas construcciones que consideran la interculturalidad e incluso la transculturalidad. Partiendo del entendido que interculturalidad implica una relación en la que "… el individuo pertenece, simultáneamente, a varios grupos sociales (nacional, étnico, religioso, etc.), lo que significa que participa de diversas culturas y que esos grupos de pertenencia no corresponden –necesariamente– a culturas idénticas." (Ruíz y Figueroa 41) Además, esos grupos o culturas, no siempre se relacionan de manera armónica o complementaria, sino que suponen también desencuentros y rupturas que resultan en la emergencia de sentidos distintos, en los que no es posible (al menos para los participantes) distinguir las cargas culturales particulares de cada núcleo involucrado.

Resulta pertinente entonces proponer una distinción entre esos tres términos a fin de esclarecer las posibilidades que brinda lo transcultural dentro de este trabajo, a diferencia de lo intercultural. Por un lado, la condición intercultural generalmente se ha considerado como un tipo de relación entre contenidos culturales diferentes, que supone una igualdad e incluso armonía en esa interacción. Desde la perspectiva intercultural se soslaya la posibilidad de la contradicción como potencia de la dinámica cultural, condición que Lotman considera como fundante en

todo proceso cultural, ya que uno de los componentes base de la dinámica cultural es la disimetría, es decir, componentes culturales contrarios, que generan homogeneidad, pero a la vez singularidad; la interculturalidad supone la "… comunicación comprensiva entre las distintas culturas […] siendo a través de estas donde se produce el enriquecimiento mutuo y por consiguiente, el reconocimiento y la valoración […] de cada una de las culturas en un marco de igualdad." (Hidalgo 78)

Con base en lo anterior dentro de la interculturalidad, aunque se presupone una relación armónica, cada cultura permanece siendo singular a la otra, permite el reconocimiento, pero no necesariamente la posibilidad del tránsito entre ellas. Es decir, no hay la posibilidad de que un componente cultural de una de las partes sea incluido en la otra para cumplir una función distinta, condición que la transculturalidad si reconoce, ya que implica una aproximación entre culturas distintas para "… establecer vínculos más arriba y más allá de la cultura misma en cuestión, casi creando hechos culturales nuevos que nacen del sincretismo y no de la unión, ni de la integración cultural que interesa a una determinada transacción…" (Hidalgo 79) La dinámica transcultural elimina en cierta forma, los rasgos de singularidad que en algún momento reclama una parte o la otra para imponerse como estructura dominante.

Desde la perspectiva transcultural es posible comprender qué elementos culturales nucleares, pueden, en determinado momento, convertirse en periféricos, dependiendo de las necesidades del sistema y no del interés nuclear de un sistema cultural hegemónico; permiten la dinámica cultural a partir de condiciones disimétricas, como las concibe Lotman, situación que es visible en la danza a partir de sus diferentes procesos y

momentos, ya que sus componentes culturales, aparentemente "… no se esencializan sino "transitan", se mueven constantemente." (Zebadúa 43) En función de las circunstancias en donde se lleve a cabo el ritual.

Interesa el fenómeno transcultural porque a partir de él, es posible vislumbrar que en textos culturales actuales como la danza, se hace evidente que "… la diferencia no se manifiesta como compartición de culturas separadas, sino como interlocución con aquellos con los que estamos en conflicto o buscamos alianzas…" (Vidal 14) En función de las necesidades particulares de la circunstancia y no del interés hegemónico de los contenidos culturales.

1.5 Consideraciones finales

Existen tres momentos antes de comenzar una danza: el atavío, la apertura y el tendido, cada uno con una función particular, con características propias y fundamental, para que la danza se asuma como un ritual de agradecimiento.

El atavío se asume como la corporeización del ser, con el atuendo cada participante genera conciencia sobre el espacio íntimo de su propio cuerpo y cómo se conforma; este cuerpo articulado en trece intersticios es capaz de movilizarse y comenzar su trayectoria en la vida.

El saludo a los rumbos permite enunciar la vida para que reciba a aquellos que quieren andar con ella, es una forma de hacer conciencia sobre el espacio externo, mediante el discurso; de la misma forma

permite comprender la esfera de vida en donde ese cuerpo íntimo debe compartir y convivir con otros.

Finalmente, el espacio colectivo que se construye al enunciarlo en la apertura los cuatro rumbos, debe florecer mediante la ofrenda constante de los seres que quieren habitarlo. El *tlalmanali* u ofrenda se dispone para poder perpetuar la coexistencia entre los seres y la vida misma; cuando se ha conformado todo ello, entonces comienza la danza, como tránsito y agradecimiento por la vida.

La danza es un tránsito también, porque sus sentidos han sido desplazados en diferentes etapas históricas, primero de la época prehispánica hacia el sincretismo que supuso la colonia, cuando elementos como el atuendo, las ofrendas y las entidades invocadas en la apertura de rumbos cambiaron en su forma visible, aunque en el fondo se mantuvieron.

Cabe señalar que el atuendo pasó a ser un vestuario más acorde a la moral cristiana, por lo que se convirtió en el faldón conchero; las ofrendas incluyeron en su disposición y diseño elementos del imaginario católico como el cáliz con la hostia resplandeciente. Por su parte, el saludo y convocatoria a las antiguas entidades supuso una sustitución en favor de algunos de los santos cristianos: la Virgen de los Remedios hacia el oriente, el Señor del Sacro Monte hacia el poniente, la Virgen de Guadalupe al norte y hacia el sur el señor de Chalma.

Durante los años cuarenta nuevamente el sentido se trasladó del imaginario cristiano a una recuperación idílica del pasado prehispánico y se recobraron ciertas construcciones apropiadas de los códices, aunque

no sin dar cabida a la propia imaginación y aspiración de aquellos que implementaron esa aparente recuperación.

La danza prehispánica actual ha sufrido por lo menos tres migraciones de sentido importantes: la primera durante la colonización, la segunda durante los años cuarenta y la tercera aquella que supone la era de la globalización, en la que muchas prácticas con contenidos culturales no sólo católicos o prehispánicos, se comienzan a involucrar en el ritual de danza prehispánica, haciéndola una práctica cultural hologramática e híbrida, que mantiene aspectos tradicionales, pero que se actualiza constantemente ante la incorporación de elementos emergentes, que los integrantes apropian para rellenar aparentes espacios de sentido que no están del todo claros en su función y uso, como el atuendo, la ofrenda y el discurso en el saludo a los rumbos.

Estas condiciones permiten entender la danza como una estructura transcultural, entendiendo que lo transcultural es: "… resultado de la evolución civilizatoria; puente o nexo entre culturas; forma cooperativa entre culturas; integración de diversas culturas; y finalmente, […] tienen como consecuencia la creación de una cultura con una nueva identidad inclusiva." (Valle 55) Es decir, lo transcultural en la danza la erige como una práctica en la que se echa mano de elementos culturales emergentes, para sustituir o complementar condiciones que no están del todo definidas en la forma tradicional de llevar a cabo tal celebración ritual y por lo tanto, son sustituidas, reemplazadas o complementadas bajo condiciones culturales de otros espacios de sentido, que son distintos, pero que pueden ser moldeados para conseguir el ideal al que se aspira en la danza prehispánica actualmente por parte de sus integrantes.

Bajo estas condiciones, es posible comprender que la danza prehispánica en el *kalpuli* Tlatlauxiukoatl se lleva a cabo de manera transcultural, principalmente porque recupera e incluso hace converger sentidos del imaginario prehispánico, católico y moderno en el desarrollo de sus celebraciones; ello se evidencia en el atavío, la ofrenda central y la apertura de rumbos.

La hipótesis sugerida al principio, aunque latente a lo largo de esta descripción, sugiere que la danza prehispánica implica no sólo agradecimiento, sino que alrededor coexisten otros sentidos y que ellos dependen incluso de la situación en la que se lleve a cabo. Por lo que resulta rebasada la noción inicial, ante la construcción simbólica que implican estos tres momentos, a partir de los cuales se ejecuta la danza dentro del *kalpuli* en cuestión.

CAPÍTULO II. ANDANZAS

Durante el presente apartado se explica la danza prehispánica como una convergencia de textos, a partir de los cuales se construye el sentido de la misma, para ello se plantea el siguiente objetivo: explicar cómo en el ritual de danza prehispánica se articulan diferentes textos, para constituirla como una semiosfera, cuyo propósito general es el agradecimiento.

Para conseguir tal descripción es necesario comprender la estructura de la danza prehispánica como una semiosfera, en la que interactúan diferentes elementos de sentido, que mediante una serie de traducciones articulan fronteras o espacios intersticiales, cuyas diferencias e intercambios permiten la emergencia de la semiosis propia de la danza.

Para acercarse a estos planteamientos se parte de la siguiente interrogante: ¿cómo la interacción de diferentes momentos y elementos en la danza permiten construirla como un ritual simbólico de agradecimiento? Y se sugiere como hipótesis que: el ritual de danza prehispánica se erige como una semiosfera en la que el agradecimiento como propósito general, se articula mediante diferentes mecanismos de traducción entre tres textos al interior de ella, los cuales son: el atuendo, el saludo a los rumbos y el tendido de la ofrenda.

El presente capítulo se estructura en tres partes: a) la danza como esfera íntima de sentido, a partir de la cual el danzante encuentra inmunidad al construir un espacio interior en el que puede evocar un sentido de solidaridad y fraternidad, con respecto al mundo creado a

partir de la propia danza; b) identificar los diferentes textos involucrados en la creación del espacio que supone la danza prehispánica, así como sus delimitaciones y c) los sentidos construidos alrededor de los textos que componen el ritual de la danza prehispánica, así como sus condiciones disimétricas y de traducción dialógica. Una vez articulado este panorama se proponen algunas consideraciones finales.

Para explicar la convergencia de textos y las diferentes articulaciones que permiten comprender a la danza prehispánica como una semiosfera en la que está latente el agradecimiento, se parte de la identificación de diferentes categorías analíticas retomadas de algunas de las propuestas teóricas de Lotman (1996, 1998), Barthes (1978) y Sloterdijk (2003) principalmente, a partir de las cuales se estructura una matriz de análisis.

2.1 La danza prehispánica como esfera íntima de sentido

Interesa en primera instancia vislumbrar la danza prehispánica como la construcción de una esfera al interior de la cual dialogan diferentes textos, que propician la emergencia de un espacio de sentido e intimidad para los participantes.

Cabe señalar, que se asume el constructo esfera desde la propuesta que hace Peter Sloterdijk (2003): "… un espacio común de vivencia y de experiencia, dúplice y único a la vez…" (Sloterdijk 51) La danza implica la construcción de una suerte de espacialidad dúplice, por un lado se enuncia el lugar de danza mediante el saludo, pero también se delimita

ese espacio físicamente con el tendido de la ofrenda como se ha señalado en el capítulo anterior.

Tal espacialidad es llevada incluso a la intimidad del propio danzante, quien asume su cuerpo como extensión simbólica del espacio que crea y delimita al danzar, mediante la investidura que supone el atuendo que usa para poner en práctica el ritual de danza.

El ritual de la danza prehispánica implica la construcción de un espacio íntimo de agradecimiento, protección y certidumbre; cada vez que se pone en marcha el ritual se erige un espacio particular para ello, tal construcción implica un extrañamiento del mundo cotidiano, así como la construcción de límites y fronteras que sin embargo, son transgredidas una y otra vez por los participantes (practicantes y observadores).

La danza en tanto acto ritual comienza con la enunciación del espacio para danzar, dentro del lenguaje propio de la danza a este acto se le denomina apertura de cosmos o saludo a los rumbos; consiste en representar una particular disposición tanto verbal como corporal, mediante la cual se hace evidente al grupo y al público participante la intención de la danza y cómo esta supone simbólicamente el acto de la creación del mundo.

La apertura de cosmos permite imaginar un círculo al interior del cual se ejecutarán los pasos que componen las diferentes danzas; la construcción del círculo de danza ha de emprenderse cada vez que el ritual se representa, mediante ese acto de habla[20] se construye una

[20] Se considera aquí la idea de acto de habla para el saludo en el sentido que John Austin (1971) propone, ya que el saludo o apertura implica los tres momentos que se proponen para todo acto: lo locutivo, ilocutivo y perlocutivo. La condición locutiva está en el hecho de enunciar algo verbalmente como sucede en el saludo con los rumbos, sus nombres y guardianes; lo ilocutivo está implícito en la forma de enunciarlo, se hace en

esfera de colaboración en la que están involucrados todos los danzantes y de cierta forma aquellos que son espectadores.

Se podría decir que mediante esta disposición de espacio se forma una esfera en el sentido que Sloterdijk señala para tal expresión, puesto que al interior del círculo se genera un ambiente de fraternidad, apoyo y colaboración respecto a las actividades que implica la propia danza: "… toda solidarización es una formación de esferas, es decir, una creación de espacio interior." (Sloterdijk 23) Es mediante la conformación de tal espacio que se puede proceder a ejecutar el ritual.

La constitución de todo espacio interior implica delimitaciones y demarcaciones que posibiliten la apropiación del mismo, es en el espacio interior creado que el ser humano encuentra sentido y protección. La esfera es un espacio de seguridad, sintetizado a partir de la relación con el vientre materno, que una vez perdido exige su restitución simbólica mediante esferas que circunden al ser humano y le permitan la creación del sentido de satisfacción e inmunidad que tal vientre proveía. (Sloterdijk 34) Tal condición se logra en la danza mediante la apertura de rumbos.

En un mundo en el que aparentemente los espacios para habitar y trazar relaciones son cada vez más pequeños y concurridos, se vuelve menester recuperar la pregunta por el estar y mediante ella definir nuevamente quién se es; porque es a partir de un lugar de reconocimiento y acción que el ser humano, en este caso el danzante puede fortalecer su sentido de pertenencia e incluso orientar su acción

---

voz alta, con un tono de autoridad y de forma incluso poética; finalmente lo perlocutivo consiste en que el saludo se dice para convocar a las fuerzas sostenedoras del mundo, el saludo se hace para crear un espacio, por lo que se busca convencer al cosmos de que se materialice en el espacio creado por el saludo, para así iniciar la danza.

individual y colectiva; por ello es que el lugar, a decir de Sloterdijk nutre al Ser.

Dentro de la construcción ritual del espacio que posibilita la danza, se pretende cuestionar ambas condiciones: dónde se está y quién se es; en ese sentido se está únicamente en articulación con la comunidad y se es en función de las relaciones que ahí se generan. Por lo que la danza se asume como lugar ideal de reconfiguración del propio Ser y como posibilidad de concientizar el lugar en el que se está.

Preguntar por el dónde, permite dentro de la ejecución de la danza, recrear un espacio fundante en el que se configuren relaciones de colaboración, que posibiliten descubrir pertenencias e incluso identidades, ya que la creación del espacio dentro de la danza se asume como la posibilidad de encontrar el "… lugar que los hombres crean para tener un sitio donde poder existir como quienes realmente son." (Sloterdijk 37) Aun cuando ese espacio sea efímero y tenga que ser reconstruido cada vez que el ritual se represente.

El círculo de danza enunciado y creado en cada ritual se erige como: "… redondez con espesor interior, abierta y repartida, que habitan los seres humanos en la medida en que consiguen convertirse en tales." (Sloterdijk 38) Eso se posibilita cuando se crea un espacio ritualizado e idealizado, que sin embargo es confrontado por aquel cotidiano cada vez que el ritual finaliza e incluso mientras transcurre.

El espacio ideal no se materializa de facto, tiene que convivir con el caos, desorden y profanidad del mundo festivo en el que generalmente se enmarca. El espacio íntimo del círculo de la danza se delimita, para diferenciarse del otro, distinto, profano y cotidiano que sin embargo lo

interpela y contradice, aunque fundamentalmente lo complementa, porque el momento de danza resulta en irrupción del tiempo cotidiano del propio danzante, que se ve obligado a transitar constantemente entre esos dos espacios que conviven en su interior, cada vez que ritualiza o cada vez que se sumerge en la cotidianidad.

El espacio ideal construido a partir de la danza es un espacio dividido, pero complementario, la creación mítica del lugar primigenio que implica la apertura de cosmos, revela que: "Lo elemental, primigenio, […] aparece […] como resonancia entre instancias polares; lo originario se manifiesta desde el inicio como dualidad correlativa." (Sloterdijk 48) Tal dualidad se materializa en el espacio sagrado creado por y para la danza y la instauración, o irrupción de ese espacio simbólico en medio del espacio profano de la cotidianidad y/o de la festividad patronal.

Esta correlación entre espacio sagrado y profano encuentra significatividad porque al enunciar el propósito de la danza, éste siempre remite al bienestar de la comunidad en su devenir cotidiano. Es decir, la danza en su apertura de cosmos, enuncia y solicita la creación de un espacio originario-ideal-mítico, para el bienestar de la comunidad que le permite constituir su esfera dentro de su propia territorialidad.

Por eso la danza prehispánica tiene lugar en la celebración patronal de las comunidades, pero se ubica siempre en un espacio liminar que separa la festividad sagrada y la profana; el círculo de danza es construido generalmente en el atrio de las iglesias. Hacia el interior del templo sucede para la comunidad la celebración ritual y al exterior del atrio sucede la festividad profana; la danza es un intersticio entre lo ritual y lo lúdico, es mirada desde la perspectiva del asistente a la

festividad patronal, como celebración (ritual) y como espectáculo (lúdico).

Toda esfera de sentido posee esta característica, es siempre en su origen una dúplice unicidad: "El par primario flota en una atmosférica unicidad dual, o dúplice unicidad, referencia mutua y separación íntima, de la que ninguno de los socios originarios puede separarse sin abolir la relación total." (Sloterdijk 49) Tanto el danzante como el observador asumen esa referencialidad a la danza como celebración y como recreación (pasatiempo), cada uno desde su perspectiva contempla la del otro.

El danzante concientiza su práctica como estructura ritual en tanto que danza y dispone una intención en ese movimiento para un bienestar común, pero acepta inconsciente o tímidamente quizá, que también es una forma más de "entretener" al asistente de la festividad patronal. El asistente por su parte reconoce la intención ritual del danzante, aunque no en su totalidad y aprecia la danza como otra de tantas actividades entretenidas de la fiesta de la comunidad.

Así la danza y su condición ritual es interpelada por la celebración de la misa patronal: en cuanto ésta inicia, la danza se detiene. De alguna manera desde la esfera de la danza se entiende su condición profana cuando aparece frente a ella la figura de la misa religiosa. Una vez que la misa finaliza, la danza reclama su condición ritual y es ejecutada con ese rigor y solemnidad, aun cuando el feligrés que sale de misa y se detiene a mirar, la vislumbra como una actividad profana que forma parte de la feria de la comunidad.

La danza prehispánica por lo tanto es una esfera, "… un globo de dos mitades, polarizado y diferenciado desde el comienzo […] subjetivo y capaz de sensibilidad: un espacio común de vivencia y de experiencia, dúplice y único a la vez." (Sloterdijk 51) Sagrado y profano, tradicional pero también moderno o emergente; la danza es una frontera que adquiere sentido en su transitar entre esas condiciones dúplices ya señaladas.

Como se ha planteado hasta ahora, la construcción del círculo de danza implica someter a una particular espacialidad (la del atrio de la iglesia en este caso), a un proceso de homogeneización mediante el cual pueda configurarse la esfera de sentido que requiere tal ritual para su ejecución. Además, todo espacio que evoca un origen como antes se dijo, posee una condición dual porque es a la vez un espacio homogéneo, pero también singular dentro del cual se genera un sentido particular; la danza no sólo es una esfera de intimidad, lo es también de sentido.

En ese interior construido por la danza se comparten, generan y circulan sentidos; la danza se erige como espacio de semiosis, proceso mediante el cual los signos adquieren su valor representativo. Toda esfera de sentido o semiosfera es también dual, implica homogeneidad para construir y comprender los sentidos generados en su interior, pero requiere individualidad para poder dinamizarse, estos dos conceptos:

> … (homogeneidad e individualidad) […] son difícilmente definibles desde el punto de vista formal y dependen del sistema de descripción, pero eso no anula el carácter real de los mismos ni la facilidad con que se los puede distinguir en el nivel intuitivo. Ambos conceptos presuponen el carácter

> delimitado de la semiosfera respecto del espacio extrasemiótico o alosemiótico que la rodea. (Lotman 12)

Por lo dicho, se infiere que la esfera de sentido o semiosfera opera su dualidad fundamental entre un contenido semiótico propiamente, que se da al interior de ella y por otro lado un escenario alosemiótico que se da fuera de ella. Sin embargo estas dos dimensiones se mantienen en estrecho contacto, justo como sucede entre el círculo de danza con el de espectadores.

El círculo de danza al constituirse dentro del atrio del templo católico genera una colaboración diferenciada: por un lado están los observadores y por otro los danzantes, ambos participan de la danza, aunque los espectadores como una estructura externa, es decir como esa condición alosemiótica referida anteriormente. Sin embargo, la danza como contenido semiótico los requiere puesto que en su discurso e intención se les incluye, también se danza por el bienestar de ellos, se da de esa forma una relación mutua para poder existir, ya que se intercambian constantemente componentes mediante las fronteras trazadas:

> Así como en la matemática se llama frontera a un conjunto de puntos perteneciente simultáneamente al espacio interior y al espacio exterior, la frontera semiótica es la suma de los traductores-«filtros» bilingües, pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se halla fuera de la semiosfera dada. (Lotman 12)

Es por eso que con la creación del espacio de danza, se trazan también fronteras simbólicas que permiten configurar espacios semióticos y

alosemióticos; el círculo de danza ha de construirse dentro de la iglesia, pero a la vez separarse de ella. Su instauración dentro del atrio permite que los observadores le doten de cierta condición de ritualidad, puesto que irrumpe en el espacio sagrado del templo. Para el danzante es el círculo y su interioridad lo que constituye la esfera sagrada, mientras que la iglesia no es más que una estructura de traducción que le permite aproximarse al entendimiento, que sobre lo sagrado tienen los que observan la danza y participan en la misa.

En el siguiente esquema es posible observar cómo se constituyen las diferentes esferas alrededor de la concepción sobre lo sagrado en la fiesta patronal: por un lado está la celebración de la misa en el templo y por otro la de la danza en el atrio. Ambas condiciones comparten el sentido de celebrar lo sagrado, pero se mantienen separadas constituyéndose como espacios semióticos y alosemióticos desde su propia mirada hacia el otro.



Figura 2. Esferas rituales en la celebración patronal
Fuente: elaboración propia con base en Lotman (1996) y Sloterdijk (2003)

La condición de sacralidad se hace evidente para los participantes en los dos extremos de esta esfera de maneras diferentes, para el feligrés la danza es sagrada en tanto que se ejecuta al interior del lugar sagrado, mientras que para el danzante la condición de sacralidad de la danza requiere de construir un espacio interior de sentido mediante la apertura de cosmos, el tendido de la ofrenda, el atuendo y la ejecución misma de la danza en esa intimidad creada dentro del atrio.

Un proceso semejante ocurre con la condición profana y lúdica de la danza; el danzante asume la condición marginal de la danza en tanto que sólo puede hacerse en el exterior del templo y cuando la misa no ha comenzado o bien ha finalizado, mientras que el feligrés como se ha señalado anteriormente, asume la danza como una actividad recreativa o lúdica, en tanto que ésta se lleva a cabo como parte de los festejos tradicionales para venerar al santo patrón.

Cada uno de los sentidos apropiados, tanto por feligreses como por los danzantes transitan entre los espacios creados y conviven de diferentes maneras, se materializan en grados distintos entre cada uno de los sujetos expuestos a la danza y la fiesta patronal. Para que alguno de los sentidos enunciados adquiera realidad, es indispensable la traducción a uno de los lenguajes del espacio interno o semiotizar los hechos no-semióticos. (Lotman 12) Es decir, comprender en la medida de lo posible, desde cada uno de los participantes el actuar del otro y su condición de sacralidad.

De tal forma que el feligrés semiotiza o significa la condición ritual de la danza, puesto que ésta se lleva a cabo dentro de un lugar sagrado y ello la convierte en tal. Por su parte, el danzante para sacralizar su práctica ha de construir un espacio interior propio que le permita enunciar un propósito. De ese modo, tanto el danzante como el feligrés traducen a su propio lenguaje la concepción de sacralidad a propósito de la danza, pero bajo sus propias reglas y codificaciones.

La danza entonces resulta, a partir de las traducciones efectuadas, una frontera en sí misma, ya que no es del todo sagrada pero tampoco del todo profana, sino que permite el tránsito entre el mundo cotidiano o la

festividad lúdica y el mundo sagrado de la fiesta patronal. Así la danza posibilita en su función de frontera:

> … la penetración de lo externo en lo interno […] la separación de lo propio respecto de lo ajeno, el filtrado de los mensajes externos y la traducción de éstos al lenguaje propio, así como la conversión de los no-mensajes externos en mensajes, es decir, la semiotización de lo que entra de afuera y su conversión en información. (Lotman 14)

Sin embargo también dentro de la danza existen otros traductores que facilitan este intercambio entre el observador y el danzante: son las personas encargadas de explicar el propósito de la danza. Éstas, mediante el discurso verbal explicitan varias partes de ese código extraño en el que se estructura la danza, para hacer al feligrés la comprensión más digerible. Por la mediación y traducción de estos personajes, el caos aparente de la danza se convierte en orden para el espectador, quien a partir de la explicación recibida puede integrar mejor a su entendimiento el ritual en cuestión.

La esfera íntima sólo se puede diferenciar y comprender por la relación de traducción que ejecuta con el exterior, que a su vez se estructura como esfera para aquellos que la configuran; para el danzante la esfera de sentido central es la danza y el feligrés o espectador, aunque necesario, es un ente extraño y ajeno a ella. Desde la mirada del feligrés sucede la operación contraria, por lo tanto: "… la frontera es una parte indispensable de la semiosfera, esta última necesita de un entorno exterior «no organizado» y se lo construye en caso de ausencia de éste." (Lotman 15)

De lo anterior es posible inferir que toda semiosfera requiere no sólo de interioridad, sino también de exterioridad para conseguir su sentido, cuando el círculo de danza se conforma, los danzantes que circundan el espacio interior conforman la frontera que identifica el núcleo y la periferia, los espectadores se mantienen más allá de esa línea de danzantes. Sin embargo el diálogo se mantiene, puesto que en la enunciación del propósito de danza siempre se hace evidente que tal ritual se efectúa para el bienestar, no sólo del danzante, sino también de los asistentes y observadores del mismo:

> La división en núcleo y periferia es una ley de la organización interna de la semiosfera. En el núcleo se disponen los sistemas semióticos dominantes. Sin embargo, mientras que el hecho de esa división es absoluto, las formas que reviste son relativas desde el punto de vista semiótico y dependen en considerable medida del metalenguaje de descripción escogido —o sea, de si estamos ante una autodescripción […] o si la descripción es llevada a cabo por un observador externo en categorías de otro sistema. (Lotman 16)

Por lo anterior se asume que desde la perspectiva del feligrés el núcleo semiosférico está dentro del templo, la fiesta es para el santo patrón resguardado en el interior del mismo, por lo que el danzante aunque danza para el santo, lo hace desde el afuera y mientras no se esté celebrando con la misa al santo en cuestión. El diálogo operado entre esas dos esferas de sentido, radica en cómo cada participante traduce para sí la acción del otro.

El diálogo semiótico por tanto, se establece a partir del tránsito entre la homogeneidad al interior de la semiosfera y la heterogeneidad que se

manifiesta al exterior de la misma: "La posibilidad de un diálogo presupone, a la vez, tanto la heterogeneidad como la homogeneidad de los elementos […] Desde este punto de vista, la diversidad estructural de la semiosfera constituye la base de su mecanismo." (Lotman 21)

Tal diálogo entre el sistema interno de la semiosfera y el mundo externo se convierte "… no en un simple acto de transmisión, sino en un intercambio, entre los participantes de éste, debe haber no sólo relaciones de semejanza, sino también determinada diferencia." (Lotman 18) De lo contrario no sería posible la constitución de alguno de los dos espacios, la danza como estructura ritual no sería posible sin la existencia de su *paternaire*[21]: la fiesta patronal y dentro de ella la celebración de la misa. El núcleo espacial creado por la danza se erige como orden y todo orden genera el caos exterior a partir del cual es posible el sentido de ambos: caos-orden, sagrado-profano.

A partir de lo anterior es posible considerar que, el tránsito entre lo sagrado-profano constituye un elemento central para el sentido de la danza como ritual, porque permite separar el tiempo cotidiano del tiempo ritual y configurar entonces una particular conducta, para establecer principios de identificación en los danzantes, a la vez que formas de interrelación entre ellos e incluso con los espectadores.

Por otra parte, la danza como semiosfera requiere en su interior de la conformación de diferentes textos con especificidad particular, pero que a la vez se mantengan a manera de componentes, cuya homogeneidad permita la identificación entre los danzantes. Tales textos son también

[21] Complemento dialógico. En este caso la danza como semiosfera implica la existencia de un *paternaire* que es el ritual católico de la misa, ambos coexisten en un espacio que ha sido delimitado y en el que comparten fronteras, por lo que ambos se relacionan dialógicamente para conseguir su propósito, que es agradecer lo acontecido en la vida cotidiana, en diferente forma e incluso sentido dentro del espacio de la fiesta patronal.

espacios de sentido autónomos, que en su interrelación constituyen el sentido general de la danza y a continuación se explicitan.

2.2 Texto y sentido en la danza prehispánica

El texto es la estructura propia que dispone la tradición de la danza para cada una de las tres etapas planteadas: hay un texto específico del atuendo o atavío que dicta las normas del mismo, así con el saludo y la ofrenda.

A todo texto lo precede un código: "… se concibe el texto como una formación finita delimitada, cerrada en sí misma." (Lotman 64) Tal textualidad se transforma en esfera íntima, cuando cada danzante asume en la *praxis* la estructura tradicional. Ello sucede en cada una de esas etapas de la danza, el atuendo o atavío tiene un modelo ideal que cada danzante interioriza y asume diferencialmente para poder generar apropiación del mismo.

Por otro lado en el saludo a los rumbos ocurre algo semejante, existe una estructura discursiva a la que se entreteje la forma en que cada danzante enuncia esa estructura; de igual forma sucede con el tendido de la ofrenda o *tlalmanali* en el que se incluyen cosas que resultan significativas de manera personal para cada danzante, sobre una estructura fija y legitimada en la tradición histórica de la danza.

Cada uno de esos textos posee una especificidad que lo delimita y permite diferenciarse del resto, aunque los tres remiten de diferente forma a la unicidad semiótica. Es decir, a un texto general que incluye la

totalidad de elementos presentes en la danza; cada uno sin embargo, constituye una esfera con sus propios textos, dentro del texto general de la danza.

A lo largo de este apartado se explicitan los componentes de cada uno de ellos así como su propia condición dual al interior, de tal forma que resulte visible cómo dentro del atuendo o atavío existe una condición dual delimitada por el vestido y el vestuario; dentro del *tlalmanali* u ofrenda, existe el tendido y la disposición; finalmente en el saludo o apertura existe el saludo y la petición. En la siguiente imagen es posible vislumbrar la condición dual de cada uno de los textos que conforman la danza.



Figura 3. Textos al interior de la danza
Fuente: elaboración propia con base en Lotman (1996), Barthes (1978) y Sloterdijk (2003)

Cada uno de estos elementos compone el interior de los textos planteados, permitiendo la interacción entre la totalidad del sistema y la especificidad de la parte. Ello constituye la dinámica del sentido presente en cada uno de esos textos, al interior de la danza.

El primer elemento es el atuendo o atavío, porque es una de las primeras condiciones necesarias para ejecutar la danza. De tal forma que antes de cualquier acto, cada uno de los integrantes debe investirse para poder participar en el ritual.

El atuendo o atavío como estructura general que se utiliza en la danza, se asume como una esfera microcósmica que asegura e inmuniza a la persona; representa la materialización del ser humano en un cuerpo ideal para danzar. Es necesario como elemento simbólico, porque permite idealizar el cuerpo del danzante y disponerlo para el movimiento que implica la danza.

No se puede emprender acción o enunciación alguna sin esa interiorización ideal: "La representación del cuerpo sólo es posible después de que se empieza a tomar conciencia del propio cuerpo en tales o cuales situaciones como representación de sí mismo." (Lotman 58) Cada danzante ha de estar completamente ataviado para poder representarse a sí mismo, esa investidura es una forma de hacer conciencia sobre la práctica que va a emprender y la función que va a desempeñar en la misma.

En el mismo sentido, el atuendo o atavío permite a cada danzante asumir una personalidad peculiar acorde con la cosmogonía propia de la danza, mediante cada uno de los implementos del mismo se articula una narrativa personal dentro del texto general.

Se entiende como atuendo o atavío[22] a la indumentaria particular que se utiliza para la danza prehispánica, es diferenciado hacia su interior, en función de las características estructurales que posee y cómo ellas se asumen individualmente por parte de los danzantes; implica una forma ideal que se vuelve práctica cuando cada danzante lo usa, esas dos dimensiones, la forma ideal y el uso permiten distinguir al interior de él:

[22] Ambas expresiones se utilizan como sinónimos, son una construcción genérica que permiten diferenciar hacia su interior la estructura vestido y la apropiación personal denominada vestuario.

vestido, como la parte estructural, normativa e ideal; y vestuario como la forma en que se asume personalmente por cada danzante.

Existe por tanto un vestido y un vestuario en el sentido que propone Barthes (1978): el vestido es al vestuario (traje) lo que la lengua al habla (Barthes 27); el vestido es un texto homogéneo planteado por la estructura tradicional de la danza, mientras que el vestuario implica la performatividad particular que cada danzante hace del atuendo.

El atuendo es también una disposición espacial particular, delimita dos tipos de sujeto, aquel de la vida cotidiana que estudia, trabaja, etc., y a aquel sujeto ritual que crea, organiza y estructura un cosmos para habitar. El atuendo permite el acceso a ciertos espacios dentro de la esfera de la danza, por lo que a partir del mismo es que se determinan roles y apropiaciones de identidad dentro del ritual.

Aquellos danzantes con ciertas particularidades o implementos en su atuendo son los encargados de organizar el círculo, de tal forma que el danzante que porta un caracol marino, un sahumador, un estandarte o un bastón, pertenece a la jerarquía mayor del círculo, ellos conforman el círculo interior de la danza y poseen libertad de movimiento dentro del mismo, a diferencia del resto de danzantes.

Es posible considerar que el atuendo de danza es personalizado por cada participante, para apropiarse de la propuesta general del mismo. De esa forma en el atuendo de danza emerge la dualidad vestido-vestuario, el primero permite la identificación genérica de los integrantes, mientras que el segundo diferencia a cada integrante del resto.

El vestido de danza tiene como función (como se explicó en el capítulo uno) cubrir trece articulaciones del cuerpo[23], esta condición implica que de manera ideal cada danzante ha de portar los elementos del vestido que cubren esas articulaciones; a pesar de ello, esa estructura tradicional es adecuada a situaciones como el gusto, comodidad o accesibilidad; condiciones que transforman el vestido de danza en una construcción emergente, un vestuario propio en el que se vuelcan diferentes aspectos de la personalidad de los sujetos que lo portan.

En la siguiente imagen se distinguen las características que hacen al atuendo convertirse en vestido y vestuario; cuáles son las partes que lo componen de forma ideal, así como su relación con la parte del cuerpo que protegen, aunque no necesariamente se ubiquen en esa parte de forma literal; es posible observar también en las fotografías cómo hay elementos compartidos tanto por hombres como por mujeres, aunque su performativización es distinta, cada danzante al personalizar su atuendo decide utilizar o no los elementos ideales; en la imagen es posible observar las diferencias entre las rodilleras, coderas, collares e incluso *kopili*, así como los colores del atuendo.

[23] Las trece articulaciones que se cubren son: tobillos, rodillas, coxofemorales, muñecas, codos, hombros y cuello. A cada una de ellas corresponde uno de los elementos del vestido: *koyoleras*, rodilleras, *maxtla* (para los hombres) o *kueitl* (para las mujeres), pulseras, coderas, *koskatl* o *kemitl* (estas cubren tanto los hombros como el cuello).

ELEMENTOS DEL ATAVÍO IDEAL (VESTIDO)			ELEMENTOS DEL ATAVÍO PERFORMATIVIZADO (VESTUARIO)
MUJER	HOMBRE	Articulación que cubren	
Kopili			
Kemitl	*Koskatl*	cuello y hombros	
Coderas		codos	
Pulseras		muñecas	
Kueitl	*Maxtla*	coxo-femoral	
Rodilleras		rodillas	
Koyoli		tobillos	

Figura 4. Vestido y vestuario
Fuente: elaboración propia con base en Lotman (1996), Barthes (1978) y Sloterdijk (2003)

Mientras que el atavío es para todos los danzantes, la expresión verbal durante el saludo, está reservada a la jerarquía mayor dentro del círculo y aunque en el discurso todos los danzantes son aludidos, no todos tienen el poder de ejercerlo. Quienes lo ejecutan, generalmente son aquellos que portan caracoles, sahumadores o bastones y que se denominan capitanes o Palabras.

El texto: apertura de rumbos, permite interiorizar a cada persona el propósito general de la danza; existe un texto tradicional para este acto, sobre el cual se articula el texto emergente de cada danzante, sin embargo el uso de la palabra o apertura de rumbos, representa una esfera de mayor restricción que el atuendo o atavío.

Tal apertura implica no sólo un ejercicio verbal, la Palabra es una estructura de mando dentro del círculo, no se refiere necesariamente a la capacidad verbal del sujeto, sino a su grado de responsabilidad dentro de esa esfera íntima creada. De tal manera que, para la apertura de rumbos existen personas a las que se les asigna la Palabra de acuerdo con la experiencia de ellas en la danza, cada una de esas personas elegidas asume una particular materialización discursiva a través de diferentes medios.

Están aquellas Palabras que realmente hablan para plantear el propósito del ritual e intentar crear un vínculo entre la danza, los danzantes y los espectadores. Por otro lado están las Palabras que únicamente a partir de sonidos manifiestan su voz, es el caso de caracoles y tambores, quienes al hacer sonar sus instrumentos indican ciertas conductas o movimientos particulares.[24] Finalmente están los alféreces, que manifiestan su "voz" al erigir su estandarte (una bandera en la que hay una imagen que representa al grupo de danza de donde proviene) y "cubrir" con él a quienes verbalizan el discurso de apertura. Existen por lo menos tres formas de manifestar un discurso: mediante la verbalización, mediante la sonoridad y mediante las imágenes; los encargados de materializar esas formas son las sahumadoras o capitanes, caracoles-*ueueteros*[25] y alférez, respectivamente.

Cabe destacar que dentro de la esfera de danza prehispánica se denomina como Palabras a aquellos sujetos que van a realizar algunas

[24] Por ejemplo, en el caso del toque de caracol se entiende a través de él, cuándo hay que iniciar la danza ya que se hacen cuatro toques previos a ello, en el caso del saludo se hacen dos toques hacia cada rumbo y cuatro al final; por su parte el tambor suena también de forma diferente cuando se trata de la apertura o saludo, en cada rumbo hace un toque particular que refiere al guardián del mismo o sus cualidades que han sido representadas mediante danzas, es decir, si se está saludando hacia el norte, el toque del tambor suena interpretando una danza denominada muerte o alguna otra que haga referencia a los abuelos o al color blanco, etc.

[25] Nauatlización que hace referencia a la persona encargada de tocar el tambor vertical de madera usado en la danza y que en *nauatl* se denomina *ueuetl.*

funciones rituales específicas; éstas se denominan: primera, segunda, tercera y sargentos. La primera Palabra es la jerarquía más alta dentro del círculo y generalmente se le otorga al anfitrión de la festividad o al danzante de mayor experiencia. La segunda Palabra se destina a un invitado de honor cuya experiencia permita que ese rol sea asumido; entre esas dos Palabras se encargan de iniciar el ritual y de hacer algunos cantos para encaminar al contingente de danza hasta el lugar donde ésta se efectuará. Por su parte, la tercera Palabra está encargada de administrar el orden de participación dentro del círculo, es la que decide quién danza en el centro. Finalmente, el sargento se encarga de preservar el orden del círculo y de acomodar en un lugar específico a cada danzante.

En el momento de la apertura únicamente son la primera y segunda Palabra o las sahumadoras o caracoles quienes verbalizan un texto estructurado para convocar a los rumbos. En la estructura general del texto se enuncia el nombre del rumbo (Tlauistlampa, Siuatlampa, Miktlampa, Uistlampa, *to* Tatsin Iljuikatl y *to* Nansin Tlali)[26], su guardián (Ketsalkoatl, Teskatlipoka, Miktlantekutli, Uitsilopochtli, Tonatiu y Koatlikue)[27], su color (amarillo, rojo, blanco, azul y negro) y el numeral (*se, ome, yei, naui, makuili y chikuase*)[28] correspondiente.

A la parte estructurada tradicional de la apertura se le denomina, saludo propiamente; mientras que la parte no estructurada se denomina petición, esta última consiste en la construcción subjetiva que cada

[26] Oriente, Poniente, Norte, Sur, el padre cielo y la madre tierra.
[27] A cada uno de los rumbos se le asocia una entidad o cualidad específica: Ketsalkoatl guardián del oriente, es el conocimiento; Teskatlipoka guardián del poniente, es la introspección; Miktlantekutli guardián del norte, es la transformación; Uitsilopochtli guardián de sur, la voluntad; Tonatiu guardián del cielo, es la claridad y Koatlikue representación de la tierra, la creatividad.
[28] Los numerales implican también ciertas cualidades: *se*-uno, implica la unidad; *ome*-dos*,* implica la firmeza; *yei*-tres*,* la movilidad; *naui*-cuatro*,* la seguridad; *makuili*-cinco*,* la totalidad y *chikuase*-seis*,* la unidad total.

enunciador hace para interiorizar el saludo. En ella se involucra la motivación personal del danzante en cuestión, aunque generalmente se encamina hacia el agradecimiento, parabienes y peticiones en las que se involucra a la comunidad en donde se efectúa el ritual.

En la siguiente imagen se retoma un ejemplo hipotético de cómo se estructuran, tanto el saludo como la petición dentro de la danza para enfatizar las diferencias entre ellos, así como las partes estructurales que se retoman en cada discurso. Cabe decir que la forma de enunciar el discurso para esta etapa puede ser diferente en cada ocasión que se lleve a cabo, la condición estructurada se observa únicamente por la recurrencia al enunciar los elementos representativos de cada rumbo (nombre, guardián, color y numeral) como ya se ha señalado anteriormente.



Figura 5. La apertura hacia los rumbos
Fuente: elaboración propia, con base en Lotman (1996), Barthes (1978) y Sloterdijk (2003)

Así la apertura de rumbos está compuesta por una condición dual: un texto homogéneo, colectivo y estandarizado que se denomina propiamente saludo (Lengua) y un texto heterogéneo, subjetivo y personalizado que, para efectos de diferenciarlo dentro de esta reflexión, se denomina petición (Habla). Estas dos dimensiones de la apertura de rumbos cumplen la misma función que se distinguía para el caso de vestido y vestuario, es decir se relacionan entre sí como la lengua y el habla.

Por último, el tercer texto que se contempla es la ofrenda o *tlalmanali*, que se erige como materialización física del espacio de danza, constituye un lugar de enunciación que cada danzante tiene que resguardar simbólicamente. Representa el espacio que ha sido creado y en el cual se sitúa cada integrante que conforma el círculo:

> Toda actividad del hombre como homo sapiens está ligada a modelos clasificacionales del espacio, a la división de éste en «propio» y «ajeno» […] en «culto» e «inculto» (caótico), espacio de los vivos y espacio de los muertos, sagrado y profano, espacio sin peligro y espacio que esconde una amenaza, y la idea de que a cada espacio le corresponden sus habitantes —dioses, hombres, una fuerza maligna o sus sinónimos culturales—, son una característica inalienable de la cultura. (Lotman 57)

Tal clasificación del espacio ocurre en la danza en el nivel de lo sagrado y lo profano; el espacio creado en la danza está compuesto por cuatro rumbos, por lo que tal espacialidad implica una estructura equilibrada; cada espacio ha de ser ocupado y resguardado de manera simbólica pero también de manera material. Simbólicamente cada elemento de la

ofrenda resguarda uno de esos rumbos, materialmente cada danzante debe permanecer y danzar en el rumbo que le ha tocado (*tlauistlampa, siuatlampa, miktlampa o uistlampa*).

En el espacio creado no hay vacíos, ya que si los hubiere el ritual no se concreta en su propósito de construir el mundo y agradecer por tal acto: "El espacio ritual copia de manera homomorfa el universo, y, al entrar en él, el participante del ritual ora se vuelve (al tiempo que sigue siendo él mismo) un espíritu del bosque, un tótem, un muerto, una divinidad protectora, ora adquiere de nuevo una esencia humana." (Lotman 58) Cada danzante adquiere su esencia humana mediante esa construcción ritual, en él se encarnan además las cualidades del rumbo al que representa y resguarda, transformándolo en entidad protectora.

La colocación que guarda la ofrenda o *tlalmanali*, se replica en la organización del círculo de danza, cada danzante corresponde a un rumbo, incluso la jerarquía; todos tienen que guardar el lugar asignado para mantener el orden y simetría del espacio creado: "Gracias a la división del espacio, el mundo se duplica en el ritual, de la misma manera que se duplica en la palabra." (Lotman 58) Con la creación del espacio de danza a partir del *tlalmanali*, el danzante habita de dos formas: simbólicamente asume las características del rumbo en el que está; y materialmente, su posición delimita entre el participante y el observador, por lo que la ofrenda tendida es una frontera entre lo sagrado y lo profano, entre lo sutil y lo evidente.

Ese mundo creado posee también una condición textual homogénea y heterogénea, para efectos de distinguirla se denomina: tendido y disposición. El tendido sucede de forma tradicional e imita los cuatro rumbos antes mencionados, con sus características, guardianes y

numerales; condiciones cuya presencia es una constante en el *tlalmanali*, y que son representadas con los sahumerios, paliacates y caracoles que se colocan para definir el espacio que ocupa tal ofrenda. Esta configuración del espacio denominado tendido, generalmente se utiliza durante fiestas patronales y velaciones, aunque también está presente en danzas para actos cívicos o culturales.

Por su parte la disposición es emergente, se da de acuerdo con las circunstancias del momento, está determinada por aquellos elementos cuya presencia no es una constante, sino que aparecen de forma circunstancial para la celebración de las danzas. Pueden ser desde las flores, pasando por las frutas, veladoras, hasta las semillas; que aunque tienen una importancia simbólica, no son indispensables y el orden en que se colocan es también emergente, depende generalmente del espacio que se disponga en el lugar de la danza.

Dentro del *tlalmanali* como estructura dual compuesta por el tendido (Lengua) y la disposición (Habla), se generan diferentes figuras a partir del orden en el que se colocan los implementos presentes durante la danza. El tendido como acto normado y estructurado genera lo que se denomina como ofrenda de cuadrantes, el santo *xochitl,* el *naui olin,* tendido en media luna y de imágenes[29], que son formas tradicionales para disponer la ofrenda tanto de danza como de velación.

[29] Ver la figura 1 en el capítulo 1.



Figura 6. La ofrenda o *tlalmanali* en el círculo de danza
Fuente: elaboración propia con base en Lotman (1996), Barthes (1978) y Sloterdijk (2003)

En la imagen anterior es posible visualizar las diferentes conformaciones espaciales de los diferentes tipos de *tlalmanali*, que originan el tendido, así como algunos de los elementos que son resultado de la disposición; en la dimensión del tendido está el *tlalmanali* de cuadrantes y el utilizado en velaciones (*naui olin* y/o santo *xochitl*), también el de media luna y de imágenes, esas modalidades comparten los rasgos en mayor medida estructurados, corresponderían de acuerdo con Barthes (1978) a la condición de la lengua. Mientras que la aparición de flores, frutas, veladoras y semillas, al ser emergentes y circunstanciales resultan en una función menos estructurada, por lo que corresponden a la noción del habla.

Cada uno de esos tres textos (el atavío, el saludo y *tlalmanali*) que componen el sistema semiótico de la danza, permiten mediante relaciones dialógicas y variadas la constitución del sentido en la danza. Funcionan al interior a partir de dualidades particulares, pero actúan a su vez en el todo mediante constantes articulaciones entre sí, de tal manera que cada uno de esos tres textos "… no sólo transmite la información depositada en él desde afuera, sino que también transforma mensajes y produce nuevos mensajes." (Lotman 54) Que permiten a los danzantes incluirse y construir para sí mismos sentidos de pertenencia que les brindan cohesión como grupo.

Cada uno de esos textos además funciona como memoria colectiva, ya que a través de su forma estructurada, homogénea y grupal conserva ciertos sentidos, pero se mantiene permeable a las nuevas incursiones que desde afuera le puedan llegar, puesto que todo texto:

> … cumple la función de memoria cultural colectiva. Como tal, muestra, por una parte, la capacidad de enriquecerse ininterrumpidamente, y, por otra, la capacidad de actualizar unos aspectos de la información depositada en él y de olvidar otros temporalmente o por completo […] actualiza determinados aspectos de la personalidad del propio destinatario… (Lotman 54)

Cada uno de los destinatarios, en este caso los danzantes, se ven actualizados en su personalidad e incluidos a la narrativa de sentido de la danza, porque pueden apropiarse de esos textos propuestos y tradicionales. Apropian tanto el atavío, como el saludo y al *tlalmanali,* para incluir aspectos de su propia personalidad en ellos.

De esa manera en la subjetivación de los textos que componen la danza, se estructura un diálogo entre el danzante y la danza como sistema de sentido. Cada uno de los textos: "Deviene un interlocutor de iguales derechos que posee un alto grado de autonomía […] no interviene como un agente del acto comunicativo, sino en calidad de un participante en éste […] como una fuente o un receptor de información…" (Lotman 55) Esa interacción comunicativa permite la constitución de la semiosfera de la danza, es decir un sistema significativo que genera sentido a sus integrantes por la acción de sus textos constitutivos.

De tal manera que la constitución del sentido en la danza es posible dada la dinámica particular, no sólo entre los textos semióticos al interior de ella, sino también por las traducciones y disimetrías presentes en cada uno de esos textos conformados de manera disimétrica y dialógica. En el siguiente apartado se explicitan estas condiciones y tránsitos al interior de los textos que conforman la danza.

2.3 Disimetría y traducción en la danza prehispánica

Se ha planteado hasta aquí que la danza prehispánica es una condición ritual que adquiere sentido a partir de la confluencia de diferentes textos, éstos a su vez poseen al interior una composición dual que los vuelve dinámicos y permite su participación en el sistema total de la danza como semiosfera o esfera de sentido. En tal dinámica destacan dos procesos, sin los cuales no sería posible esa condición, a saber: la disimetría y la traducción.

Todo sistema semiótico se articula mediante una condición de composiciones por lo menos duales, que dan como resultado una totalidad que opera bajo relaciones de simetría-asimetría. Tal condición implica la aparición de dos partes que son especularmente distintas entre sí: "… la simetría-asimetría puede ser considerada como la división de cierta, unidad por un plano de simetría, como resultado de lo cual surgen estructuras reflejadas especularmente..." (Lotman 20) En el caso de la danza esa condición está implícita en cada uno de los componentes descritos anteriormente: el atuendo, el saludo y la ofrenda o *tlalmanali*.

La propia danza opera bajo esa condición de simetría especular cuando se erige como práctica que oscila entre lo sagrado-profano, lo tradicional-emergente y lo permitido-prohibido; estas tres relaciones en las que se incluye además la condición individual-colectiva, conforman la simetría especular o disimetría en la danza, puesto que en "… la simetría especular […] ambas partes son especularmente iguales, pero son desiguales cuando se pone una sobre otra, o sea, se relacionan entre sí como derecho e izquierdo." (Lotman 21) En cada uno de esos extremos se presentan condiciones que los vuelven indisolubles, permiten una relación dialógica necesaria para el funcionamiento del sistema en general; cada aspecto de los extremos es necesario para la conformación del sentido, porque en su diferencia permiten la complejidad y el diálogo al interior del mismo.

Para el sistema de danza resultan necesarios, no sólo los componentes sagrados, tradicionales, permitidos y colectivos; como se ha señalado anteriormente, cada uno de estos se complementa con su correspondiente contraparte e incluso es posible que entre ellos operen situaciones de intercambio, que les permitan desplazarse de un extremo a otro.

Esa movilidad es una condición presente en la simetría especular y en la danza se presenta, ya que al interior tienen lugar relaciones de semejanza y diversidad "… que permiten construir relaciones dialógicas. Por una parte, los sistemas no son idénticos y emiten textos diferentes, y, por otra, se transforman fácilmente uno en otro, lo cual les garantiza a los textos una traducibilidad mutua." (Lotman 21) En la danza, como se enunció al principio de este capítulo, es posible el tránsito de lo sagrado a lo profano cuando ella se realiza al interior del atrio de la iglesia; para los danzantes es sagrada, sin embargo aceptan detenerla para que suceda la misa en el templo, por lo que de forma inconsciente quizá, se presenta una condición profana.

Sin embargo, es posible considerar también que esas relaciones disimétricas y de traducción tienen lugar en los tres elementos considerados dentro de la danza, una primera relación especular se presenta entre las formaciones colectiva e individual sobre el atavío: ya que ambas interpretaciones se refieren a un mismo elemento y coinciden en aspectos generales, cada una conserva su propia especificidad. Entre el vestido y el vestuario opera una relación disimétrica en tanto que cada uno de esos extremos se erige como un hemisferio de sentido distinto al otro, por lo que resultan traducibles entre sí.

La disimetría o simetría especular genera este tipo de fenómenos en donde la partición emerge como estructuradora del sentido, ya que: "Con ella están relacionados [...] fenómenos como el paralelismo de los personajes […] la aparición de dobles […] y otros fenómenos bien estudiados de duplicación de las estructuras intratextuales." (Lotman 24) Como estructura textual, el atuendo en su interior requiere de esa duplicación para encontrar un sentido que pueda fundamentar su razón

de ser, de tal forma que ante el vestido estructurado, codificado y colectivizado, emerge el vestuario apropiado, interpretado e individualizado.

En el fenómeno de la simetría especular es de interés la aparición de textos dextrohemisféricos y sinistrohemisféricos, esta relación retomada de la anatomía del cerebro humano, permite explicar las características de aquellos textos homogéneos y heterogéneos, así como sus convergencias. En el caso del atavío, el texto sinistrohemisférico implica la condición individualizada, en donde la creatividad de cada danzante permite construir su propio atuendo. Mientras que el texto dextrohemisférico, implica la fidelidad al código preestablecido por el sistema tradicional de la danza.

Lotman (1996) considera las siguientes características para cada uno de estos extremos aplicados a la percepción del color en obras artísticas:

> … el derecho, utilizando clasificaciones listas, extraídas de la esfera de la lengua natural, y simplificándolas al máximo, traslada las denominaciones de colores a objetos del mundo exterior. El izquierdo actúa como si desconectara el enlace con los objetos externos y, trabajando en el vacío, mostrara la tendencia a una refinada inventiva en el dominio de las nuevas denominaciones y categorías clasificacionales. (Lotman 27)

En el caso del atuendo de danza las características descritas operan sobre las condiciones definidas anteriormente como vestido y vestuario: el primero como condición dextrohemisférica y el segundo como condición sinistrohemisférica.

Ambas estructuras en el atavío permiten constituirlo como un texto permeable, favorecen la inclusión del individuo en la narrativa cultural tradicional mediante operaciones de traducción, que implican cierta interiorización de elementos significativos del atuendo estructurado, pero que a la vez son performativizados por cada danzante.

Al final es posible vislumbrar el contenido tradicional del atuendo estructurado (vestuario), ya que se considera como un elemento central para la danza, que protege e identifica. Pero también se vislumbra el atavío no estructurado (vestido) a partir de la influencia para su conformación de condiciones como el gusto, comodidad o accesibilidad a ciertos materiales, colores y formas, que hacen de este texto una entidad viva a través de la cual se expresa sentido de pertenencia grupal y de personalidad individual.

En esta relación entre las condiciones sinistro y dextrohemisféricas en el atavío se presenta una estructura de diálogo, transformándolo en un constructo cultural vivo que se adapta constantemente para poder cumplir con su función dentro del sistema de la danza. Toda construcción disimétrica, por su condición dialógica y la traducción al interior de ella, genera el diálogo: "… la manifestación de la cualidad de ser derecho—izquierdo, lo cual, desde el nivel molecular—genético hasta los más complejos procesos informacionales, es la base del diálogo —fundamento de todos los procesos generadores de sentido." (Lotman 25) Por ello es que el atuendo es una estructura de sentido fundamental dentro de la danza, ya que es a partir de él como cada danzante puede incluirse en el sistema semiótico de la misma.

De forma dextrohemisférica se debe acatar el vestido tradicional, ello no excluye la capacidad de aportar sinistrohemisfericamente elementos

emergentes en el vestuario. Esta relación dialógica compone el atavío de danza como un texto en el que se hace posible la traducción a partir de la composición simétrica especular del mismo, el atuendo que viste cada danzante en el círculo es el mismo, pero es a la vez diferente.

Entonces se cumple con los componentes tradicionales, pero emergen otros derivados de la comodidad, el gusto y la accesibilidad; posee las características colectivas, pero se vislumbran aquellas individuales en los colores, nombres e incluso formas. Finalmente, el atavío es fundamental para danzar, pero ello no implica que no pueda ser sustituido por otro que cumpla esa función, por lo que su uso es obligatorio, pero negociable.

Por otro lado, entre la apertura y la ofrenda o *tlalmanali,* se dan esas condiciones de simetría especular también, no sólo al interior sino incluso entre ellas; la apertura es una estructura oral que evoca la construcción del mundo, a la vez que el *tlalmanali* es una estructura visual que hace la misma evocación.

En la apertura hacia los rumbos como se ha mencionado anteriormente se evocan estructuralmente y de forma constante el nombre de los guardianes de cada uno de ellos, el color, el numeral y el nombre en Nauatl que le corresponde. Todo ese discurso oral es traducido visualmente al *tlalmanali* central de la danza, permitiendo que las palabras pronunciadas en la apertura se conviertan en imágenes que estarán presentes a lo largo de la danza.

Por ejemplo, al iniciar la apertura se dice lo siguiente: "Tlauistlampa, *in kali* Ketsalkoatl, *mixpansinko pamapa tejua ki nekij mijtotiaj nikan axkan,* pedimos permiso al lugar de la luz, casa de Ketsalkoatl y del

color amarillo, para realizar esta danza, saludamos con humo de *kopali*, sonido de caracol y toque de tambor, *se* (número uno en nauatl)". Toda esta verbalización se hace para cada uno de los seis rumbos del universo y una vez finalizada, en la ofrenda o *tlalmanali* se traducen los elementos principales o tradicionales (nombre, color, numeral, entre otros) en la medida de lo posible, a imágenes que puedan representar esas oraciones.

El *tlalmanali* por lo tanto, se hace en forma de cuadrícula, con paliacates de cada uno de los colores en dirección de los rumbos correspondientes, los sahumadores se depositan en el centro del paliacate, así como los caracoles, alrededor de ellos se tienden flores del mismo color del paliacate o fruta si es que la hubiera.

En algunas danzas incluso se llega a colocar una imagen del regente del rumbo que en ocasiones es una figura grabada o esculpida en el mismo sahumador, se genera de esta forma una simetría especular operada entre lo verbal-visual, el saludo o apertura y la ofrenda o *tlalmanali* de la danza. De tal forma que, existe en esta relación una condición simétrico-asimétrica a partir de la cual se genera el sentido, que para efectos de la danza es la creación o disposición del espacio en donde ésta tendrá lugar.

En esta particular conformación dialógica convergen condiciones dextro y sinistrohemisféricas también, el discurso verbal de convocatoria o saludo a los rumbos, aunque posee elementos tradicionales y consensuados, implica un ejercicio de interpretación personal o sinistrohemisférico. Ya que no siempre se dicen todos esos elementos necesarios y obligados, ni tampoco en el mismo orden. El saludo permite la inventiva e inspiración individual en mayor medida que la

ofrenda, en la que la organización de los paliacates y elementos que se colocan sobre ellos es más ortodoxa o dextrohemisférica.

La apertura o saludo y la ofrenda o *tlalmanali* se reflejan uno al otro de forma especular mediante lenguajes y códigos distintos, permitiendo la construcción dialógica de un sentido único y central para el ritual completo, Lotman (1996) considera que: "La ley de la simetría especular es uno de los principios estructurales básicos de la organización interna del dispositivo generador de sentido." (Lotman 24) Para que tal condición se cumpla son necesarios no sólo la apertura y la ofrenda, sino además también el atavío, ya que nadie puede acercarse a la ofrenda por ejemplo, si no está investido de la manera que corresponde para ese momento. Por lo que únicamente quienes tienen acceso a esa codificación pueden ser partícipes del juego de sentido, que se gesta al interior del círculo de danza.

Como se ha señalado a lo largo de este apartado, es en esa relación especular causada por la disimetría dentro del sistema, que se hace posible el diálogo, que en el caso de la danza permite a cada danzante articularse con los códigos tradicionales de ella, ya que los textos a partir de los cuales se genera el sentido son permeables, dinámicos y constantemente sometidos a la semiotización en función de las condiciones contextuales del desarrollo de tal práctica, esto permite la permanencia del texto tradicional, pero la inclusión de otros emergentes que lo dinamizan, facilitan su adaptación y continuidad.

Los diferentes textos de la danza son transmitidos al destinatario, éste los decodifica y obtiene el sentido inicial, pero mediante un lenguaje propio, por lo que se generan ahí fenómenos de bilingüismo propios de

textos insertos en sistemas de sentido cuya característica es la simetría especular, ya que ésta:

> … crea las necesarias relaciones de diversidad estructural y semejanza estructural que permiten construir relaciones dialógicas. Por una parte, los sistemas no son idénticos y emiten textos diferentes, y, por otra, se transforman fácilmente uno en otro, lo cual les garantiza a los textos una traducibilidad mutua. (Lotman 21)

La traducibilidad de los textos tradicionales de la danza en textos emergentes, se da a partir de la convergencia y participación de éstos dentro de un sistema semiótico vivo, en el que constantemente se efectúan procesos de significación que se revelan al contrastar condiciones ortodoxas y heterodoxas, o en palabras de Lotman (1996) condiciones sinistrohemisféricas y dextrohemisféricas.

Tales traducciones tienen lugar a partir de analogías; como se ha planteado a lo largo de este capítulo tanto el atuendo, como el saludo y el *tlalmanali* están estrechamente relacionados por analogía con el universo, la naturaleza, el sistema social y el individuo. En la perspectiva cosmogónica que permea la danza, se considera que tal ritual es una estructura que le permite al individuo articularse dentro del sistema cósmico vivo.

Para lograr lo anterior cada individuo ha de encarnarse primero, tomar cuerpo, condición que logra mediante el atavío; posteriormente debe presentar su rostro y corazón a los rumbos o lugares que sostienen el universo, ello se realiza mediante la verbalización y disposición corporal de la apertura; finalmente debe habitar, cultivar y cosechar el espacio

en el que ha sido depositado, condición que se logra cuando el danzante ha dispuesto sus semillas en el corazón o *tlalmanali* central; posterior a ello viene la danza, el movimiento que representa el ciclo agrícola y el recorrido que hace el hombre para procurarlo.

De lo anterior es posible plantear que entre esos tres momentos de la danza: el atavío, la apertura y el *tlalmanali*, se está realizando una analogía con la creación de la vida y el rol que tiene el ser humano dentro de esa creación. Todo ello mediante estructuras micro en las que el danzante refleja esa construcción macrocósmica; la analogía a decir de Lotman: "… es el método del pensamiento científico que es capaz de revelar los rasgos profundos, y de otro modo inaccesibles, de los fenómenos […] puede también, cuando es aplicada sin cautela, volverse fuente de errores o de conclusiones apresuradas." (Lotman 34) Por lo que la danza como estructura de explicación de la vida, no es un constructo semiótico idílico, único o universal; funciona, aunque siempre existe la posibilidad de otras interpretaciones, tantas como danzantes haya.

Finalmente, el sentido de agradecimiento emerge cuando a través de esos tres textos se representa una complejidad cósmica en un espacio social y en un espacio microcósmico. Es decir, la danza puesta en el contexto social de la fiesta patronal, representa en cada una de sus partes la construcción del universo, incluso a nivel del cuerpo de cada danzante se estructura esa metonimia, el cuerpo y su atavío es una representación en micro de la creación, así como cada uno de los otros momentos enunciados, cada uno distinto a los otros, pero únicamente es bajo la estructura de lo diverso que se logra la integración: "Sólo lo no idéntico puede integrarse." (Lotman 1998, 23) De lo contrario todo estaría integrado ya.

La danza como sistema semiótico permite e invoca una entretejedura, traducción original de la palabra texto (Lotman 76), tal tejido permite además la construcción de analogías entre lo real y lo simbólico; todo texto artístico o ritual como la danza: "… es dual, […] por una parte, el texto finge ser la realidad misma, simula tener una existencia independiente […] por otra, recuerda constantemente que es una creación de alguien y que significa algo." (Lotman 73) En el caso de la danza como semiosfera, uno de los sentidos evocados es el agradecimiento por la articulación del ser humano en la naturaleza, la sociedad y el cosmos.

2.4 Consideraciones finales: la andanza

A lo largo de este capítulo se han explicado los mecanismos de articulación de los diferentes textos propuestos dentro de la danza prehispánica, tanto al interior de ellos mismos como con la totalidad del sistema simbólico. Se ha planteado que el agradecimiento en el ritual es resultado de esa articulación entre cada uno de los textos con el otro y consigo mismos, por lo que la danza como sistema semiótico opera en función de conseguir ese propósito, aunque no sea enunciado de forma consciente por sus participantes, si está latente en cada una de las partes que integran la danza como totalidad.

Mediante esa reflexión ha sido posible dar cuenta del objetivo de este apartado, es decir: explicar cómo en el ritual de danza prehispánica se articulan diferentes textos, para constituirla como una semiosfera cuyo propósito general es el agradecimiento. Se plantearon las diferentes dinámicas de traducción al interior de cada uno de los textos

identificados, así como sus condiciones de simetría especular, situaciones que permiten revelar cómo es a partir de esa dinámica que emerge el agradecimiento en la danza.

En el mismo sentido se planteó como hipótesis que el agradecimiento emerge a partir de la traducción entre los diferentes textos, sin embargo fue posible conocer que tal relación, no sólo se presenta entre los textos, sino al interior de los mismos, a la vez que no sólo el agradecimiento surge como propósito, sino también tienen lugar condiciones como la seguridad, la pertenencia de grupo y la personalidad individual en toda esa articulación semiótica presente en la danza prehispánica, por lo que es posible considerar que la hipótesis inicial fue rebasada por la descripción presentada a lo largo de este capítulo.

Entonces, la danza prehispánica como semiosfera, está constituida por diferentes textos, entre ellos el atavío, la apertura y el *tlalmanali* u ofrenda central; cada uno de estos es concebido colectivamente de forma tradicional bajo una estructura dextrohemisférica que ha permitido la permanencia de la memoria cultural propia de la danza, sin embargo su capacidad dinámica (propia de todo texto cultural) permite la emergencia de apropiaciones y traducciones que favorecen su actualización, así como la integración de otros sentidos provenientes de la participación personal de los danzantes.

Esta conformación entre un texto tradicional y otro emergente generan dentro del sistema una simetría especular en la que se reflejan de manera isomórfica los componentes propios del texto sagrado, pero que dan cabida a componentes profanos construidos

sinistrohemisféricamente por cada uno de los danzantes que participan en ese acto ritual.

Por lo tanto la danza es una estructura semiótica que adquiere sentido mediante condiciones de simetría especular que fundamentan las relaciones entre los textos al interior de ella y que hacen posible, por su dinamicidad, la emergencia del agradecimiento al permitir la mezcla y entretejido de las formaciones tradicionales de los propios textos y aquellas provenientes de las relaciones de diálogo que entablan los participantes con esos textos.

Para poder articular el agradecimiento, primero cada danzante debe tomar conciencia de su cuerpo a través de la apropiación del texto tradicional del atavío, posteriormente mostrarse e incluirse ante el espacio cósmico que la danza invoca en el texto tradicional de apertura, para finalmente ocupar un espacio dentro del *tlalmanali* estructurado que provoca esa apertura y articularse en el movimiento de la danza, para de esa forma agradecer finalmente todo ese proceso, toda esa andanza.

Todos estos procesos de disimetría, traducción, semejanza, así como la dinamicidad que se presenta al interior de la semiosfera de danza y entre sus textos, son posibles por la aparición de procesos de transculturalidad en los que se sustituyen, aportan y entremezclan elementos culturales de diferentes narrativas, condición que se plantea en los siguientes capítulos.

CAPÍTULO III. RUTAS: la dinámica del *kalpuli* Tlatlauxiukoatl

Para efectos de evidenciar la investigación en campo y dar cuenta de los resultados obtenidos, se plantea este capítulo en el que el objetivo es: mostrar mediante diferentes gráficas, cómo es que se abordó el grupo de estudio para obtener datos en función de la matriz de análisis diseñada para efectos de la investigación.

Tal condición se presenta bajo el siguiente orden de exposición: a) primero se muestra la composición del grupo de estudio así como las características de elección del mismo; b) se plantea la matriz de análisis y su coherencia interna a partir de categorías, parámetros e indicadores que guían la investigación; c) se explica la dinámica de obtención de datos y finalmente d) se presentan los resultados obtenidos en campo, a partir de las entrevistas con los danzantes involucrados en la muestra.

3.1 El grupo de estudio

El *kalpuli* Tlatlauxiukoatl está compuesto por alrededor de 18 integrantes, de los cuales participan de manera constante 13 de ellos, ya que el resto por condiciones diversas, principalmente laborales, no pueden asistir a la mayoría de danzas que se presentan a lo largo del año.

La muestra de observación se construyó a partir de un seguimiento al grupo durante dos meses, para generar una lista de integrantes cuya constancia durante ese periodo revelara a los trece integrantes. Una vez planteada esa primera delimitación, se realizó una tómbola para

seleccionar nueve de ellos, de tal forma que se trabajara con poco más del 60 % de los miembros del grupo. Con tal distribución se persigue una apreciación general sobre los componentes de la danza desde las diferentes perspectivas de los participantes, condición que permite sondear cómo se apropia y significa la estructura del ritual.

La técnica empleada para el acercamiento con cada uno de ellos fue la entrevista semiestructurada, ya que a partir de esa conversación es posible aproximarse a la interiorización que cada uno de los danzantes ha hecho de su práctica y los elementos que la integran, sin que alguien más influya sobre su percepción: "… la entrevista es funcional cuando se trata de entender el mundo desde la perspectiva del entrevistado, y desmenuzar los significados de sus experiencias." (Álvarez-Gayou 109) La condición semiestructurada permite, a partir de una serie de tópicos que el entrevistado realice descripciones específicas de lo que se aborda, incluso es posible preguntar sobre condiciones emergentes durante la entrevista.

Esta forma de aproximación facilita además conseguir una serie de características en la información tales como: focalización, sensibilidad y situaciones interpersonales, entre otras. (Álvarez-Gayou 110) Por otra parte la condición semiestructurada permite una secuencia de temas y preguntas a partir de las cuales se genera la dinámica de la conversación.

La guía de las entrevistas con los integrantes se fundamenta a partir de una estructura que contempla tres dimensiones de la práctica de la danza que son necesarias para que ésta suceda: el atuendo, la apertura de rumbos y el *tlalmanali*; una vez que se han constituido esas tres dimensiones es posible comenzar la danza.

Interesan esos tres aspectos porque permiten vislumbrar algunos componentes básicos del abordaje teórico a partir del cual se plantea esta investigación: primero, en ellos es posible comprender cómo la danza necesita la generación de un espacio de sentido (semiosfera) para llevarse a cabo, ese espacio opera a nivel personal con el atuendo y a nivel social con el *tlalmanali,* requiere además de la enunciación verbal para que pueda erigirse, condición que se cumple con la apertura de rumbos.

En un segundo momento ese espacio creado implica un constante intercambio entre condiciones sagradas-profanas, permitidas-prohibidas, tradicionales-emergentes y prehispánicas-actuales. En esa dinámica es donde adquiere su potencia significativa el ritual en cuestión, por lo que todo espacio construido implica una dinámica dialógica, a partir de la cual se genera el sentido que le da razón de ser.

3.2 Matriz de análisis

Dadas esas características es que la matriz de abordaje parte del constructo semiosfera, mediante el cual es posible notar que la danza es un espacio de sentido que se organiza socialmente dentro de un contexto colectivo. Sin embargo, toda semiosfera tiene una composición dialógica, por lo que al interior de ella se gestan tránsitos que permiten dinamicidad a los sentidos que la constituyen; para atender esa condición es que se emplea también como categoría de análisis el constructo transculturalidad. A partir de ambos se comienzan a derivar parámetros e indicadores que hacen posible la operatividad empírica de

tal matriz, de forma que se estructura un primer nivel de abstracción como se muestra en la figura siguiente:

Categoría	Parámetro
SEMIOSFERA Tejido social de significación a partir del cual encuentran sentido distintas prácticas culturales, espacio exclusivo de semiosis.	**Texto** Estructura cultural en la que se manifiestan códigos colectivos que dan sentido a contenidos culturales, permiten la incursión de perspectivas ajenas al código que lo complementan.
	Frontera-Disimetría Mecanismos de interconexión entre textos culturales diferentes, permiten la diferenciación pero también la convergencia.
	Espacio íntimo Construcción simbólica y material, delimitada, apropiada, subjetivada y significada para efectuar ciertas practicas.
TRANS CULTURALIDAD Proceso mediante el cual se sustituyen contenidos culturales por otros, o se mezclan dando como resultado la aparición de nuevos	**Mezcla** Proceso en el que dos o mas componentes culturales intercambian contenidos para cumplir una función
	Sustitución Proceso que se presenta en componentes culturales que al no poder cumplir su función por diversas causas son excluidos en favor de otros
	Emergencia Condición resultante de la mezcla y sustitución en estructuras culturales que permite la construcción de narrativas culturales distintas para cumplir una función determinada.

Figura 7. Primer nivel de matriz de análisis para la condición transcultural en la semiosfera de danza prehispánica.
Fuente: elaboración propia con base en Lotman (1996), Ortiz () y Sloterdijk (2003)

A partir de esa primera construcción se establece una relación entre semiosfera y transculturalidad; puesto que ambas suponen una composición dialógica en la construcción de sentidos, es posible plantear que la propia dinámica significativa contenida en los espacios semiosféricos genera fenómenos de transculturalidad. En función de tal construcción se desglosan parámetros de análisis, indicadores, variables y finalmente *ítems* de conversación con el grupo de estudio.

Para cada categoría se contemplaron tres parámetros básicos; en el caso de la semiosfera se definió: texto, frontera-disimetría y espacio íntimo, cada uno de ellos elegidos por la potencia explicativa que aportan al fenómeno en cuestión. De la misma forma para el caso de

transculturalidad se obtuvieron tres de estos parámetros: mezcla, sustitución y emergencia, al ser fenómenos presentes en la construcción de sentido dentro del tema observado.

A pesar de que, en esta derivación de dos niveles de la matriz, los parámetros resultan en apariencia, funcionales para efectos de la observación, descripción y análisis del fenómeno de estudio, se consideró una segunda operación para derivar indicadores y ligar éstos, con variables tangibles dentro de la danza prehispánica; ese segundo nivel de operatividad permitió constituir el siguiente esquema:

Indicador	Variable
A. Sagrado-Profano	Atavío (Vestido-vestuario)
B. Permitido-Prohibido	Apertura (Saludo-petición)
C. Tradicional-Emergente	Ofrenda (tendido-disposición)
D. Prehispánico-Actual	

Figura 8. Segundo nivel de matriz de análisis para la condición transcultural en la semiosfera de danza prehispánica.
Fuente: elaboración propia con base en Lotman (1996) y Barthes (1978)

En esta segunda propuesta, se plantea un vínculo directo entre las condiciones conceptuales del modelo de análisis y las dimensiones empíricas de interés; una vez definidas esas relaciones, los indicadores y las variables, se establecen *ítems* de conversación para las entrevistas

semiestructuradas, a partir de las cuales se obtuvieron los datos del análisis. Cabe destacar que la condición dual de los indicadores y variables se debe al propio modelo teórico planteado, del que se ha dicho que su composición es dual.

Tanto la semiosfera como la transculturalidad, parten de una propuesta conceptual en la que es necesario un esquema de intercambio de componentes, que permitirá revelar a nivel empírico, los tránsitos culturales que se presentan entre diferentes narrativas de sentido, para constituir una experiencia colectiva y significativa a los actores involucrados en la danza prehispánica.

3.3 Recolección de datos

Una vez diseñada la matriz operativa se procedió a su aplicación, de tal forma que las entrevistas se realizaron en un lapso de tres semanas en diferentes escenarios; se procuró un espacio óptimo para el diálogo. De la misma forma se consensó con cada uno de los participantes, tanto el horario como lugar de la charla; una vez que se suscitaron las reuniones se comenzó por explicar el motivo de la entrevista, así como los rasgos generales de la investigación.

Con la realización de las entrevistas fue posible conocer de mejor manera al grupo de danzantes que participarían en el ejercicio, de tal forma que la mayoría de ellos fueron del género femenino, esto resulta previsible si se considera que el grupo en su totalidad está integrado mayoritariamente por mujeres (nueve de los trece integrantes son mujeres). Dentro del grupo de participantes fue posible notar, que ocho

de los nueve tienen 30 años o menos y que llevan en promedio seis en la danza, situación considerable si se toma en cuenta que el *kalpuli* Tlatlauxiukoatl tiene nueve años de existencia.

Se realizaron nueve entrevistas semiestructuradas en las que fue necesario recurrir a interrogantes que no estaban contempladas en la guía inicial, aunque en su mayoría los temas se enfocaron en la propuesta derivada de la matriz de análisis. Cada uno de los integrantes participó de forma entusiasta en la charla y en ningún momento se negaron a dar cualquier tipo de información que se solicitó, incluidos sus nombres completos para efectos de la investigación. A continuación se presenta una tabla en la que se pueden observar algunas generalidades del grupo involucrado.

Nombre	Edad	Tiempo en el grupo	Cargo
Graciela Olmos Legorreta	20	3 años	Sahumadora
Cindy A. García González	25	7 años	Vasija del agua
Ismael Romero Sánchez	30	8 años	Atekokoli
Arizbeth Sánchez Garduño	29	9 años	Sahumadora
Karla Hernández López	25	9 años	Sahumadora
Ana Lilia González González	30	9 años	Sahumadora
Ramón Sánchez Martínez	33	4 años	Atekokoli
Beatriz Mariano	21	2 años	Sahumadora

Enríquez			
Ana Cristina Hernández López	29	9 años	Sahumadora

Figura 9. Participantes muestra del grupo de danza Tlatlauxiukoatl
Fuente: Elaboración propia

Como se puede ver en la tabla, seis de las mujeres entrevistadas son sahumadoras y los dos hombres *atekokoli*, por lo que son integrantes de la jerarquía dentro del círculo de danza, no sólo por el cargo que ostentan, sino también por los años que llevan dentro del grupo. Cinco de ellos son fundadores del mismo, por lo que su participación dentro de la investigación resultó de sumo interés, puesto que pudieron aportar esa experiencia al tema en cuestión.

A partir de la información obtenida[30] es posible plantear algunos puntos de convergencia relevantes para efectos del análisis, cabe señalar que más que las condiciones cuantitativas presentes en la descripción que hacen los danzantes de su práctica, interesa la enunciación que proponen con respecto a los elementos involucrados en la entrevista. Sin embargo, visualizar las coincidencias en cuanto a los diferentes componentes del atuendo, apertura y *tlalmanali,* brinda un panorama general sobre la significatividad que poseen para los danzantes, por lo cual se describen los resultados obtenidos a partir de las entrevistas.

[30] Se incluye en los anexos la información que han proporcionado cada uno de los entrevistados

3.4 Resultados

En primera instancia se presentan los propósitos por los cuales cada uno de los participantes realizan el ritual de danza prehispánica, cabe señalar que cada uno de ellos enunció varias motivaciones para tal efecto, sin embargo fue posible obtener a partir de esas enunciaciones convergencias y diferencias tales que permiten una idea sobre la orientación ritual de esta práctica.

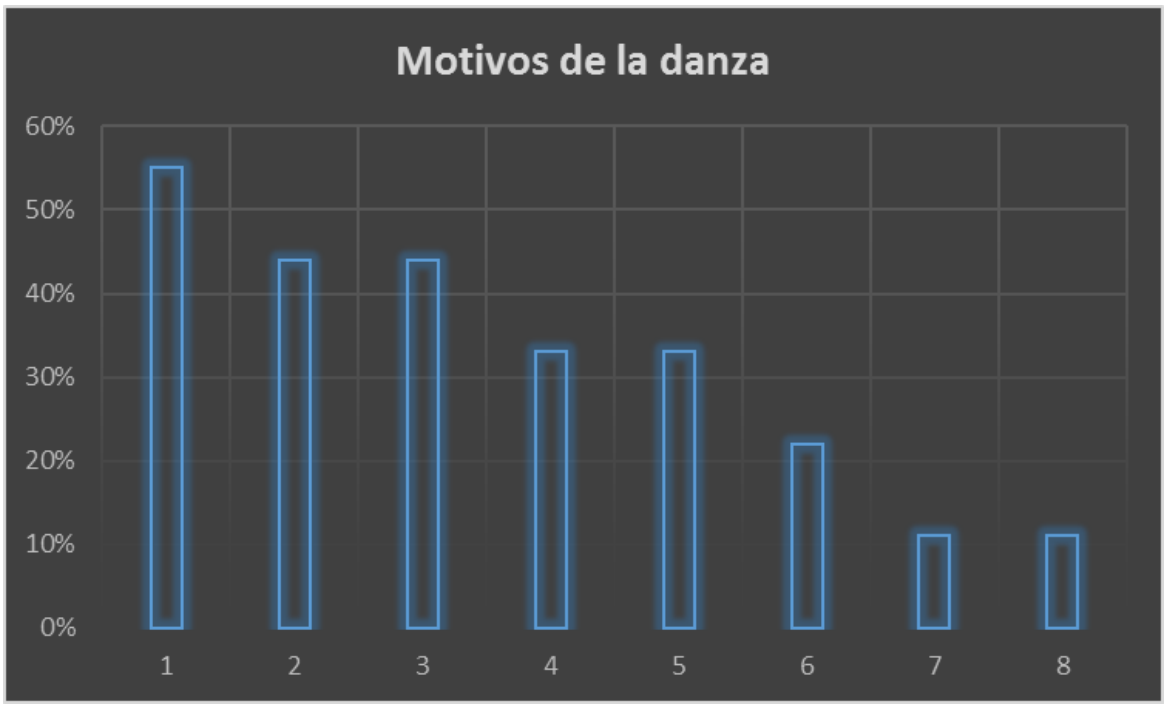


Figura 10: Motivos por los cuales se realiza la danza
Fuente: Entrevistas al *kalpuli* Tlatlauxiukoatl

En la tabla es posible observar de mayor a menor, cuáles son las razones en las que coinciden y que fueron enunciadas por los participantes, de tal manera que cinco de los participantes consideraron que el agradecimiento (no.1) es el principal motivo para realizar la danza, seguido de dos núcleos que tuvieron la misma cantidad de menciones, referidos al fortalecimiento de la identidad (no. 2) y al

establecimiento de relaciones armónicas en la vida cotidiana (no. 3); posteriormente aparecen otros dos núcleos coincidentes, éstos tiene que ver con establecer relaciones armónicas con la familia (no. 4) y recuperar para la vida personal lo indígena (no. 5); finalmente aparecen tres motivos más con menor cantidad de menciones, el antepenúltimo se plantea a partir del gusto por la danza (no. 6) y los dos últimos tienen que ver con el respeto a la vida en general (no.7), así como con manifestar mediante la danza buenas intenciones para quienes la realizan o la observan (no. 8).

Cabe señalar que estos no son los únicos propósitos que los informantes han enunciado, sino sólo aquellos en los que hay mayores coincidencias; aunado a ello resulta fundamental la forma en la que son referidos cada uno de estos propósitos, condiciones que se recuperaran en el apartado 3.2 de este capítulo, mediante referencias directas a la enunciación de algunos de los participantes.

A partir de esta primera aproximación resulta evidente que el agradecimiento es una de las razones de mayor importancia para señalar el propósito de la danza prehispánica.

Por otro lado en cuanto a los tres elementos considerados para la investigación (el atuendo, la apertura y el *tlalmanali*) se planteó una distribución que contempla tres núcleos informativos principales: a) partes que integran a cada uno, b) función que tienen y c) los componentes dialógicos al interior de ellos.

Para el punto "c" además, se contempla una subdivisión más, en la que se consideran los indicadores de la matriz de análisis: ritual-profano; permitido-prohibido; tradicional-emergente y prehispánico-actual. Tal

distribución resulta significativa para comprender cómo operan en la práctica los tránsitos dentro de la semiosfera de la danza, así como la importancia que tienen los participantes en tal movilidad. Cabe señalar que esos indicadores se construyeron de forma que permitieran identificar primero, si esos elementos analizados: el atuendo, la apertura y el *tlalmanali*, poseían condiciones rituales en su realización, a partir de las cuales fuera posible identificar qué conductas resultan permitidas o prohibidas, cuáles son tradicionales-emergentes y cuáles además, prehispánicas-actuales en voz de los propios participantes.

En el caso del atuendo o atavío fue posible obtener los siguientes resultados:

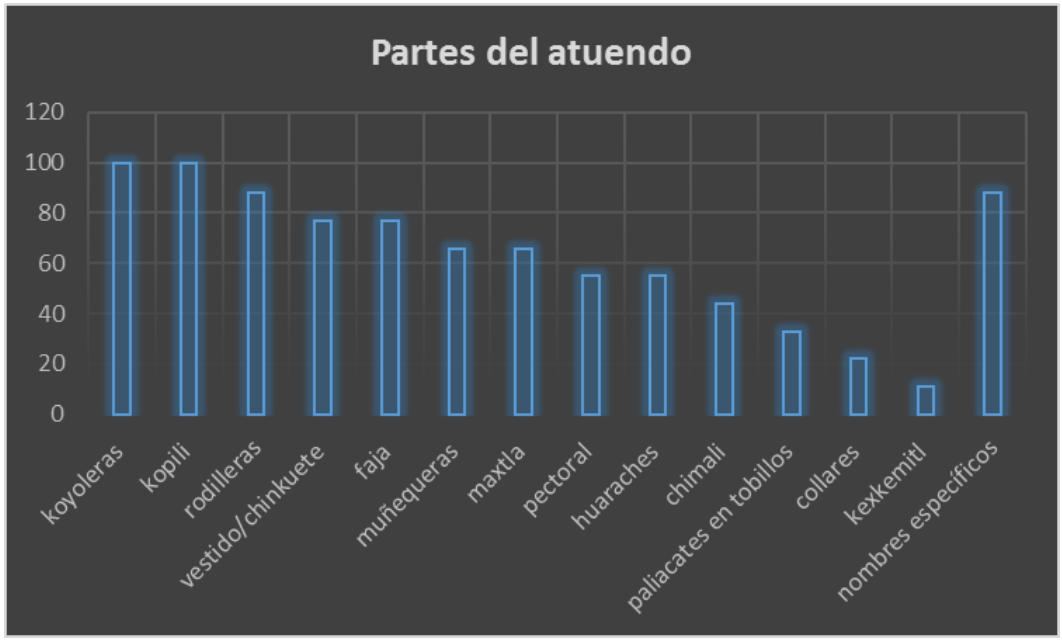


Figura 11: Partes que integran el atuendo de danza
Fuente: Entrevistas al *kalpuli* Tlatlauxiukoatl

A partir de la gráfica anterior, emergen dos partes del atuendo que adquieren total atención por parte de los danzantes entrevistados: las *koyoleras* y el *kopili*, elementos que fueron mencionados como parte del

atuendo por todos ellos, incluso fueron las primeras cosas enlistadas cuando se les preguntó sobre el mismo.

Resulta notable también, la inclusión de otros elementos que no habían sido considerados dentro de las descripciones del atuendo que se ofrecieron en el capítulo 1 y 2. Tales elementos son: la faja, mencionada por siete de los nueve entrevistados, dotándole de una importancia central no sólo como parte del atuendo, sino además en las funciones simbólicas del mismo; los huaraches; el *chimali*[31] y paliacates que cubren los tobillos; de estos elementos destaca el *chimali*, puesto que no fue contemplado en las descripciones anteriores, sin embargo cuatro de los nueve entrevistados lo mencionaron.

Al margen de esas dos inclusiones significativas, el resto de elementos coinciden con lo propuesto por la investigación como parte del atuendo de danza. Resulta además relevante el hecho de que ocho de los nueve entrevistados aseguran que cada parte del atuendo tiene un nombre específico en *nauatl,* aunque no necesariamente lo conocen. Aquellos elementos que la mayoría sí conoce por su nombre en *nauatl* son: el *kopili* (9 menciones), *koyoleras* (9 menciones), *maxtla* (6 menciones) y *chimali* (4 menciones).

[31] Es un escudo que ocasionalmente se porta en alguna de las manos del danzante, su presencia dentro del grupo en cuestión no fue observada, sin embargo en la entrevista se hizo referencia insistente a él.

En cuanto a la función del atuendo fue posible recopilar la siguiente información:

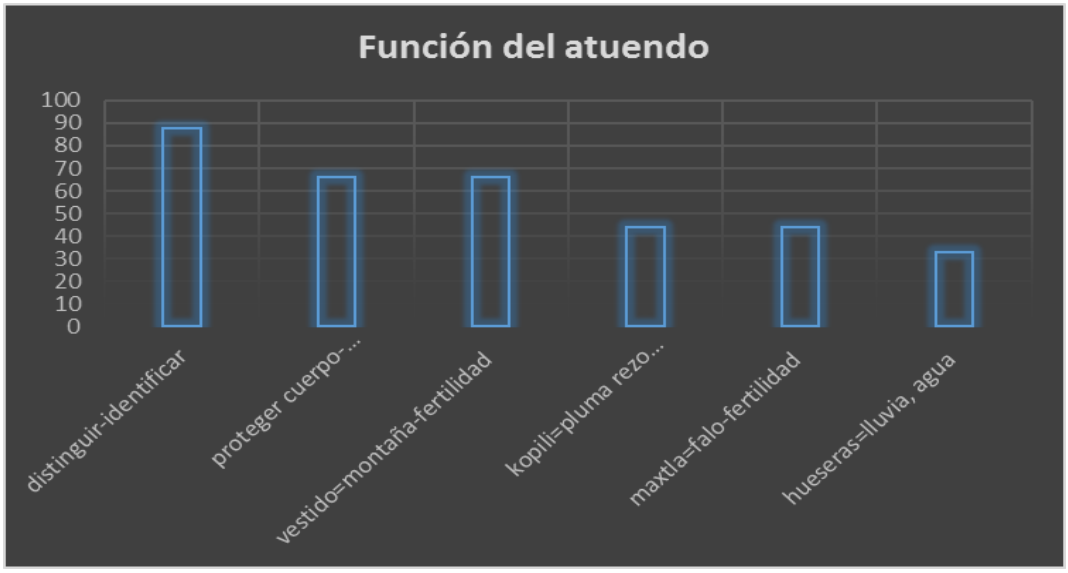


Figura 12: Función del atuendo o atavío dentro del ritual de danza
Fuente: Entrevistas al *kalpuli* Tlatlauxiukoatl

Para ocho de los nueve entrevistados, la principal función del atuendo es identificarlos como pertenecientes al mismo, a la vez que distinguirlos de otros grupos; en segunda instancia señalaron que cubre al cuerpo, no sólo en una función práctica, sino en una dimensión energética (simbólica) también.

La condición simbólica del atuendo se ve reflejada además, en algunas de las partes: el vestido de las mujeres se relaciona con la montaña y la fertilidad; el *maxtla* de los hombres, fue señalado por cuatro de los entrevistados como un símbolo fálico relativo a la fertilidad; las *koyoleras* o hueseras fueron asociadas por tres de los entrevistados con la lluvia o el agua; el *kopili* fue considerado por cuatro de los que lo mencionaron como un elemento asociado a las intenciones personales que se depositan al colocarle las plumas.

En cuanto a la función que los propios danzantes identifican para el atuendo, ella no dista mucho de la propuesta por la investigación; aunado a esto, es posible señalar que la asociación del atuendo con el sentido de pertenencia no fue planteada con insistencia en los capítulos previos, sin embargo es fundamental para los danzantes como revela la gráfica.

La idea del atuendo como protector de las articulaciones no es identificada por muchos de ellos, ya que sólo seis de los nueve lo mencionan, incluso para ellos no es tan clara, ya que se inclinan más hacia la función de protección real que la simbólica. Esta condición resulta de interés en la investigación y se ahondará en ella durante el siguiente apartado de este capítulo.

Finalmente cabe hacer mención de una serie de cualidades del atuendo que los entrevistados identifican, a partir de las cuales se han planteado los indicadores que hacen posible el análisis de las diferentes condiciones dialógicas presentes en el mismo, tales como la distinción entre vestido-vestuario; ritual-profano; permitido-prohibido; tradicional-emergente y prehispánico-actual.

En la siguiente gráfica se han ordenado las mayores coincidencias en cuanto a la concepción de las cualidades del atuendo, tales respuestas permiten operar la matriz de análisis que se presenta en el apartado 3.2, por lo que resulta pertinente mostrar las tendencias con mayor enunciación por parte de los entrevistados.

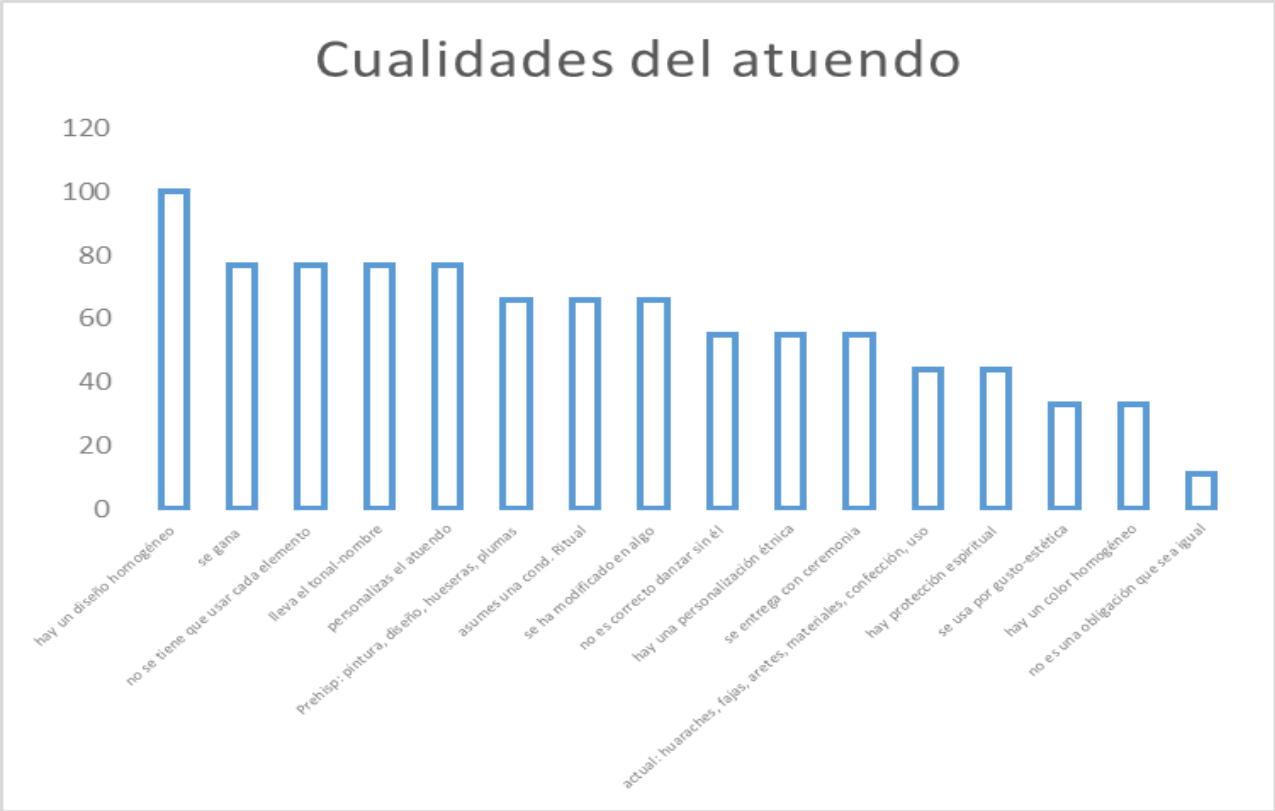


Figura 13: Cualidades que los danzantes identifican para el atuendo o atavío
Fuente: Entrevistas al *kalpuli* Tlatlauxiukoatl

A partir de la imagen anterior, se puede vislumbrar la concepción que los danzantes tienen sobre el uso del atuendo, su importancia y función dentro de la danza; interesan las cuestiones que dan luz sobre los dialogismos que permiten pensar la danza como semiosfera transcultural de sentido.

La gráfica permite ver que los nueve entrevistados señalan un diseño homogéneo para el atuendo, condición que resulta importante para consolidar la idea de que a partir de él se generan identificación, pertenencia y distinción. Por otro lado se señala por siete entrevistados que, el atuendo debe ganarse; no se tienen que usar todas las partes; es posible personalizarlo y debe llevar el nombre de quien lo porta; a

partir de ello se entrevén algunas condiciones rituales, permitidas y tradicionales.

De igual forma aportan a esas construcciones, las respuestas a partir de las que se señalan elementos de inspiración prehispánica o actual, así como influencias étnicas, implicaciones morales como el hecho de que no es correcto danzar sin él, señalado por cinco entrevistados. Toda esta clasificación resulta de interés, no tanto por el número de enunciaciones, sino por las implicaciones que tienen para la dinámica significativa del atuendo, como unidad singular y como parte de la semiosfera de la danza.

En cuanto a la apertura de rumbos-cosmos, se han planteado las mismas directrices: primero, se consideran los elementos que la integran, posteriormente su función y finalmente sus cualidades; en el caso de la apertura se identificaron menos elementos constitutivos, por lo que las respuestas pueden ser graficadas de la siguiente forma:

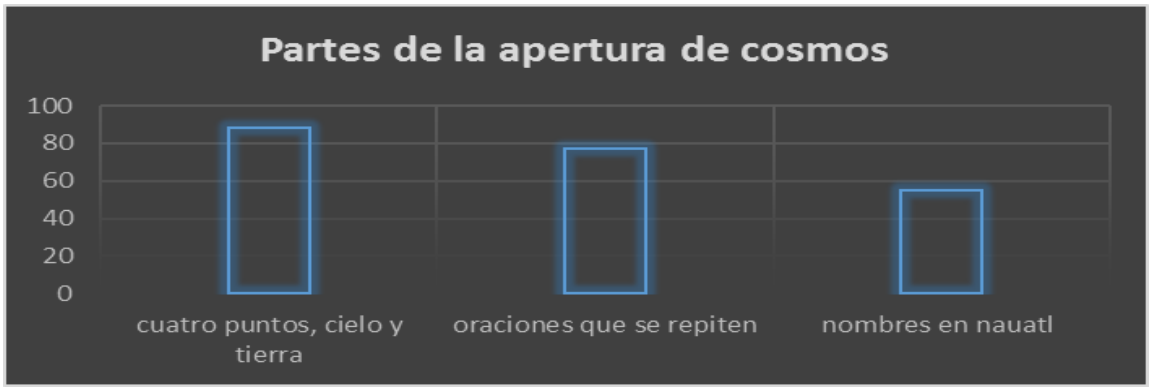


Figura 14: Partes que componen la apertura de rumbos-cosmos
Fuente: Entrevistas al *kalpuli* Tlatlauxiukoatl

Para el caso del saludo como es posible ver en la gráfica anterior, se identifican principalmente tres componentes: los rumbos como tal, las oraciones que se repiten y que tiene que ver con cualidades de los

mismos rumbos o peticiones que generalmente se enuncian al verbalizar la apertura y los nombres de los rumbos en lengua *nauatl,* que a decir de cinco de los entrevistados siempre se dicen así.

En el caso de la apertura, la aportación de los danzantes resultó menos detallada en sus elementos, que lo propuesto durante los capítulos uno y dos del presente texto. Sin embargo, en las consideraciones a profundidad de la entrevista surgieron mayores detalles al respecto, sobre todo cuando se inquirió por la función o propósito de ésta.

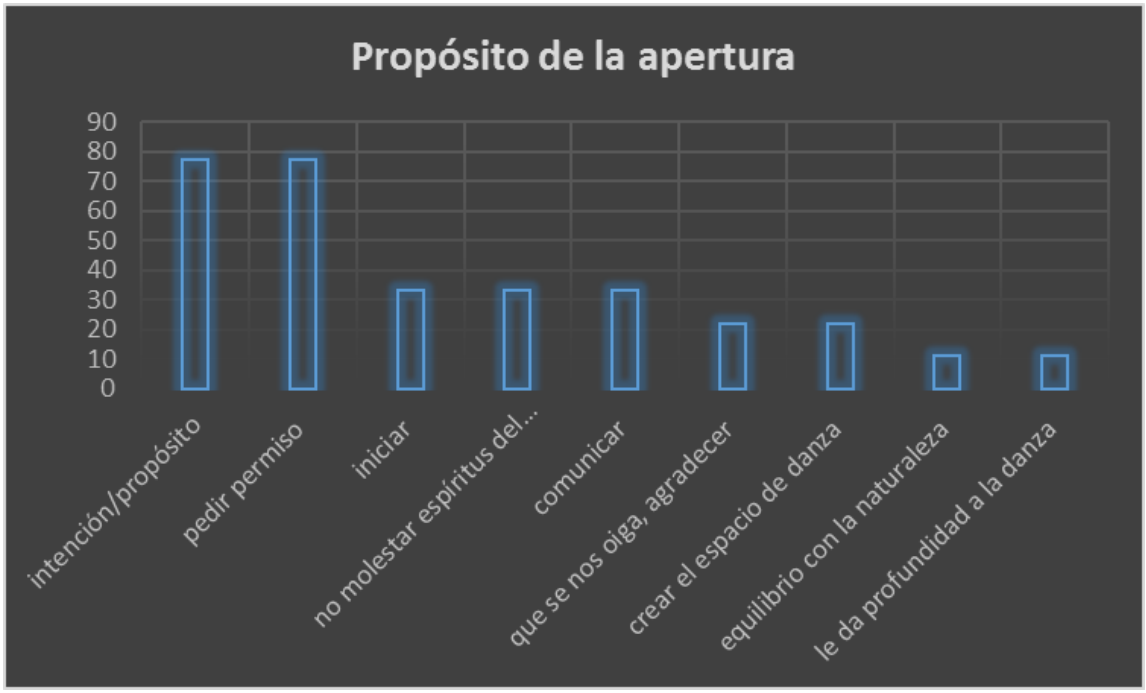


Figura 15: Propósitos por los cuales se realiza la apertura de rumbos-cosmos
Fuente: Entrevistas al *kalpuli* Tlatlauxiukoatl

La apertura de rumbos tiene como principal función evidenciar un propósito, incluso se señaló que ha de ser en beneficio de los involucrados, no sólo danzantes sino también habitantes del lugar; para establecer ese propósito se ha de pedir permiso primero, siete participantes señalaron esas dos condiciones; destaca además la

connotación ritual del saludo, ya que tres danzantes señalaron que la apertura se realiza para evitar que los "guardianes" del lugar se molesten; se hizo notar aunque en menor proporción (dos menciones c/u) que la apertura sirve para agradecer, crear el espacio para danzar y mantener el equilibrio con la naturaleza (una mención), entre otras.

Hasta este momento se ha mostrado la tendencia de opinión en cuanto a los componentes de la apertura y su propósito, sin embargo la parte más amplia sobre las implicaciones para la danza, tránsitos y sentidos se pueden vislumbrar a partir de las cualidades que se destacan en las entrevistas.

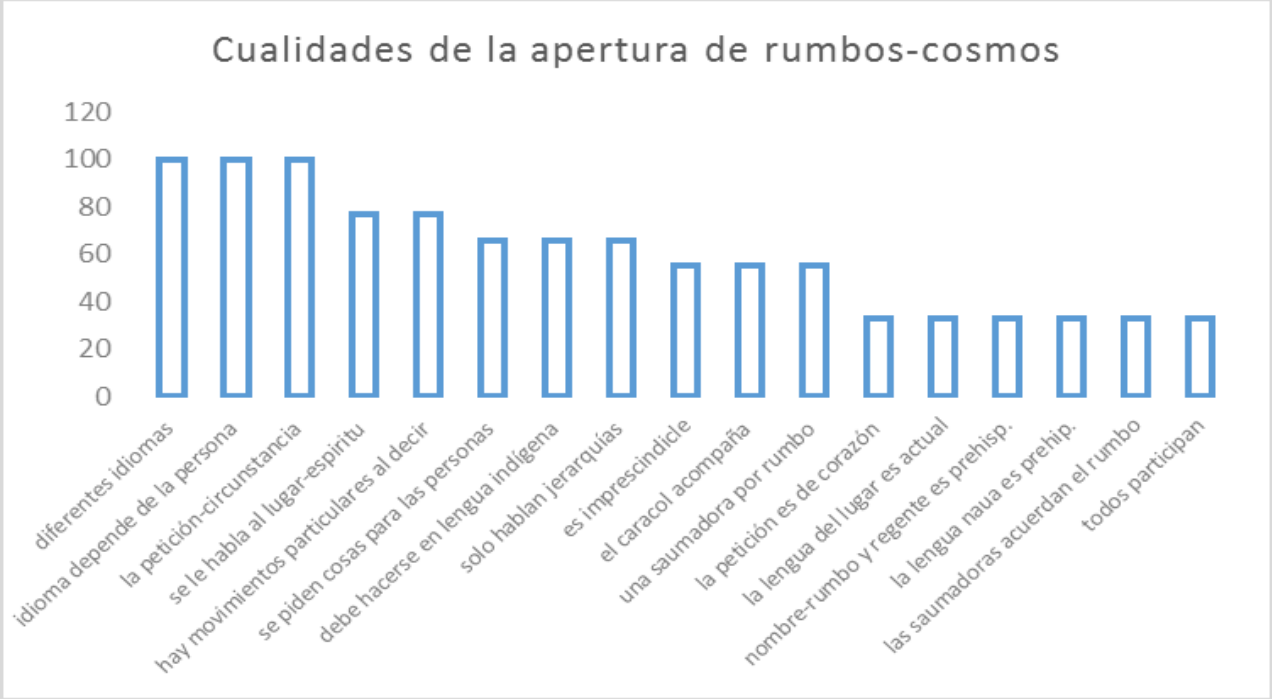


Figura 16: Cualidades que los danzantes identifican en la apertura de rumbos-cosmos
Fuente: Entrevistas al *kalpuli* Tlatlauxiukoatl

En la gráfica anterior, es posible visualizar ciertas condiciones que encaminan la discusión de los indicadores expuestos en la matriz de análisis, mostrando tendencias en cuanto a lo ritual-profano de la apertura, sus condiciones permitidas-prohibidas, tradicionales-

emergentes y prehispánicas-actuales; algunas de ellas son evidentes, otras requieren echar mano de las descripciones en palabras de los danzantes.

Cabe señalar que en el caso de la apertura se consideró para efectos de esta tabla, incluir únicamente aquellos núcleos temáticos que tuvieron más de tres menciones, sin embargo hay situaciones descritas por los participantes que resultan de interés para las construcciones diádicas que se retomarán aunque no hayan sido mencionadas de forma reiterada.

A primera vista, destacan en la apertura tres consideraciones con la misma cantidad de menciones, ya que los nueve entrevistados coinciden en ellas, éstas son: la apertura se hace en diferentes idiomas, el nauatl, mazahua y español, aunque también se mencionó el otomí e inglés; los mismos nueve entrevistados coinciden en que la apertura se amolda a las circunstancias, en las que el idioma de los espectadores es una determinante; destaca también el hecho de que el idioma de enunciación es a discreción del enunciante, dado el dominio que pueda tener del mismo; eso nos aproxima a las condiciones permisibles y prohibitivas del ritual.

A partir de los tópicos graficados es posible también tener una idea de lo tradicional y emergente; en ese sentido esta enunciación es imprescindible a diferencia del atuendo, a pesar de que no todos los entrevistados lo manifestaron explícitamente y como se puede apreciar en la gráfica, sólo cinco de los nueve declararon tajantemente que no es posible omitirlo. Estas cualidades se retoman posteriormente para poder ampliar el análisis de esas condiciones contradictorias, que sin embargo

resultan trascendentes para la condición transcultural en la semiosfera de la danza.

Finalmente se plantea una distribución semejante a las anteriores para el caso del *tlalmanali*, en el que es posible distinguir sus partes, propósitos y cualidades, a partir de las gráficas que señalan convergencias en cuanto a cada uno de esos ámbitos.

De manera semejante a lo que sucede con la apertura, en el *tlalmanali* se identifican menos componentes que en el caso del atuendo, de lo que se deriva la siguiente gráfica de correspondencias.

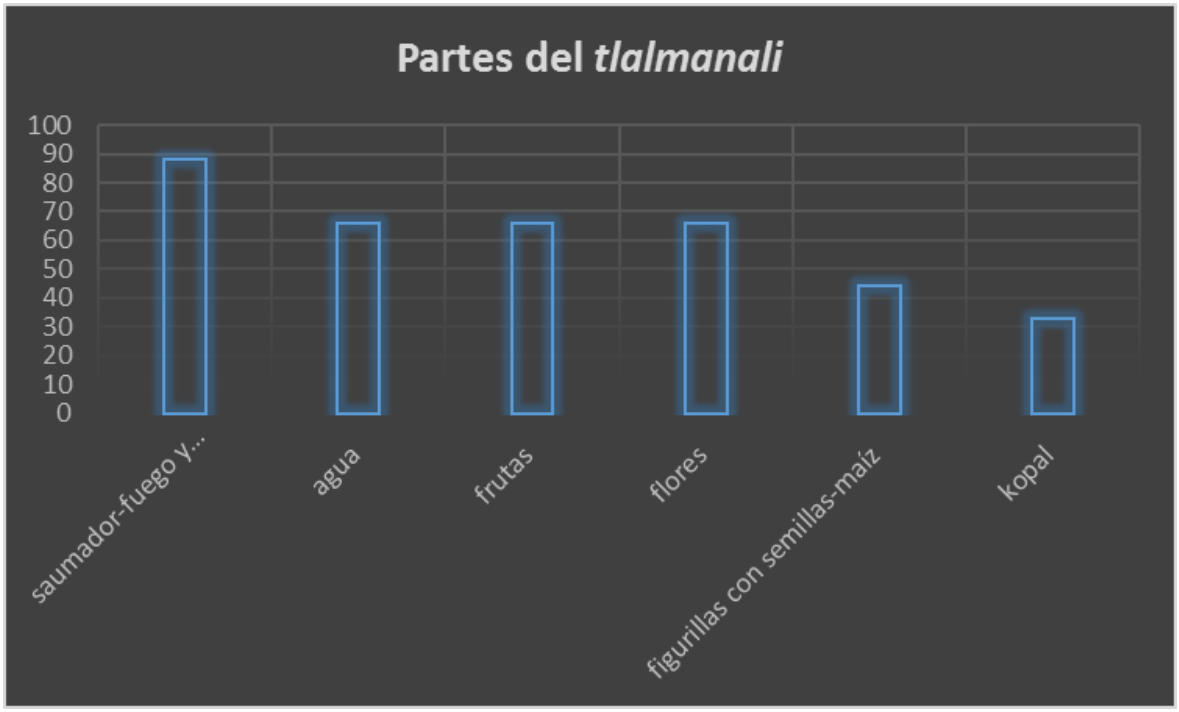


Figura 17: Partes que integran la ofrenda o *tlalmanali* de danza
Fuente: Entrevistas al *kalpuli* Tlatlauxiukoatl

Como es posible observar en la imagen anterior, los participantes de la entrevista distinguen seis componentes para la ofrenda, de los cuales destacan dos: primero, la presencia del sahumador asociado

directamente al fuego; segundo, el *atekokoli* o caracol asociado al viento y al agua; estos materiales son los que de forma mayoritaria se asocian con el *tlalmanali*, ocho de los nueve entrevistados hicieron referencia a ellos y su asociación con alguno de los elementos.

Aparentemente no se hace distinción entre el sahumador como contenedor y el fuego como contenido, ya que generalmente se refirieron a ellos como la misma entidad, igual situación acontece con el *atekokoli*, aunque en su caso la asociación varía entre quienes lo consideran como viento o como agua.

Esa vacilación en el caso del *atekokoli* o caracol no resulta significativa para este momento de la investigación, ya que al considerarlo irrevocablemente unido a alguna de esas dos representaciones acumuló el mismo número de menciones (9 de 9) como entidad central del *tlalmanali*; el otro elemento que destaca en esta gráfica es el *kopali*, que sólo fue mencionado en tres ocasiones, aún cuando en los rituales de danza observados jamás faltó dentro de la ofrenda-*tlalmanali*.

En el caso de los otros componentes: agua, frutas y flores fueron enunciados por seis de los entrevistados y las figuras de maíz o semillas por cuatro de los nueve entrevistados, aunque su presencia no resulta imprescindible en las celebraciones de danza. En el caso de la función de esta ofrenda-*tlalmanali* fue posible identificar tres convergencias que incluso podrían asumirse como complementarias, se hicieron también dos menciones más sobre su propósito, pero no fueron secundadas por algún danzante más, aunque el sentido que proponen no dista de las que obtuvieron mayor número de menciones; la gráfica para el propósito del *tlalmanali* se estructura de la siguiente manera:

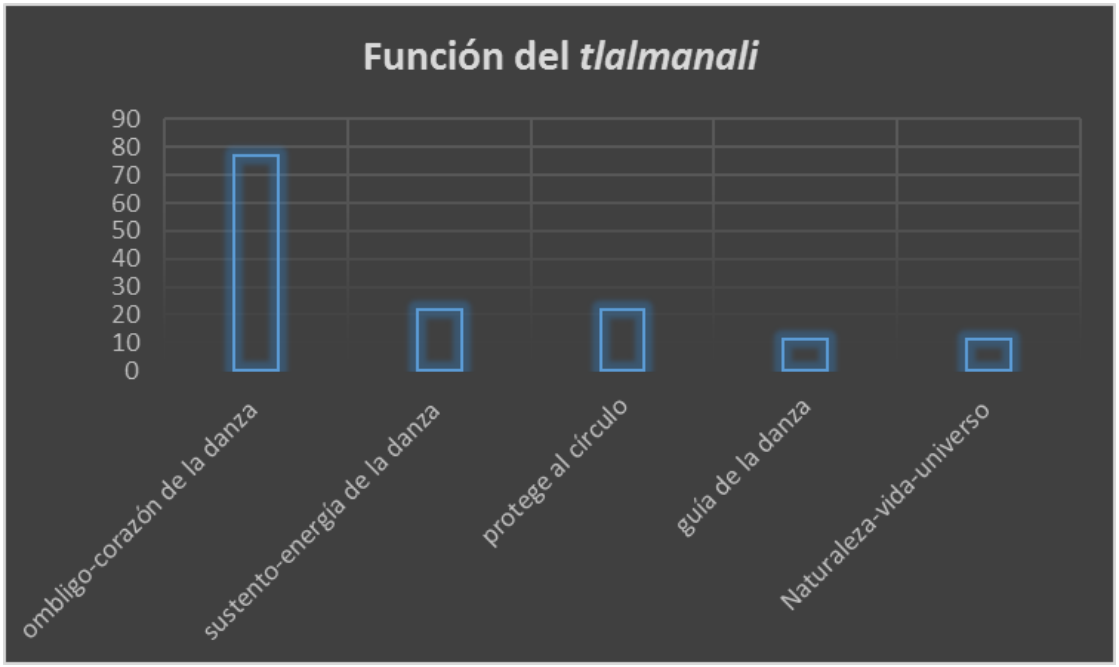


Figura 18: Función de la ofrenda o *tlalmanali* dentro de la danza
Fuente: Entrevistas al *kalpuli* Tlatlauxiukoatl

Como es posible ver, siete de los nueve danzantes consideran que esa estructura representa el ombligo-corazón de la danza, en menor medida es considerada explícitamente como el sustento-energía de la misma, dos personas coincidieron en ese señalamiento, de igual manera dos más consideran que su función es proteger el círculo y al final una persona consideró que la función del *tlalmanali* es guiar la danza, uno más que es simbolizar la relación entre la naturaleza, la vida y el universo.

Como se comentaba anteriormente, cada uno de los sentidos enunciados guarda una relación con el resto, por lo que resulta fundamental revisar las cualidades que cada uno de los entrevistados refiere de manera particular para esta parte del ritual de danza, a fin de

encontrar otros elementos que permitan analizar el sentido alrededor de ella y las formas en que son enunciados por los danzantes.

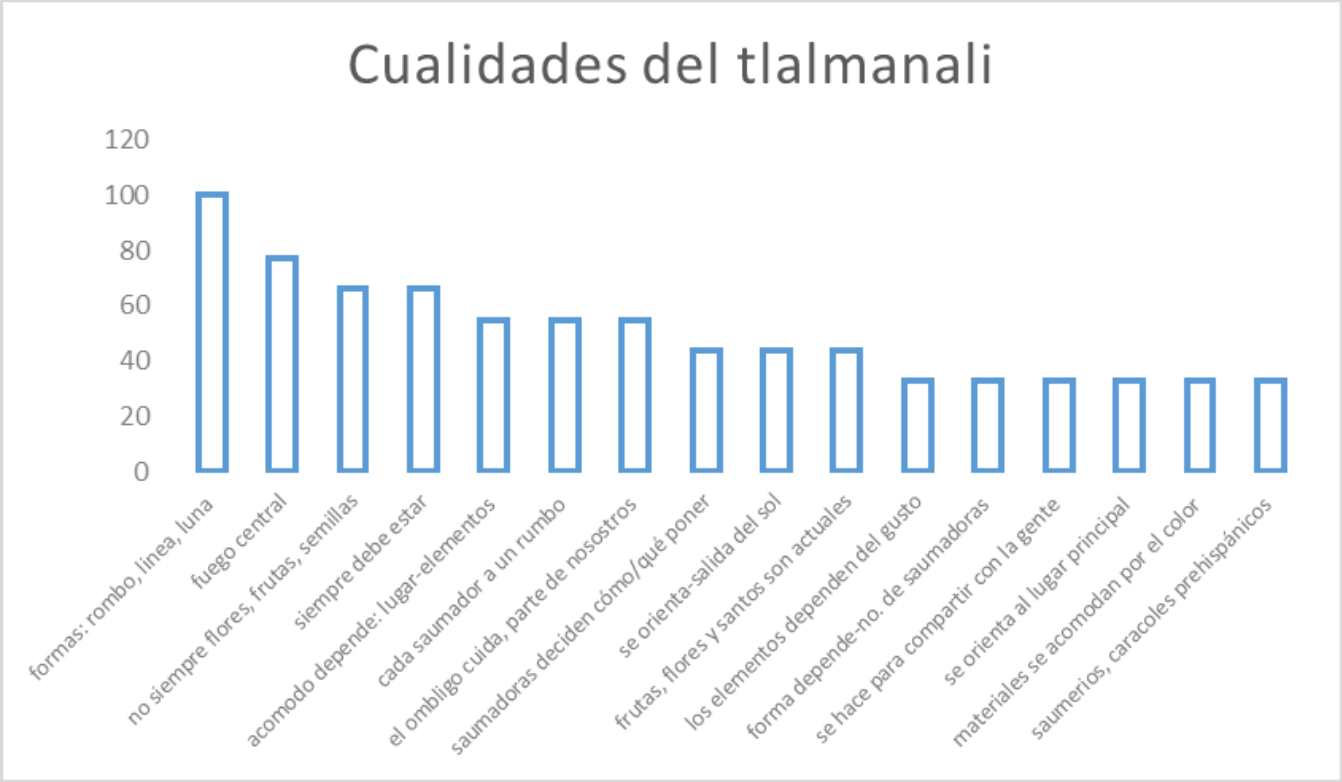


Figura 19: Cualidades identificadas por los danzantes dentro de la ofrenda o *tlalmanali*
Fuente: Entrevistas al *kalpuli* Tlatlauxiukoatl

En cuanto a las condiciones de mayor regularidad en la ofrenda-*tlalmanali*, los entrevistados distinguen en primera instancia la forma en la que se tiende, ya que los nueve enuncian que se hace en diferentes formas: en línea, rombo y luna; en este sentido destaca la idea de la línea que es uno de los componentes para la ofrenda que no se había descrito en los capítulos anteriores cuando se habló de ella.

En segundo lugar se enuncia el fuego como elemento central, condición que se asocia con la idea de que el fuego es entendido en unidad indivisible con el sahumerio, por lo que resulta significativo el hecho de que siete personas hagan notar esa condición; destaca también la idea

de que siempre debe estar este *tlalmanali*, condición que comparte con el saludo, al erigirse como imprescindible para la danza, aunque sucede que sólo seis entrevistados lo declaran explícitamente.

Como en los otros casos, a partir de los núcleos temáticos que se plasman en la gráfica es posible vislumbrar condiciones que aportan a las condiciones dialógicas de la matriz de análisis construidas para efectos de la presente investigación, de tal forma que hay tópicos que revelan condiciones rituales-profanas, como el caso de la orientación de la ofrenda (en la que se dividen las opiniones entre orientarla hacia donde sale el sol y hacia el altar del lugar), permitidas-prohibidas como la presencia o no de flores, frutas y otros elementos; entre otras.

En el mismo sentido es posible visualizar tópicos relacionados con lo tradicional-emergente, como en el caso de la decisión sobre la orientación y orden de los elementos; y de la diada prehispánico-actual a la que se asocian cuestiones como los sahumerios, caracoles, flores y frutas.

Como es posible observar en las tres estructuras analizadas, las condiciones que permiten la operatividad de la matriz, no necesariamente dependen del número de veces que fueron enunciadas, sino que tienen mayor significatividad las maneras en las que se enuncian las condiciones bajo las cuales se practican estos momentos; para poder acercarnos a esas condiciones que resultan incluso contradictorias, se plantea en el siguiente capítulo un análisis de la semiosfera transcultural que opera al interior de la danza en la voz de sus participantes.

CAPÍTULO IV. TRAYECTOS

Durante el presente capítulo se articulan tanto la propuesta teórica como la empírica, mediante el análisis de los datos obtenidos a partir de las entrevistas en campo, por lo cual se plantea como objetivo del presente apartado: interpretar los diferentes elementos y momentos de la danza prehispánica, para comprender cómo se presenta lo transcultural en la construcción del sentido de agradecimiento de la misma.

Para dar seguimiento a tal objetivo se parte de la siguiente interrogante: ¿cómo se presenta lo transcultural durante la participación de los danzantes, en los diferentes momentos de la danza prehispánica? Cuestión cuya respuesta se articula en función del análisis de las entrevistas realizadas para comprender qué sucede con la hipótesis propuesta, la cual asume que: el ritual de danza prehispánica es una articulación transcultural que permite el tránsito, permanencia e inclusión de componentes culturales diversos, a través del discurso de salutación o apertura, el atuendo y el *tlalmanali* o tendido central.

A fin de plantear una interpretación sobre la danza como estructura transcultural, se establece el siguiente orden de exposición para el capítulo: a) se plantea la danza como semiosfera para evidenciar los componentes al interior de cada uno de los textos que la constituyen y b) se interpreta la dimensión transcultural y su operatividad dentro de cada uno de los textos constitutivos de la danza prehispánica, para posterior a ello, plantear consideraciones finales.

Para efectos de ofrecer una aproximación al sentido transcultural en la semiosfera de la danza se parte de las dos dimensiones de análisis

propuestas por la matriz generada; tales dimensiones permiten abordar la danza como un espacio de sentido, primero porque al interior de ella se construyen significaciones que permiten su desarrollo, éstas tienen que ver con características propias de toda semiosfera, por principio de cuentas una condición dialógica que se manifiesta en cada uno de los elementos propuestos y también en la danza como sistema general.

4.1 La danza como semiosfera

La danza se erige como semiosfera debido a la creación del espacio que sugiere mediante cada una de sus etapas, éste emerge bajo dos condiciones, una simbólica y otra física; al constituirse físicamente implica la separación entre lo sagrado y lo profano, en el interior del círculo de danza encuentra coherencia el espacio sagrado y hacia su exterior se manifiesta el profano; en la dimensión simbólica el espacio sagrado de la danza debe ser nombrado, condición que sucede con la apertura de rumbos-cosmos; finalmente ese espacio se marca desde un centro hacia un afuera con la colocación de la ofrenda.

El centro se establece como corazón-ombligo a partir del cual todos los danzantes encuentran y definen su espacio físico a ocupar, cada participante con atuendo distingue la semiosfera física de la danza mediante su propia presencia investida, situación que los hace pertenecientes al ritual: "… *nosotros como danzantes somos parte del centro, el atuendo te hace perteneciente, la danza la conformas tú atuendado…"* (entrevista personal no. 8, agosto 2017)[32] Bajo esa consideración es posible plantear que la danza requiere de varias

[32] Ver en anexos entrevista 8.

fórmulas simbólicas y físicas para constituirse como espacio significativo, es decir, como semiosfera.

Primero plantea una relación dialógica dentro del espacio donde se ejecuta, lo separa en sagrado-profano, a partir del atuendo de los danzantes, la apertura y el tendido; todo lo que está fuera de esas demarcaciones físicas y simbólicas es lo profano, sin embargo en todo momento se hace alusión a ello de diferentes maneras.

En el atuendo se separa al sujeto entre aquel de la vida cotidiana y el sujeto ritualizado que se inviste para disponerse al ritual: *"… hay una intención de vestirse para danzar…"* (entrevista personal no. 7, agosto 2017) Hacerse de un atuendo implica la construcción tanto simbólica como física de una dimensión ritual para el cuerpo, que se materializa de manera íntima pero también colectiva, ritual y profana.

En la apertura se involucra a quienes se hallan fuera del círculo de danza: "… *el saludo es para pedir permiso y agradecer al final; se le explica a la gente qué hacemos*…" (entrevista personal no. 9, agosto 2017) De esa forma lo profano se integra con lo sagrado, se interpelan constantemente para dar pie a la dinámica dialógica propia de una semiosfera.

Por otra parte, lo mismo sucede con la ofrenda-*tlalmanali* que se erige como el corazón del círculo, pero que se constituye haciendo alusión a ese espacio externo de la misma danza: "… *se coloca hacia el altar del pueblo, sin darle la espalda*…" (entrevista personal no. 4, agosto 2017) La ofrenda se coloca para honrar, no sólo el círculo de la danza, sino es una atención a las personas del lugar donde se efectúa el ritual, incluso: "… *el tendido es una ofrenda para repartir entre los danzantes, o*

familiares o asistentes…" (entrevista personal no. 5, agosto 2017) Cada elemento de la danza posee esa condición dialógica que separa a la vez que incluye, es decir hay una estructura de diálogo a partir de los elementos que implica la danza con respecto al lugar donde se ejecuta.

Estas características permiten asumir la danza como semiosfera, un espacio de diálogo entre su interior y exterior a partir de fronteras identificables y permeables que posibilitan infinidad de traducciones entre el interior-exterior de la misma; tales fronteras, generan condiciones disimétricas que hacen visibles estructuras propias de la simetría especular dentro de la semiosfera, ya que se plantean con estas distinciones elementos nucleares y periféricos, o dicho en otras palabras: dextro y sinistrohemisféricos.

Esas categorías permiten hacer referencia a lo sagrado-profano, permitido-prohibido, tradicional-emergente y prehispánico-actual, en las que lo dextrohemisférico corresponde a la primera parte de las diferentes dualidades, mientras que lo sinistrohemisférico corresponde a la segunda parte de esas diadas enunciadas.

El sentido no sucede sino por la oposición-complementariedad de dos estructuras diferentes, como ocurre en la danza al establecer sus espacios sagrados, pero también los profanos, que constantemente se interpelan, como se ha descrito en los párrafos anteriores.

La simetría especular, no ocurre únicamente hacia el exterior de la semiosfera, sucede incluso al interior de la misma, determinando la posibilidad de darle dinamicidad al sistema en general; lo cultural no es estático, sino que está en constante intercambio y ese intercambio se efectúa por la disimetría que se replica al interior; en el caso de la danza

prehispánica este sentido opera en los tres fenómenos analizados: el atuendo, la apertura y la ofrenda.

La cultura no sólo se modifica por el contacto con contenidos o textos ajenos, sino también por la composición de los propios textos internos, se piensa la danza como una semiosfera porque ésta se compone de diferentes textos que contribuyen a su diferenciación, por ello es que se analizan esos tres momentos del ritual como textos autónomos, pero a la vez como parte del mismo; es decir: el atuendo, apertura y ofrenda guardan una relación homomorfa con la danza en general, son parte de ella, siendo diferentes; replican en su interior los procesos del sistema general, bajo sus propias directrices, en otro sentido se pueden considerar como parte de un sistema hologramático.

Cada uno de esos textos semiosfericos poseen su propia dinamicidad, constituyen en su interior procesos de diferenciación y homologación que los hacen poseer sentido; hay una condición dextrohemisférica o formal, que los hace estructuras delimitadas y normadas a partir de las cuales han encontrado continuidad en el tiempo; pero también hay una condición sinistrohemisférica o informal, que los hace actualizarse y redefinirse constantemente.

Esas condiciones permiten una primera clasificación para cada uno: en el atuendo, se distingue vestido-vestuario; en la apertura, saludo-petición; y en la ofrenda, tendido-disposición. La primera parte de cada dualidad corresponde a lo dextrohemisférico o formal y la segunda a lo sinistrohemisférico o informal, para poder diferenciarlas y encontrar sus contenidos resulta significativa la separación que se ha enunciado con anterioridad: sagrado-profano y permitido-prohibido.

Indicador	Variable		
A. Sagrado-Profano B. Permitido-Prohibido	**Atavío**	**Vestido** **Vestuario**	Dextrohemisférico Sinistrohemisférico
	Apertura	**Saludo** **Petición**	Dextrohemisférico Sinistrohemisférico
	Ofrenda	**Tendido** **Disposición**	Dextrohemisférico Sinistrohemisférico

Figura 20: la semiosfera de danza prehispánica
Fuente: elaboración propia con base en Lotman (1996), Sloterdijk (2003) y Barthes (1978)

La línea anterior muestra cómo a partir de tres elementos autónomos dentro de la danza, se estructura la condición dialógica de toda semiosfera; ésta se compone de textos que han de ser diferentes, por sus diferencias se estructura entre ellos una frontera que supone relaciones disimétricas entre componentes, permite además la construcción de un espacio íntimo, en este caso sagrado; a partir de esos parámetros surgen indicadores que refieren lo sagrado-profano y por lo tanto lo permitido-prohibido; cada uno de esos niveles se replican al interior de los textos de la danza: el atavío, la apertura y la ofrenda.

Como se ha dicho anteriormente lo dextrohemisférico deriva de la propia estructura del sistema cultural; las condiciones sagradas y permitidas para efectos del atavío, la apertura y la ofrenda, son establecidas por la propia estructura de la danza, ellas la convierten en un sistema homogéneo que permanece en el tiempo, pero como ninguna estructura cultural es estática, emergen condiciones profanas y prohibidas que dinamizan al sistema; para esta movilidad resulta significativa la participación de los integrantes de la danza, ya que su papel activo dentro de la misma genera el traspaso de esas fronteras, y permite la

construcción de la significatividad al interior de la danza como estructura cultural dinámica.

Para dar cuenta de esas construcciones y dinámicas, es necesario considerar qué es lo que hace estructuras dextrohemisféricas y sinistrohemisféricas en el atuendo, la apertura y la ofrenda; por lo tanto se recuperan los datos obtenidos mediante las entrevistas para referir lo propio del vestido-vestuario, el saludo-petición y el tendido-disposición.

En cuanto al atuendo se puede establecer que la diferencia entre lo que conforma el vestido y el vestuario coincide con lo que se había propuesto durante el capítulo 2, aunque hay algunas condiciones a destacar como la inclusión de la faja y los huaraches que no fueron contemplados como elementos constitutivos del vestido[33], por lo que deben incluirse como parte de las condiciones dextrohemisféricas que lo constituyen.

Cabe señalar que algunas de las partes contempladas no fueron referidas por el nombre en *nauatl*, ya que ocho de los entrevistados coinciden en que poseen un nombre, pero no lo saben con precisión. Estas peculiaridades revelan de entrada cómo en la apropiación que hacen los individuos, emergen sentidos diferentes para poder transitar entre lo central y lo periférico, el hecho de que no se reconozca el nombre de los elementos del vestido no impide que se genere una apropiación del mismo, ya que ésta se da en función de las propias habilidades descriptivas de los sujetos, esa forma de enunciar las partes revela ya las primeras transformaciones del vestido en vestuario.

[33] Ver imagen 3, en el capítulo 2

Los entrevistados no saben a ciencia cierta cómo nombrar algunas partes del vestido, pero generan sus propias categorías para describirlo, hacen mención de la falda para las mujeres de forma semejante, pero la parte superior se describe como: "… *lo que cubre los hombros…", "… un saquito…", "… pechera o kexkemitl…", "… un chalecito…",* entre otros; esa apropiación que no se comparte y genera incertidumbre, es propia de condiciones sinistrohemisféricas, por lo que se clasifican dentro de la idea de vestuario, la realización personal del atuendo.

Lo que hace que el atuendo se convierta en vestuario es la personalización que hace cada danzante a partir de diferentes elementos como los nombres, colores o figuras del mismo. La elección depende de diferentes factores que van desde el gusto, hasta la apropiación étnica con respecto a algún grupo originario del contexto: *"… en la faja hay diseños de la artesanía mazahua…"* (entrevista personal no. 3, agosto 2017) Aunque no es la única etnia presente, se echa mano de: *"… muñequeras adornadas con chaquira de origen wirrarika…"* (entrevista personal no. 2, agosto 2017) Existen elementos del atuendo que facilitan el tránsito entre el vestido y el vestuario como son las muñequeras, rodilleras, *kopili* y fajas principalmente, ya que es a partir de ellos que se incluyen aditamentos que el propio danzante considera importantes para la conformación del mismo.

El atuendo no es sólo una estructura en la danza, sino que a partir de su apropiación se transforma en un vestuario que hace y representa al danzante, al menos una versión de él: *"… es como una armadura, me hace diferente, está nuestra energía en él, brinda protección…"* (entrevista personal no. 5, agosto 2017) Tales concepciones se presentan también en partes como el *kopili* y las hueseras.

El atuendo pasa de vestido a vestuario además, en la decisión sobre el uso de las partes, el nombre o *tonal* pintado en el atuendo, así como la posibilidad de sentir: *"… comodidad, gusto, adaptación a partir del clima; depende de cómo te quieres ver y que te vean…"* (entrevista personal no. 4, agosto 2017) Es una manera personal de representarse ante el círculo de danza, no sólo implica un sentido ritual, sino también uno profano: *"… se puede danzar sin eso (atuendo), la intención es la que cuenta…"* (entrevista personal no. 6, agosto 2017) El sentido ritual del atuendo implica su uso, pero éste no es obligatorio, se permite danzar sin él.

Este tipo de referencias nos dejan ver precisamente cómo se presenta al interior del atuendo esa dinamicidad entre lo nuclear y lo periférico, señalado aquí como vestido-vestuario, ritual-profano y permitido-prohibido.

El atuendo es un texto ritual en el sentido de su estructura dextrohemisférica, compuesta por aquellas condiciones que lo hacen vestido: cada una de las partes que lo integran, el hecho de que se tienen que usar para danzar, la idea incluso de que este atuendo se debe ganar dentro del grupo y realizarle una ceremonia a quien lo recibe: *"… adquirir los elementos del atuendo es una forma de constancia, se debe ganar, se presenta en un velación, se pide permiso para portar esos elementos…"* (Entrevista personal no. 2, agosto 2017) Todas esas características lo hacen vestido; sin embargo éstas estarían incompletas sin su contraparte.

El atuendo se convierte en vestuario por sus condiciones sinistrohemisféricas cuando cada parte de él es sometida al gusto del danzante, incluso para su uso; cuando dentro de esas partes se incluye

la narrativa personal o de vida para lograr una identificación con esa "armadura" que forma parte del mismo danzante y que lo diferencia de las personas "normales"; es hasta ese momento que se consigue el sentido del atuendo, cuando se presenta el diálogo entre lo ritual-profano y lo permitido-prohibido.

A partir de la siguiente tabla es posible ver qué consideraciones forman parte de lo dextro y sinistrohemisférico; en qué elementos se recargan las condiciones rituales, profanas, permitidas y prohibidas dentro del atavío.

Ritual-Profano		**Permitido-Prohibido**	
Se gana	7 entrevistados	No se tiene que usar cada elemento	7 entrevistados
Lleva el *tonal*-nombre	7 entrevistados	Se ha modificado en algo	6 entrevistados
Se asume una condición Ritual	6 entrevistados	No es correcto danzar sin él	5 entrevistados
Se entrega con ceremonia	5 entrevistados	Se usa por gusto-estética	3 entrevistados
Hay protección espiritual	4 entrevistados	No es una obligación que sea igual	1 entrevistado
Se usa por protección fisica	1 entrevistado		

Figura 21: Relaciones diádicas para el atuendo desde la semiosfera
Fuente: elaboración propia, a partir de las entrevistas al *kalpuli* Tlatlauxiukoatl

A partir de los resultados que muestra la tabla, es posible considerar que el atuendo no sólo es un conjunto de prendas de vestir con una función utilitaria, va más allá, esas características que lo vuelven trascendente permiten identificarlo como estructura ritualizada; el atuendo no sólo protege físicamente, permite una dinámica de distinción jerárquica dentro del grupo, se tiene que ganar: *"… el atuendo se gana,*

yendo a las danzas y ensayos, así mostrabas interés…" (entrevista personal no. 6, agosto 2017) Además es sometido a un acto ceremonial como lo revelan cinco de los entrevistados; lleva el nombre o *tonal* de cada persona e implica a decir de los danzantes una protección espiritual.

Por lo anterior es que se considera como estructura sagrada; sin embargo, esas condiciones pueden no estar presentes, pues son omitidas en ocasiones, y dan paso al plano de lo profano; hay danzantes a quienes no les fue entregado con ceremonia o que no presentan el nombre en él; no todos los elementos del atuendo son necesarios, así como también se usa por mero gusto o incluso condición estética para verse bien; de esta manera se constituyen elementos disimétricos en la concepción sobre el atuendo, lo que provoca un texto cultural cuyo sentido se construye mediante esas dimensiones en constante diálogo.

Bajo esa simetría especular es que se consigue pensar el atuendo como parte constitutiva del propio sujeto:

> *… no debes danzar sin atuendo, por esa condición energética, para todo hay una forma de hacer las cosas, si no se usa no sale bien; cuando se me olvidaba, pensaba que no era importante, pero con el tiempo te das cuenta que no, no es la misma vibración de la danza, es necesario el atuendo y es diferente si danzas con tu ropa de gente normal a tu ropa de danzante, te transportas a otra frecuencia energética.* (entrevista personal no. 8, agosto 2017)

En tal consideración se entrevén las dinámicas de lo sagrado-profano y permitido-prohibido, en una relación que enriquece la apropiación que

cada danzante genera sobre su atavío, constituyéndolo como un espacio íntimo de significación a partir de las dimensiones que aporta el sistema de la danza en general, pero también empleando las propias.

Ese tipo de relaciones entre sagrado-profano y permitido-prohibido son distinguidas también en los casos de la apertura y la ofrenda, ciertos elementos permiten considerarlas como estructuras sagradas, mientras que otros hablan de la apropiación que hacen los participantes, de la misma forma cada uno de esos momentos posee condiciones dextro y sinistrohemisféricas que dan cuenta de su dinámica semiótica.

En el caso de la apertura, las condiciones que permiten distinguir el saludo de la petición resultan a partir de tres núcleos que los propios danzantes han señalado, en primera instancia la apertura se hace hacia los puntos cardinales, el cielo y la tierra, tal consideración fue enunciada por ocho de los nueve entrevistados, de entre los cuales además destaca que hay oraciones que siempre se repiten, principalmente los nombres de los rumbos, enunciados en idioma *nauatl.* Esas características permiten distinguir la dimensión del saludo como aquello propio de ese momento, es decir la parte formal dentro de la apertura, una condición dextrohemisférica que implica no sólo un señalamiento verbalizado, sino que es reforzado por movimientos circulares que se hacen con el sahumador, y el toque del caracol.

Es posible plantear que la condición formal de la apertura se compone por la enunciación de los rumbos en *nauatl*, con sus respectivos movimientos circulares y los toques del caracol, ello se define como saludo propiamente; mientras que la petición está conformada por condiciones sinistrohemisféricas que se van dando de acuerdo a las situaciones particulares en el momento de realizar este acto.

Para efectos de distinguir la petición se considera la intención personal y la forma en que cada sujeto enuncia tal verbalización, ello depende de la situación particular tanto del sujeto como del motivo de la danza, siete danzantes comentaron que la idea de hacer la apertura es manifestar una intención para la ceremonia de danza: "… *es también lo que yo vaya sintiendo, existe el sentimiento*…" (entrevista personal no. 8*,* agosto 2017) Esa condición es la que define a la petición, la realización personal de la apertura de cosmos o rumbos.

A partir de las entrevistas es posible considerar que en cuanto saludo, se hace hincapié en los nombres de los rumbos (8 menciones), los movimientos con el sahumador (7 menciones), el acompañamiento con el sonido del caracol (5 menciones), que sólo hacen el saludo las jerarquías (6 menciones) y que se hace para pedir permiso a los "guardianes del lugar" (7 menciones); por otra parte en cuanto petición se acentúa la elección del idioma (9 menciones), la petición "de corazón" (3 menciones) y la adaptación a las circunstancias del momento (2 menciones).

Esta apertura de rumbos o cosmos, posee condiciones rituales en apariencia más claras que el atuendo, ya que es imprescindible, en él va el propósito de la danza y para poder plantear ese propósito se debe pedir permiso antes, esto tiene que ver con que mediante la verbalización se le pide permiso al espíritu del lugar donde se danza (7 menciones), únicamente después de ello es posible continuar.

En la tabla se muestran elementos que dan constancia de las condiciones rituales, profanas, permitidas y prohibidas dentro de este texto constitutivo de la danza prehispánica.

Ritual-Profano		Permitido-Prohibido	
Se habla al lugar-espíritu	7 menciones	Se hace en diferentes idiomas	9 menciones
Hay movimientos particulares con el sahumador	7 menciones	El idioma lo elige la persona	9 menciones
Sólo hablan jerarquías	6 menciones	Se piden cosas para las personas	6 menciones
El caracol acompaña	5 menciones	No puede faltar	5 menciones
La petición es de corazón	3 menciones	Se amolda a la circunstancia	2 menciones
Se comienza al oriente	2 menciones	Los nombres de los rumbos se deben enunciar	2 menciones

Figura 22. Relaciones diádicas para la apertura desde la semiosfera
Fuente: elaboración propia a partir de entrevistas al *kalpuli* Tlatlauxiukoatl

Las condiciones rituales como se han señalado anteriormente tienen implicaciones dextrohemisféricas que las hacen imprescindibles, en el caso de la apertura éstas no pueden ser omitidas, es decir, siempre debe hablarse con el lugar e incluso con los habitantes y observadores, mediante esa fórmula establecida: *"… el saludo nos da seguridad sobre el hecho de danzar en un lugar; es una manera de entrar en contacto con la gente que mira la danza…"* (entrevista personal no. 4, agosto 2017) Vale insistir en que a pesar de que no todos los entrevistados enuncian de manera explícita que el saludo debe hacerse; en ningún momento se observó durante el seguimiento al *kalpuli*, que éste faltara, así como los movimientos con el sahumerio, el toque de caracoles y el nombre de los rumbos.

Las condiciones profanas en este sentido aparecen cuando cada sahumadora elige el idioma de enunciación del saludo, de la misma forma en cómo organiza su petición particular: *"… es posible decir algo personal, expresar el sentir propio, hablar con el corazón, sin tanto rollo; el idioma depende del saber de cada quien o de las personas que nos ven…"* (entrevista personal no. 2, agosto 2017) El énfasis que los

entrevistados hacen sobre el idioma resulta revelador a propósito de entender lo que se define como petición, ya que los nueve señalan esa característica como emergente y relativa a la persona en cuestión o al público de la danza, por lo tanto ello es un componente sinistrohemisférico de la apertura de cosmos-rumbos.

A manera de síntesis es posible enunciar que las condiciones rituales de la apertura forman parte de construcciones específicas y normadas que resultan imprescindibles: dextrohemisféricas; sin embargo, operan significativamente por la participación de cada uno de los danzantes, quienes deciden cómo ha de hacerse esa apertura, en qué idioma, qué peticiones se realizan para ese momento particular e incluso cómo manifestar su sentir personal dentro de la petición constituyendo lo sinistrohemisférico dentro de ese texto, cuya condición semiótica resulta por el diálogo entre esas condiciones rituales-profanas y permitidas-prohibidas:

> *… cada sahumadora a su manera hace el permiso; [al] pedir permiso y hacer una mención del compromiso, estamos honrando al pueblo, cada sahumadora tiene la libertad de decir: el nombre del pueblo, del santo o del elemento; buscamos la relación con el evento, puede ser en algún idioma indígena o español […] el saludo es parte de la tradición de la danza, no se hace una danza porque sí; cambia el evento en donde danzamos y eso cambia la forma de decir las cosas, hay entidades que protegen el pueblo, no hablarles sería una grosería…* (entrevista personal no. 9, agosto 2017)

Para los danzantes la apertura de rumbos-cosmos, implica la realización ritual de una estructura propia de la danza, que adquiere relevancia al

momento de interpretarla; es decir asumir esa apertura no sólo como saludo sino como petición, porque es en ese dialogismo en donde se puede constatar la potencia ritual de tal momento, sólo al hacerlo es que se puede significar la apertura como ese permiso que comunica el sentir o propósito de la danza.

Por otro lado, en el caso de la ofrenda las condiciones dextro y sinistrohemisféricas resultan menos evidentes, ya que para la colocación de la misma existen formas menos flexibles, aunque la decisión de utilizar entre una y otras, así como la inclusión de ciertos elementos permiten vislumbrar también esa dinamicidad referida en los casos anteriores.

La ofrenda o *tlalmanali,* es el momento previo a la danza como tal, se considera también imprescindible: *"… primero se ponen los sahumerios, fruta de acuerdo al color, flores también, el tendido se hace después del saludo, cada que acaba una danza se pone kopali en el sahumador se quita al final de la danza, y en orden inverso al tendido…"* (entrevista personal no. 5, agosto 2017) Aunque los elementos que requiere y a partir de los cuales se configura la parte formal y ritual del mismo son semejantes a los de la apertura; se identificaron ciertas características como la forma de acomodar los sahumadores, los materiales imprescindibles para configurar la ofrenda e incluso que la ofrenda debe estar siempre, ellas permiten vislumbrar las condiciones propias de lo que se define como tendido, al erigirse como condiciones formales o dextrohemisféricas.

De manera precisa nueve personas mencionan que hay varias figuras preestablecidas (línea, rombo, luna) para colocar la ofrenda, ocho entrevistados señalan que el sahumerio y el caracol conforman la parte

primordial de la misma, cinco comentan que siempre debe ponerse, cuatro hablan de la orientación con respecto a la salida del sol, y tres afirman que se debe acomodar con respecto al espacio principal del lugar donde se va a efectuar la danza, es decir la iglesia o el presídium, dependiendo del tipo de festival al que sean invitados.

Con respecto a las condiciones sinistrohemisféricas o la disposición, es posible notar que la decisión sobre la figura (línea, rombo, luna) en que se formarán los sahumadores depende de las circunstancias del momento (5 coincidencias), en el caso de las flores, frutas y semillas seis entrevistados coinciden en que son prescindibles, y que el hecho de que se encuentre presentes dependen de la organización de las sahumadoras y el *kalpuli* en general o de la participación de la gente del lugar donde se presentará la danza; estas consideraciones revelan lo emergente dentro de la apertura del rumbos, por lo que permiten definir la disposición.

En la siguiente tabla se muestran las referencias hacia las relaciones que estructuran el tendido y la disposición, también aquellas que definen lo ritual-profano y permitido-prohibido.

Ritual-Profano		**Permitido-Prohibido**	
Fuego central	7 menciones	Acomodo en rombo, línea, luna	9 menciones
Cada sahumador a un rumbo	5 menciones	no están siempre (flores, frutas, semillas)	6 menciones
Siempre debe estar		Sahumadoras deciden cómo y qué poner	4 menciones
El ombligo nos cuida, es parte de nosotros		Participan cualquier danzante en la colocación	2 menciones

Se orienta-salida del sol	4 menciones	Sólo lo hacen las sahumadoras	
Se orienta al lugar principal	3 menciones	Es inamovible	1 mención
Materiales se acomodan por el color		Se puede cambiar de lugar	
Sahumerio-fuego-kopal-rezo	2 menciones	Es para cosas sagradas de todos	

Figura 23. Relaciones diádicas para la ofrenda desde la semiosfera
Fuente: elaboración propia a partir de entrevistas al *kalpuli* Tlatlauxiukoatl

Como se puede observar en la tabla, las condiciones rituales se orientan a las funciones simbólicas con respecto al acomodo de la ofrenda, y cómo ello guarda relación con la cosmovisión prehispánica, de tal forma que siete de los nueve entrevistados consideran que el sahumerio relacionado directamente con el fuego es el elemento central, incluso físicamente, ya que éste ocupa el centro de la ofrenda-*tlalmanali: "… el fuego es el principio de todo, nos da cualquier cosa, no podríamos vivir sin él, se honra al fuego y él nos protege…"* (entrevista personal no. 9, agosto 2017) Cada uno de los rumbos ha de estar ocupado por su respectivo sahumador y siempre se debe tender, porque ese espacio central cuida a los danzantes, cinco personas definen de esa forma la función ritual de la ofrenda.

En cuanto a la orientación de la misma, no escapa a las condiciones rituales ya que a decir de siete personas se debe considerar un lugar específico de orientación (aunque difieren en cuál es ese lugar), finalmente los materiales que acompañan a esta ofrenda se acomodan con respecto a su color y destaca el hecho de que, el sahumerio como representación del fuego permite colocar los rezos mediante el *kopali,* aunque esto sólo fue considerado por dos personas de manera explícita.

Cabe señalar en cuanto al *kopali* que es uno de los elementos fundamentales para la ofrenda, sin embargo pocos lo mencionaron de esa forma, aunque en el seguimiento (como en el caso del saludo) al *kalpuli*, nunca se observó que faltara como parte del *tlalmanali*, incluso durante la apertura se recurre a él para realizarla.

Como se ha señalado en párrafos anteriores las condiciones rituales de la ofrenda o *tlalmanali*, resultan menos permisivas en cuanto al sahumerio, su función y colocación, ya que éste es de uso exclusivo de las sahumadoras, por lo que hay una mayor atención al respecto de cómo y dónde se coloca; sin embargo las condiciones profanas se evidencian en la adaptabilidad para poder orientar el lugar de la ofrenda según haya o no un lugar principal; cuando éste existe la ofrenda se orienta hacia él, de lo contrario se coloca hacia donde sale el sol.

Tales condiciones configuran la diada de lo permitido-prohibido, en la que se manifiesta que es posible elegir dependiendo del lugar y tipo de danza la figura en la que se colocarán los sahumadores (9 menciones), así como los elementos que se tengan como las flores, frutas o semillas (6 menciones), esta condición de lo que se coloca y no, depende siempre de la disponibilidad de esos elementos, aunque su orden y lugar se deciden durante el momento mismo de colocar la ofrenda en general.

La ofrenda o *tlalmanali* se considera fundamental ya que orienta la danza, todos los movimientos que se hacen una vez que está tendido el altar, se articulan con respecto a él: *"… si no hay ombligo no hay que proteja al círculo, el fuego en el centro protege, es la guía de la danza, se coloca hacia el oriente y a partir de él se hace el círculo de danza, ahí se ofrenda la danza…"* (entrevista personal no. 5, agosto 2017) Todos los danzantes ejecutan sus movimientos de frente a ese altar, es

considerado como ombligo y corazón a la vez, dada la carga simbólica que le confieren como protector y organizador.

Toda esa construcción ritual-profana, permitida-prohibida facilita considerarlo como uno más de los textos semióticos en los que se encuentra una significación a partir de la mezcla de condiciones dextro y sinistrohemisféricas; además posibilita erigir un espacio de intimidad semejante al vientre materno con el cual se establece una relación mediante el ombligo, la ofrenda es la parte central que genera y cuida el movimiento: *"… es el sustento de la danza…"* (entrevista personal no. 4, agosto 2017) La interioridad que permite coordinación y ensamblaje dialógico entre el danzante y los elementos de la naturaleza.

Es a partir de estos textos que se posibilita la constitución de la danza como semiosfera ya que mediante sus estructuras internas de disimetría e intimidad se generan fronteras que permiten intercambios entre condiciones nucleares y periféricas; a partir de los dialogismos presentes se construye el sentido para tal práctica debido a la actuación constante de los danzantes involucrados quienes reconocen los elementos y sus funciones para poder generar una performatividad ritual que dinamiza el sistema cultural del que forman parte.

Cabe señalar que la constitución dialógica dentro de los textos de la danza, no se da de manera aislada y exclusiva, por el contrario, se presenta de manera alternada y sincronizada; lo ritual-profano son condiciones de sentido que se complementan de forma coordinada, asi como también ocurre con lo permitido-prohibido al suponerse de forma correlativa constantemente; ese traspaso de fronteras permite la dinámica de la cultura dentro del sistema de la danza como semiosfera.

4.2 Transculturalidad en la danza

La dinámica al interior del sistema cultural implica también la inclusión de elementos emergentes, ajenos aparentemente, que comienzan a desempeñar funciones específicas y terminan formando parte del mismo, aun cuando fueron en algún momento ajenos; esta condición permite dar pie a la segunda línea de abordaje del presente análisis: la transculturalidad.

En tal categoría resultan pertinentes parámetros como mezcla, sustitución y emergencia, mediante ellas se generan otras dinámicas de sentido que permiten el enriquecimiento de la semiosfera en la que se incluyen; a su vez dentro de esos procesos operan condiciones de tradición-emergencia; y particularmente en el caso de la danza, se puede proponer un sentido sobre lo prehispánico-actual que resulta pertinente para su constante actualización e inserción en el contexto de vida de los jóvenes que la practican en la actualidad.

En el siguiente esquema es posible vislumbrar esta construcción, así como los mecanismos de articulación que resultan los mismos textos que se han analizado anteriormente dentro de la semiosfera de la danza, aunque con dinámicas diferentes dada su pertenencia ahora a la línea de la transculturalidad, que sin embargo guarda estrecha relación con la semiosfera, ya que como se mencionó en párrafos anteriores: si la dinámica de intercambio es propia de la semiosfera, bien puede plantearse que esa dinámica genera narrativas transculturales también.

Indicador	Variable		
C. Tradicional-Emergente D. Prehispánico-Actual	Atavío	Vestido Vestuario	Dextrohemisférico Sinistrohemisférico
	Apertura	Saludo Petición	Dextrohemisférico Sinistrohemisférico
	Ofrenda	Tendido Disposición	Dextrohemisférico Sinistrohemisférico

Figura 24. Transculturalidad en la danza prehispánica
Fuente: elaboración propia con base en Ortiz, Lotman (1996) y Barthes (1978)

Si el traspaso de fronteras es lo que permite la construcción de sentido a nivel de una práctica como la danza, ello es posible porque ese tránsito no sólo implica la relación del tiempo profano-sagrado, sino ir más allá de los propios sentidos culturales que generalmente se asumen como totalizantes y únicos.

El traspaso de la frontera cotidiana hacia la ritual en tanto que desborda y limita a la vez, permite en la danza y a nivel cultural reconfigurar las nociones de espacio e incluso identidad: *"… a partir de la danza tengo un rostro, una personalidad, antes solo era Arizbeth, pero ahora soy además otra persona […] ahora soy alguien que ve otra forma de vivir […] tengo algo que me identifica, una identidad que no es mía pero que quiero vincular con lo mazahua, mucho de la danza lo llevo a mi vida…"* (entrevista personal no. 8, agosto 2017) La condición de transculturalidad implica no sólo el cruce entre narrativas étnicas, sino la posibilidad de que lo ritual sea trasladado hacia la vida cotidiana.

De manera general entre los practicantes de danza se asume tal actividad como espacio para la reafirmación de una identidad indígena

propia, sin embargo tal percepción resulta no del todo acertada cuando se contemplan los contenidos de la misma; al inscribirse dentro del espacio sagrado católico, cotidiano y étnico, la danza experimenta cierta transculturación.

Insertarse en escenarios culturalmente ajenos le permite constituirse como una narrativa heterogénea en la que se retoman elementos tradicionales-emergentes, así mismo prehispánicos-actuales, para configurar un sentido complejo y diverso, pero en cierta medida unívoco puesto que lo comparten los que danzan como colectividad.

La danza se erige como ritual transcultural al desplazarse entre lo prehispánico ideal, lo católico tradicional y lo actual emergente, sin que sea posible incluso distinguir dónde comienza uno o el otro; la fortaleza de la condición "trans" a decir de Szurmuck y McKee (2009) radica en que permite una metanarrativa que se aleja de identidades monolíticas, normativas y estrictas, dando paso a una constitución cultural en la que priva la movilidad y el flujo, cualidades necesarias en sociedades cada vez más heterónomas, contradictorias e incluso caóticas, pero ávidas de reformulaciones de apropiación cultural, territorial e incluso simbólica.

Tal movilidad cultural dentro de la danza prehispánica permite vislumbrar la posibilidad de vías de convivencia entre narrativas culturales aparentemente irreconciliables, que históricamente supusieron cismas y escisiones en diferentes niveles; no es que en la danza el tránsito entre lo prehispánico, lo católico y lo actual se presente de forma ingenua y pacífica, sin embargo pueden convivir en modalidades conciliadoras que posibilitan la emergencia, no de alguno de esos tres núcleos culturales como el hegemónico o dominante, sino

de una discursividad diferente a las tres, que les permite dialogar y complementarse.

La condición transcultural en la danza se puede vislumbrar como fenómeno en el que se potencian las posibilidades de una relación cultural multilateral, devenida por las aportaciones y convivencias de cada narrativa que se involucra durante la performatividad del ritual, dinámica en la que se incluye tanto el contexto ajeno a la danza como el íntimo de ella; ambos en estrecho diálogo hacen surgir sentidos que permanecen, se transforman y se mezclan constantemente.

En la danza como ritual actúa lo sagrado-profano, permitido-prohibido, tradicional-emergente y prehispánico-actual de forma muchas veces inadvertida o naturalizada, ello da origen a problemáticas que incluso no se alcanzan a vislumbrar dentro de esta investigación.

Lo anterior radica en el hecho de que la práctica de la danza prehispánica que tradicionalmente sucede en los atrios de las iglesias católicas, también se inscribe dentro de escenarios de corte no religioso, sino cívico o cultural; cuando la danza se ejecuta dentro del atrio de la iglesia y con fines patronímicos, se recuperan ciertos elementos en el discurso y disposición de la misma, propios del catolicismo, por ejemplo en la apertura de rumbos se enuncian nombres de santos e incluso se realizan oraciones propias del ritual católico.

Por otra parte cuando se trata de un festival cultural o cívico, la teogonía católica es sustituida por un discurso que ensalza la cosmovisión indígena prehispánica y actual, mediante el uso del idioma y el nombramiento de entidades de la cosmovisión indígena.

En el mismo sentido interesan dos dimensiones para vislumbrar lo transcultural en la danza: tradicional-emergente y actual-prehispánico, estas permiten configurar los sentidos de los tres textos analizados: el atuendo, la apertura de cosmos-rumbos y la ofrenda-*tlalmanali*.

La configuración de cada uno de ellos revela condiciones de transculturalidad que permiten la emergencia de sentidos dentro del ritual como totalidad, una práctica como la danza prehispánica inserta en el contexto actual implica que ha sido sometida a reconfiguraciones en todos sus niveles para que pueda mantener su pertinencia y se mantenga como una práctica cultural significativa dentro del contexto en el que se desarrollan los participantes.

Los componentes tradicionales se estructuran mediante la permanencia histórica dentro de una práctica como la danza y sus diferentes textos: "… el término <tradición> evoca enseñanzas y hábitos que se remontan a un pasado lejano..." (Goulet 28) Son aquellos núcleos significativos que le permiten continuidad a cada texto y en su conjunto a la danza en general; están vinculados con los elementos rituales, es posible considerar que las condiciones rituales son también tradicionales.

Por su parte las condiciones emergentes son adaptaciones que tienen que ver con la actualidad de las circunstancias en las que desarrollan esos textos, sus aportaciones fortalecen sentidos tradicionales, los cambian o incluso los sustituyen para que el sistema en general se mantenga y adapte.

La relación dialógica entre lo tradicional-emergente permite a los individuos la constitución de algunas dimensiones de su identidad, ya que da sentido de pertenencia, certeza y continuidad tanto al sujeto

como a la cultura, mientras que lo emergente le permite flexibilidad para poder adaptarse a las circunstancias actuales con la finalidad de sobrevivir: "… lo tradicional encuentra utilidad siempre y cuando sea capaz de proporcionar un significado a las vidas de las personas, de orientar sus acciones en sus ambientes y circunstancias…" (Goulet 28-29). En el caso de los textos constitutivos de la danza sugieren esa relación en su propia dinámica interna, se mantienen a lo largo del tiempo (son tradicionales), pero se actualizan a partir de las circunstancias en las que se performativizan (son emergentes).

El atuendo o atavío manifiesta esas condiciones de tránsito entre lo tradicional-emergente en varias de sus partes, los participantes identifican algunas de ellas de manera clara y las revelan a partir de diferentes enunciaciones; cabe señalar que las condiciones tradicionales-emergentes, se piensan en relación con las prehispánicas-actuales, ya que es a partir de esas diferencias como se materializaron esos indicadores generados en la matriz de análisis.

En primera instancia es posible establecer que tradicionalmente se utiliza el atuendo para la danza, es decir el uso del atuendo es ya una condición tradicional propia de ese texto, en el caso del *kalpuli* en cuestión la estructura tradicional del atuendo está recargada en su diseño; el atuendo es una: *"… aproximación al pasado prehispánico, la representación es pasada: plumas, diseño, hueseras…"* (entrevista personal no. 2, agosto 2017) Cabe apuntar que los nueve entrevistados consideraron que la homogeneidad del diseño es una de las características propias para el grupo, por lo que se considera que esa condición es tradicional.

Cuando se habla de diseño del atuendo, ello se refiere a la forma de las prendas, cuya inspiración viene de las imágenes de la vestimenta de los códices, cuando menos de la lectura que se hace sobre esa imagen de la vestimenta prehispánica.

De la misma forma se enuncia que el color del atuendo es otra de las características tradicionales, ya que se utilizan colores que tienen que ver con la propia concepción simbólica del grupo: hay elementos azules derivados del nombre, pero el atuendo es generalmente blanco, puesto que la danza implica que cada persona pueda colorear su propia historia: *"… cada quien simboliza individualmente, el blanco es para que cada quien se pueda cambiar…"* (entrevista personal no. 7, agosto 2017) Ello se refleja en la pintura de los atuendos que se obtienen del nombre o *tonali* de cada uno de los danzantes.

Esas condiciones tradicionales, el diseño, y la pintura del atuendo, revelan su cercanía con elementos que desde el grupo se consideran prehispánicos, aspectos señaladas por cinco de los entrevistados: *"… el atuendo en su diseño se parece a los códices…"* (entrevista personal no. 1, agosto 2017) Por otro lado, es posible considerar que los nombres de los elementos del atuendo forman parte de la concepción tradicional*: "… maxtla y nagua; el nombre en nauatl revela su condición prehispánica…"* (entrevista personal no. 8, agosto 2017) Incluso el idioma en el que están pensados esos nombres resulta tradicional y de inspiración prehispánica, aunque hay nombres que son más recordados que otros: *kopili* (9 menciones), *koyoleras* (9 menciones), *maxtla* (6 menciones) y *chimali* (4 menciones).

En cuanto a las condiciones actuales y emergentes, los participantes señalan que es posible omitir alguno de los elementos del atuendo (7

menciones), que es posible personalizarlo (7 menciones) e incluso manifestar mediante él la pertenencia étnica (5 menciones), cinco de los entrevistados consideran que hay elementos actuales, pero sólo cuatro enuncian cuáles son esos elementos, entre los que destacan los materiales de que está hecho, los huaraches, fajas, entre otros.

A fin de visualizar estas condiciones, se incluye la siguiente tabla con las consideraciones clasificadas a partir de esas diadas, aunque cabe resaltar que otras han sido recuperadas también de los esquemas en los que señalan las condiciones rituales-profanas y permitidas-prohibidas, por lo que se exponía en párrafos anteriores sobre la relación entre lo tradicional, lo ritual y lo prehispánico.

Tradicional-Emergente		**Prehispánico-Actual**	
Hay un diseño homogéneo	9 menciones	Hay elem. prehispánicos	6 menciones
Personalizas el atuendo	7 menciones	Hay elementos actuales	5 menciones
Hay una personalización étnica	5 menciones	Prehisp: pintura, diseño, hueseras, plumas	
Hay un color homogéneo	3 menciones	Actual: huaraches, fajas, aretes, materiales, confección, uso	4 menciones
		Diseño de códices	1 mención

Figura 25. Relaciones diádicas para el atuendo desde la dimensión transcultural
Fuente: elaboración propia, a partir de las entrevistas al *kalpuli* Tlatlauxiukoatl

Como es posible observar, el atuendo en tanto texto tradicional de la danza se actualiza constantemente a partir del uso, la personalización, y los materiales de los que se echa mano para confeccionarlo; las condiciones tradicionales guardan una estrecha relación con los componentes prehispánicos; y los emergentes con cómo ello es apropiado en la actualidad por los participantes de la danza.

Operan al interior de esas condiciones, relaciones de sustitución y mezcla que permiten la emergencia de sentidos actualizados sobre el atuendo; el diseño homogéneo de evocación prehispánica y tradicional se mezcla con los componentes que permiten personalizarlo; las partes de atuendo se elaboran a partir de materiales actuales lo que constituye una forma más de mezcla dentro de ese texto.

Se manifiestan de igual forma sustituciones a partir del uso de algunos elementos del atuendo y de las formas, colores o bordados que señalan la pertenencia étnica, puestos en lugar de los componentes tradicionales que son recuperados de los códices prehispánicos, estas condiciones dan pie a considerar el atuendo como una estructura en la que se constituye el sentido de forma transcultural.

En el caso de la apertura de rumbos-cosmos, suceden tránsitos que revelan lo transcultural, este texto de la danza es un componente tradicional de mayor jerarquía incluso que el atuendo, ya que no puede faltar antes de una danza y la forma de representarlo es la misma, no sólo en el grupo en cuestión, sino en muchos grupos de danza en el país, las variaciones existen, sin embargo es una condición propia de los grupos de danza que se manifiesta de forma mucho más homogénea que los atuendos.

Algunos de los elementos que se consideran como tradicionales, se han expuesto anteriormente para el caso ritual-profano y permitido-prohibido, en ese sentido es posible considerar el hecho de que se debe enunciar el nombre del rumbo, y se hacen movimientos circulares con el sahumador, a la vez que se hace sonar el caracol; la estructura normativa de la apertura es también tradicional, por su parte la estructura emergente tiene cercanía con las condiciones circunstanciales

que modifican la apertura, éstas son las que permiten que tal texto se adapte a las circunstancias del lugar en el que se efectúa la danza, por ejemplo el empleo del idioma inglés bajo ciertas circunstancias.

Hay además otras condiciones que permiten vislumbrar lo tradicional en la apertura, de entrada los participantes consideran que debe haber una sahumadora por cada rumbo (5 menciones), cuatro es el número ideal para esta representación y el más utilizado en el *kalpuli* en cuestión, también señalan que el saludo debe hacerse en idioma indígena (6 menciones), todos los danzantes participan (3 menciones) y antes de comenzar la apertura se acomodan en dos filas (2 menciones), para luego armar un círculo general (2 menciones) y en esa formación se efectúa tal texto.

Estas condiciones tradicionales no se observan rigurosamente en cada presentación, hay espacio para la circunstancia o condiciones que imperen durante la participación del grupo, por lo que cada una de las características señaladas puede ser sustituida por alguna condición emergente si el momento lo requiere *"… el saludo se amolda, la intención al evento…"* (entrevista personal no. 7, agosto 2017) Si no hay cuatro sahumadoras, entonces se modifica esa condición para que la apertura pueda tener lugar, y así con cada una de las demás; lo tradicional se materializa bajo condiciones ideales que no necesariamente suceden en cada danza.

En cuanto a lo prehispánico-actual, los entrevistados señalan que las partes rituales como el nombre de los rumbos, los guardianes y la forma de la apertura, así como el sahumador y el caracol, son de origen prehispánico o por lo menos representan esa idea, mientras que los materiales de que están hechos (sahumadores), las circunstancias de la

apertura, es decir realizarla en eventos cívicos o católicos, son propias de la actualidad.

Tradicional-Emergente		**Prehispánico-Actual**	
La petición es de acuerdo a la circunstancia	8 menciones	La lengua del lugar es actual	3 menciones
Una sahumadora por rumbo	5 menciones		
Debe hacerse en lengua indígena	6 menciones	El nombre del rumbo y regente es prehisp.	
Las sahumadoras acuerdan el rumbo	3 menciones	La lengua naua es prehisp.	
Todos participan		O católico es actual	2 menciones
Se hacen dos filas ordenadas jerárquicamente y se hace un círculo	2 menciones	Lo cívico institucional	1 mención

Figura 26. Relaciones diádicas para la apertura desde la dimensión transcultural
Fuente: elaboración propia, a partir de las entrevistas al *kalpuli* Tlatlauxiukoatl

A partir de la tabla anterior, se pueden encontrar algunas de las consideraciones tradicionales-emergentes y prehispánicas-actuales que los participantes consideran para tales diadas; de igual forma esas consideraciones implican sustituciones y/o mezclas entre diferentes elementos, revelando lo propio de la transculturalidad en su interior, la condición tradicional de la apertura permite la irrupción de las circunstancias particulares del momento de performatividad cada vez que se realiza el ritual de danza, por lo que la apertura es una mezcla de componentes tradicionales y emergentes a partir de los cuales se genera la significatividad que la hace parte fundamental del ritual.

La mezcla se evidencia también en el uso selectivo de los idiomas en que se enuncian los discursos para la apertura, ya que generalmente se emplean tanto el *nauatl* como el español, pero hay ocasiones en que se usan hasta cuatro idiomas diferentes durante la realización de la apertura, lo que provoca mezclas lingüísticas propias de las condiciones

actuales en las que se ejecuta la danza; de igual forma existe esta fórmula en la relación que implica el saludo (parte formal de la apertura) y la petición (realización personal de la apertura), la primera de ellas como núcleo tradicional que ha permanecido en el tiempo, mientras que la segunda permite someter a renovación el propósito de la danza que se emite mediante la apertura de rumbos-cosmos.

Por otro lado, dentro de este texto están presentes rasgos de sustitución, sobre todo cuando en la enunciación de los rumbos se privilegia el nombre de los santos católicos (en el caso de una danza dentro de una festividad patronal) en lugar de los nombres de las entidades prehispánicas; ocurre también cuando no están las cuatro sahumadoras para cubrir cada discurso en los rumbos, en ese caso se sustituyen en su función por algún otro miembro del grupo para que se pueda efectuar el saludo. Estas condiciones de mezcla, sustitución y emergencia presentes en la dinámica de la apertura, revelan lo transcultural dentro de ese texto de la danza prehispánica.

Finalmente en el caso de la ofrenda-*tlalmanali* las condiciones dialógicas emergen bajo dinámicas semejantes a las enunciadas anteriormente, se realiza a partir de estructuras tradicionales como la línea, el rombo, la luna; también se hace para colocar ahí los sahumadores, idealmente cuatro de ellos han de estar, además acompañados de su respectivo caracol; la ofrenda se coloca en dirección al altar o lugar principal del poblado donde ésta se efectúe: *"… primero hay que ver el espacio y hacia donde te vas a orientar, dónde sale el sol o dónde está el altar, figura, presidium…"* (entrevista personal no. 7, agosto 2017) Todo ello es enunciado por los danzantes y constituye la dimensión tradicional para este texto, sin embargo cuando no se dan las condiciones para que

suceda así, entonces emergen las diferentes sustituciones o mezclas que permiten actualizar tal estructura.

En lo que respecta a los componentes prehispánicos, se considera que la idea o la representación de la ofrenda es de inspiración prehispánica, así como la representación en ella que evocan los sahumerios, caracoles e imágenes prehispánicas que pueden estar presentes: *"… la ofrenda es prehispánica, por su parecido…"* (entrevista personal no. 1, agosto 2017) Mientras que los materiales de los que están hechos los sahumadores, algunos implementos como las flores, frutas, santos y las circunstancias bajo las cuales se coloca, es decir, a propósito de eventos cívicos o culturales, son de actualidad; a partir de la siguiente tabla se muestran las consideraciones bajo las cuales es posible caracterizar estas condiciones.

<table>
<tr><th colspan="2">Tradicional-Emergente</th><th colspan="2">Prehispánico-Actual</th></tr>
<tr><td>Se acomoda dependiendo del lugar-elementos</td><td>5 menciones</td><td>Frutas, flores y santos son actuales</td><td>4 menciones</td></tr>
<tr><td>Los elementos dependen del gusto</td><td rowspan="3">3 menciones</td><td>Sahumerios, caracoles prehispánicos</td><td>3 menciones</td></tr>
<tr><td>Se decide la forma y elementos por el no. de sahumadoras</td><td>Creatividad para hacerlo es actual</td><td>2 menciones</td></tr>
<tr><td>Se hace para compartir con la gente</td><td>Ofrenda es prehispánica</td><td rowspan="2">1 mención</td></tr>
<tr><td>Herramientas de los danzantes</td><td>1 mención</td><td>Figuras de códices son prehispánicas</td></tr>
</table>

Figura 27. Relaciones diádicas para la ofrenda desde la dimensión transcultural
Fuente: elaboración propia, a partir de las entrevistas al *kalpuli* Tlatlauxiukoatl

Como es posible notar en la tabla, las condiciones tradicionales y emergentes se presentan en torno a cuestiones descritas dentro de lo ritual-profano, por lo que se enuncian sucesos emergentes que permiten a la ofrenda amoldarse a las circunstancias bajo las cuales se efectúa el

ritual de danza, la ofrenda a pesar de su condición tradicional, siempre se amolda al lugar donde se vaya a colocar y la cantidad de elementos que se dispongan, por lo que se genera una mezcla entre lo tradicional y lo circunstancial, incluso interviene el gusto.

En el caso de lo prehispánico-actual resaltan los materiales perecederos que se ocupan para la ofrenda, así como los instrumentos rituales que se usan en ella de forma tradicional pero cuya manufactura es actual; destaca la inclusión de los santos católicos como figuras actuales y que revelan parte del sincretismo propio de esta práctica.

A partir de lo expuesto hasta este momento es posible comprender la dinámica transcultural presente en los textos de la danza prehispánica, es pertinente señalar que no todos ellos implican las mismas circunstancias transculturales, es decir hay mezclas, sustituciones y condiciones emergentes que no manifiestan explícitamente ese tránsito entre narrativas culturales distintas, que se articulan para generar sentidos nuevos, pero cabe resaltar que las implicaciones culturales de la práctica humana, contemplan un amplio rango de ese hacer de los sujetos.

Pareciera que el tránsito entre lo que a nivel cultural es diferente, únicamente opera cuando se mezcla o sustituye lo católico con lo prehispánico o alguno de éstos con lo actual, sin embargo las apropiaciones individuales de lo cultural implican también cierta condición de transculturalidad, ya que la carga simbólica que puede proveer un danzante a elementos como el saludo o la ofrenda es diferente dependiendo de su género, estatus jerárquico, edad e incluso antigüedad en el grupo, factores que juegan un papel importante cuando no hay una sahumadora que pueda enunciar el saludo y ha de

hacerlo alguien más; estas consideraciones escapan a las delimitaciones de la investigación, sin embargo se asumen de manera implícita cuando se habla de esas posibles mezclas o sustituciones dentro de la dinámica de los diferentes textos dentro de la danza prehispánica.

4.3 Consideraciones finales: el vaivén significativo

Las condiciones transculturales en relación con la dinámica de la semiosfera, permiten la movilidad de elementos significativos en la constitución de los diferentes textos dentro de la danza, éstas no se presentan de manera aislada, sino en una red en la que son visibles unos y otros en infinitas mezclas y posibilidades, que se vuelven ahora dominantes, ahora periféricas, pero que sin embargo están latentes de forma constante y contribuyen a la significación de tal práctica en su conjunto.

A partir de la matriz de análisis generada es posible considerar como puntos de convergencia de lo ritual-profano, permitido-prohibido, tradicional-emergente y prehispánico-actual, los diferentes textos de la danza, que en asociación contribuyen al sentido general de la misma, a partir de configurar su propio sentido interno en el que además se replican esas relaciones de tránsito entre fronteras, de sustitución, mezcla y emergencia de elementos a fin de estructurar dimensiones dextro y sinistrohemisféricas, que al entablar una relación disimétrica y dialógica configuran parte de la apropiación que hace cada sujeto dentro del sistema semiótico de la danza prehispánica.

A partir de lo anterior es posible considerar que el objetivo planteado al principio de este capítulo: interpretar los diferentes elementos y

momentos de la danza prehispánica, para comprender cómo se presenta lo transcultural en la construcción del sentido de agradecimiento de la misma; se ha logrado, puesto que cada uno de los textos de la danza se construye íntimamente desde las apropiaciones dextro y sinistrohemisféricas que constituyen las partes de esas diadas de cada texto, para poder establecer el ritual de agradecimiento por la vida, que se explicita (en ocasiones) mediante las diferentes evoluciones que requieren tanto el atavío, como la apertura y la ofrenda.

De igual forma la hipótesis sugerida: el ritual de danza prehispánica es una articulación transcultural que permite el tránsito, permanencia e inclusión de componentes culturales diversos, a través del discurso de salutación o apertura, el atuendo y el *tlalmanali* o tendido central; ha sido rebasada puesto que no sólo transitan, permanecen y se incluyen nuevos elementos en cada uno de esos textos, sino que constantemente se adaptan a las circunstancias que se les presentan. Y a pesar de sus condiciones normativas o rituales, permanece una capacidad de adaptación que es asumida por los integrantes de la danza prehispánica, a través de una significación colectiva e individual que emerge cada vez que deben atuendarse, realizar la apertura y colocar la ofrenda, para lograr el propósito del ritual e involucrar además a la población de formas sutiles pero con sentido también.

La danza como estructura transcultural implica un tránsito constante en el que se evidencian pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones en torno a condiciones de convergencia a partir de las cuales encuentra sentido un sistema en general. Reflexionar sobre el fenómeno de transculturación dentro de una práctica cultural como la danza permite concebir directrices de diálogo entre las otredades que configuran el mundo actual, en el que aparentemente se recrudecen

sectarismos, nacionalismos y fundamentalismos que ponen en riesgo la estructura social al concebir la diferencia como amenaza, la frontera como escisión y la cultura como universalidad.

Dentro de la danza como esfera de lo íntimo se hace visible la frontera no como escisión y exclusión, sino como un intersticio que forma parte de los dos extremos, la frontera es una articulación transcultural que permite la traducción y fomenta el diálogo. Condiciones fundantes de procesos transculturales, en los cuales emergen condiciones que propician pérdidas y adquisiciones diferenciales a partir de los grupos culturales en contacto, en una tensión que no elimina la asimetría ni la diferencia; pero que sin embargo supone siempre una dinámica creativa, resignificadora y refuncionalizadora de los contenidos simbólicos de la cultura.

Pensar la danza como estructura transcultural nos permite considerar alternativas a lo racista; así como proponer vías para la superación de enfoques unidireccionales o deterministas en la descripción de procesos de encuentro cultural.

CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación se ha planteado el ritual de danza prehispánica como una esfera de sentido íntima y transcultural, dados los recorridos que se presentan al interior y entre los diferentes textos analizados: el atavío, la apertura y el *tlalmanali*.

Tales recorridos se vislumbran a partir de cuatro dimensiones dialógicas propuestas, por un lado lo ritual-profano y lo permitido-prohibido; por otro, lo tradicional-emergente y lo prehispánico-actual; cada una de esas relaciones se inscribe a su vez dentro de dos constructos teóricos que sirven de guía para el análisis: semiosfera y transculturalidad respectivamente.

De la misma forma esa condición dialógica se manifiesta al interior de los textos analizados durante la investigación, de tal manera que el atavío implica un vestido y un vestuario; la apertura un saludo y una petición; por su parte la ofrenda distingue un tendido y una disposición. Tales clasificaciones resultan centrales para considerar cada uno de esos elementos como componentes de una semiosfera, cuya condición dual es fundante y permite el tránsito cultural que supone la noción de transculturalidad.

Cabe señalar que tales oposiciones operan como estructuras complementarias, es decir nunca se presentan los extremos como totalidades, sino que constantemente se transita de un lado al otro generando intersticios a partir de los cuales emergen los sentidos que se apropian y dan pertinencia a la práctica de la danza prehispánica en la actualidad.

Esta condición de tránsito es uno de los puntos centrales de la investigación ya que se puede concluir que la danza en tanto esfera de sentido, se concibe por las relaciones que se entablan entre condiciones sagradas-profanas, permitidas-prohibidas, tradicionales-emergentes y prehispánicas-actuales en cada uno de los textos que la componen, de la misma forma, los sentidos generados alrededor de la danza se estructuran por la dinámica al interior de esos textos dada su disposición dialógica ya referida.

A partir de lo anterior, es posible enunciar que la danza nunca se establece como esfera de sentido estrictamente sagrada, ya que siempre hay elementos profanos que la dinamizan, de la misma forma no sólo hay componentes prehispánicos, sino que éstos se actualizan en cada representación que se hace de acuerdo a las circunstancias. De la misma forma, hay una negociación constante entre lo permitido-prohibido y se evidencian contenidos tradicionales cuyas funciones son redefinidas, dadas las características emergentes de los contextos donde se presenta la danza.

De manera paralela ocurre al interior de los textos de la danza, ya que en el atavío nunca se concibe de forma total el vestido como estructura formal, sino que éste requiere del vestuario como realización subjetiva de los danzantes. En ese ir y venir del vestido al vestuario y viceversa es que se gestan los sentidos para el atavío; bajo esa dinámica se comprende también la relación entre el saludo y la petición dentro del texto apertura de rumbos, ya que hay una parte formal (saludo) y una parte subjetiva (petición), que sólo en diálogo manifiestan su potencia significativa dentro del ritual. Finalmente dentro del texto ofrenda o *tlalmanali*, sucede lo propio, ya que el tendido como estructura formal,

dialoga con la disposición en tanto construcción subjetiva, para evidenciar y hacer surgir los sentidos de tal texto.

A partir de este panorama es posible considerar como cumplido el objetivo general; ya que mediante el recorrido teórico y empírico de esta investigación se logra: explicar desde la semiótica de la cultura, cómo diferentes elementos de la danza prehispánica, que practica el *kalpuli* Tlatlauxiukoatl, se articulan para constituirla como una esfera de sentido transcultural en la actualidad.

En el mismo sentido se logra la principal meta de investigación cuyo motivo central se desprende de la interrogante: ¿cómo se manifiesta lo transcultural en el ritual de danza prehispánica del *kalpuli* Tlatlauxiukoatl? Ante la cual se propuso una hipótesis que se confirma e incluso se rebasa, puesto que ésta contempla que la condición transcultural de la danza prehispánica se manifiesta en la articulación de los discursos de apertura así como en los elementos del atuendo, empleados durante la salutación y/o el tendido de la ofrenda central, que revelan el propósito particular de la misma.

A partir de esa hipótesis y tomando como referencia el análisis expuesto durante el último capítulo, es posible vislumbrar que el sentido no emerge únicamente, como unidad singular en torno al agradecimiento, sino que hay múltiples sentidos a propósito de la danza, uno de los cuales es el señalado, sin embargo existen otros. En el mismo tono, esos sentidos no sólo emergen dada la articulación de los tres textos analizados (Atavío, Apertura y *Tlalmanali*), sino incluso están presentes al interior de cada uno de ellos, es decir hay una multiplicidad de sentidos en la danza como totalidad, pero también en cada uno de sus

componentes, entre ellos destaca el agradecimiento pero se encontró también el sentido de pertenencia étnica y de realización personal.

Por otro lado, es menester señalar cada uno de los objetivos específicos que complementan este trabajo: en primera instancia se logró describir la danza prehispánica del *kalpuli* Tlatlauxiukoatl, así como algunos elementos presentes en tal práctica: el atuendo o atavío, el saludo a los rumbos y la ofrenda; para identificar cómo contribuyen en la construcción del sentido del ritual y cómo se vislumbran en esa actividad algunas dimensiones de transculturalidad.

A propósito de ese objetivo específico se supera la hipótesis propuesta ya que no sólo es posible decir que la danza prehispánica se da en diferentes momentos, dentro de los cuales destacan el saludo y el tendido de la ofrenda central, e incluso el atuendo utilizado en ella, por sus implicaciones para constituirla como una estructura ritual transcultural de agradecimiento.

Además de ello, se encontró que la danza es una estructura transcultural porque sus sentidos han sido desplazados en diferentes etapas históricas; primero de la época prehispánica hacia el sincretismo que supuso la colonia, cuando elementos como el atuendo, las ofrendas y las entidades invocadas en la apertura de rumbos cambiaron y se transformaron para adaptarse a los tiempos emergentes, aunque con elementos que permiten actualmente su relación con lo prehispánico.

El atuendo se adaptó al cristianismo, por lo que se adoptó el faldón conchero; la ofrenda incluyó en su disposición y diseño elementos del imaginario católico como las figuras de los santos. Por su parte, el saludo supuso una sustitución en favor de algunos de los santos

cristianos: la virgen de los remedios hacia el oriente, el señor del sacro monte hacia el poniente, la virgen de Guadalupe al norte y hacia el sur el señor de Chalma.

Durante los años cuarenta nuevamente el sentido se trasladó del imaginario cristiano a una recuperación idílica del pasado prehispánico y se recobraron ciertas construcciones apropiadas de los códices, aunque no sin dar cabida a la propia imaginación y aspiración de aquellos que implementaron esa aparente recuperación.

La danza prehispánica actual ha sufrido por lo menos tres migraciones de sentido evidentes: la primera durante la colonización, la segunda durante los años cuarenta y la tercera aquella que supone la era de la globalización, en la que muchas prácticas con contenidos culturales no sólo católicos o prehispánicos, se comienzan a involucrar en el ritual, haciéndola una práctica cultural holística e híbrida, que mantiene aspectos tradicionales, pero que se actualiza constantemente ante la incorporación de elementos emergentes que los integrantes apropian para rellenar aparentes espacios de sentido que no están del todo claros en su función y uso, como el atuendo, la ofrenda y el discurso en el saludo a los rumbos.

Esas migraciones de sentido desde luego que no son las únicas, sino sólo aquellas que en mayor medida se han visto reflejadas dentro del grupo de estudio de la presente investigación, seguro escapan muchas otras que por las delimitaciones presentes no han sido abordadas.

Esas condiciones permiten entender la danza como una estructura transcultural, ya que manifiesta en sus elementos culturales diferentes fronteras entre contenidos que son constantemente traspasadas, lo que

permite la integración, sustitución o emergencia de diferentes componentes para el surgimiento de sentidos múltiples en la actualidad; el ritual se actualiza constantemente, para poder mantenerse vigente como práctica cultural pertinente que le brinda a sus participantes seguridad y elementos de identificación y pertenencia.

A partir del segundo objetivo específico se consiguió explicar cómo en el ritual de danza prehispánica se articulan diferentes textos, para constituirla como una semiosfera cuyo propósito general es el agradecimiento. La hipótesis guía se rebasó, ya que suponía únicamente que el ritual de danza prehispánica se erige como una semiosfera en la que el agradecimiento como propósito general, se articula mediante diferentes mecanismos de traducción entre tres textos al interior de ella, los cuales son: el atuendo, el saludo a los rumbos y el tendido de la ofrenda.

Sin embargo, la traducción entre esos textos sólo es una de las dimensiones en las que se teje el sentido de agradecimiento, ya que éste se presenta al interior de cada texto incluso; de la misma forma, no sólo se genera la danza como estructura de agradecimiento, sino de reconocimiento y valoración de la pertenencia étnica. También se asume como entidad que propicia el fortalecimiento de la identidad individual y diferentes sentidos alrededor de ello, que no necesariamente se contemplaban en la hipótesis inicial.

El agradecimiento en el ritual es resultado de esa articulación entre cada uno de los textos con el otro y consigo mismos, por lo que la danza como sistema semiótico opera en función de conseguir ese propósito. Se descubrió además que tanto el agradecimiento como otros propósitos, son resultado de diferentes dinámicas de traducción al

interior de cada uno de los textos identificados, así como de sus condiciones de simetría especular, situaciones que permiten revelar cómo es que a partir de esa dinámica, emergen los diferentes sentidos en la danza.

Cada uno de los textos de la danza prehispánica se concibe bajo una estructura dextrohemisférica que ha permitido la permanencia de la memoria cultural propia de tal ritual, sin embargo su capacidad dinámica permite la emergencia de condiciones sinistrohemisféricas fundamentadas en diversas apropiaciones y traducciones que favorecen su actualización, así como la integración de otros sentidos provenientes de la participación personal de los danzantes.

La danza es una estructura semiótica que adquiere sentido mediante condiciones de simetría especular que fundamentan las relaciones entre los textos al interior de ella y que hacen posible, por su dinamicidad, la emergencia del agradecimiento, al permitir la mezcla y entretejido de las formaciones tradicionales de los propios textos y aquellas provenientes de las relaciones de diálogo que entablan los participantes con esos textos.

Para poder articular el agradecimiento, primero cada danzante debe tomar conciencia de su cuerpo a través de la apropiación del texto: atavío. Posteriormente mostrarse e incluirse ante el espacio cósmico que la danza invoca en el texto: apertura; para finalmente ocupar un espacio dentro del *tlalmanali* que provoca esa apertura y articularse en el movimiento de la danza, para de esa forma agradecer finalmente todo ese proceso, toda esa andanza.

Estos procesos de disimetría, traducción, semejanza, así como la dinamicidad que se presenta al interior de la semiosfera de danza y entre sus textos, son posibles por la aparición de procesos de transculturalidad en los que se sustituyen, aportan y entremezclan elementos culturales de diferentes narrativas.

A partir del último objetivo específico se consiguió analizar los diferentes elementos y momentos de la danza prehispánica, para comprender cómo se presenta lo transcultural en la construcción del sentido de la misma. Ello mediante el análisis de las entrevistas, lo que permitió una vez más rebasar la hipótesis planteada, ya que ésta suponía que el ritual de danza prehispánica es una articulación transcultural que permite el tránsito, permanencia e inclusión de componentes culturales diversos, a través del discurso de salutación o apertura, el atavío y el *tlalmanali.*

En función de lo anterior, los componentes culturales en los diferentes textos de la danza, no sólo transitan, permanecen y se incluyen; constantemente se adaptan a las circunstancias presentes a pesar de sus condiciones normativas o rituales, permanece en ellos una capacidad de adaptación que es asumida por los integrantes a través de una significación colectiva e individual que emerge cada vez que deben atuendarse, realizar la apertura y colocar la ofrenda, para lograr el propósito del ritual e involucrar además a la población de formas sutiles pero significativas también.

Por otro lado, dentro de la danza como esfera de lo íntimo se hace visible la frontera no como escisión y exclusión, sino como un intersticio que forma parte de los dos extremos, la frontera es una articulación transcultural que permite la traducción y fomenta el diálogo, condiciones fundantes de procesos transculturales, en los cuales emergen

condiciones que propician pérdidas y adquisiciones diferenciales a partir de los grupos culturales en contacto, en una tensión que no elimina la asimetría ni la diferencia; pero que sin embargo supone siempre una dinámica creativa, resignificadora y refuncionalizadora de los contenidos simbólicos de cualquier práctica cultural.

Las condiciones transculturales en relación con la dinámica de la semiosfera dentro de la danza prehispánica, permiten la movilidad de elementos significativos en la constitución de los diferentes textos dentro de la misma, éstas no se presentan de manera aislada, sino en una red en la que se hacen visibles unos y otros, en infinitas mezclas y posibilidades, que se vuelven ahora dominantes, ahora periféricas, pero que sin embargo están latentes de forma constante y contribuyen a la significación de tal práctica en su conjunto.

A partir de la matriz de análisis generada es posible considerar como puntos de convergencia de lo ritual-profano, permitido-prohibido, tradicional-emergente y prehispánico-actual, los diferentes textos de la danza, que en asociación contribuyen al sentido general de la misma, a partir de configurar su propio sentido interno en el que además se replican esas relaciones de tránsito entre fronteras, de sustitución, mezcla y emergencia de elementos a fin de estructurar dimensiones dextro y sinistrohemisféricas, que al entablar una relación disimétrica y dialógica configuran parte de la apropiación que hace cada sujeto dentro del sistema semiótico de la danza prehispánica.

Cada uno de los textos de la danza se construye íntimamente desde las apropiaciones dextro y sinistrohemisféricas que constituyen las partes de esas diadas, para poder establecer el ritual de agradecimiento por la

vida que se explicita (en ocasiones) mediante las diferentes evoluciones que requieren los textos analizados.

Bajo estas condiciones, es posible comprender que la danza prehispánica en el *kalpuli* Tlatlauxiukoatl se lleva a cabo de manera transcultural, principalmente porque recupera, e incluso hace converger sentidos del imaginario ritual, profano, permitido, prohibido, prehispánico, católico y moderno en el desarrollo de sus celebraciones, ello se evidencia en el atavío, la ofrenda central y la apertura de rumbos.

Dentro de la danza prehispánica existen tres momentos antes de iniciar el movimiento de la misma: el atavío, la apertura y el tendido, cada uno con una función particular, con características propias y fundamentales para que se asuma como un ritual de agradecimiento, identidad y pertenencia. Esos textos además reproducen en su relación y hacia su interior el proceso de creación del mundo, de tal manera que en su articulación permiten una narrativa en la que se manifiesta la creación del hombre, su inserción en la vida social y su dependencia del mundo natural.

La danza conformada a partir del atavío, el saludo y la ofrenda estructura un nivel microcósmico representado por la construcción del cuerpo, aspecto que se logra mediante el atavío, con él nace el ser humano; el atavío se asume como la corporeización del ser, con el atuendo cada participante genera conciencia sobre el espacio íntimo de su propio cuerpo y cómo se conforma; este cuerpo articulado en trece intersticios es capaz de movilizarse y comenzar su trayectoria en la vida.

Posteriormente se realiza un nivel macrocósmico cuando ese ser humano encuentra su propia voz, a lado de otros como él que hablan a un universo ideal, tal condición aparece con la apertura de cosmos; el saludo a los rumbos permite enunciar la vida para que reciba a aquellos que quieren andar con ella, es una forma de hacer conciencia sobre el espacio externo, mediante el discurso; de la misma forma permite comprender la esfera de vida en donde ese cuerpo íntimo debe compartir y convivir con otros.

Finalmente se estructura un nivel cósmico en el que ese ser humano con voz propia y recíproca encuentra sus medios de sobrevivencia en los elementos que la naturaleza le proporciona, elementos que son depositados en la ofrenda central; el espacio colectivo que se construye al enunciarlo en la apertura a los cuatro rumbos, debe florecer mediante la ofrenda constante de los seres que quieren habitarlo. El *tlalmanali* u ofrenda se dispone para poder perpetuar la coexistencia entre los seres y la vida misma

Una vez simbolizadas esas tres estructuras es que se vuelve posible el andar del ser humano por el mundo que lo ha creado y que ha sido creado por él mismo; la danza se erige como un ritual de creación del mundo en el que el ser humano habita y al cual le agradece por ese vivir en diálogo constante.

Toda esta condición ritual y simbólica abre un panorama para nuevas líneas de investigación que propongan sentidos sobre las implicaciones que tal disposición tiene a nivel no sólo ritual, sino también en niveles como el género, las identidades étnicas, las culturas juveniles, entre otros; destaca particularmente dentro de un entramado tan jerarquizado como la danza, la estructura de poder que se emplea al interior, así

como su dimensión ideologizante e incluso doctrinaria, ya que prácticas culturales de estas características permiten también la emergencia de discursos etnocentristas que enarbolan el nacionalismo, a partir de los cuales se generan dinámicas de exclusión hacia grupos considerados "occidentales" o "modernos".

Por otro lado resulta de interés la propuesta de construcción de una corpósfera fundamentada en la relación cuerpo-movimiento que la danza implica, y en la que están involucrados elementos como el atavío, pero también la pintura corporal, la escarificación, el tatuaje y toda una gama de ornamentaciones corporales a menudo usuales dentro de la danza prehispánica. Incluso pensar en las posibilidades que un análisis sobre la sonoridad de la danza, permite vislumbrar un campo de estudio en apariencia prometedor también, sin embargo ello queda en el tintero para futuras propuestas en torno a la danza prehispánica.

ANEXOS

Entrevista 1	Aspectos Generales
Beatriz Mariano Enríquez	año y medio de danza
	sahumadora
	en cada uno de esos aspectos hay una disposición a…
	se intenciona para que en la danza formen una manera de expresar las buenas intenciones que se dispusieron mientras se atuenda, se saluda y se tiende
	se integran las formas y conocimientos de la danza a la vida cotidiana
	danzo por gusto, la danza no sólo es mover los pies, es un rezo con los pies
	es una manera de creer en algo y hacer algo por la tierra, quitarle pero agradecerle
	por medio de la danza, con el movimiento se pone un rezo positivo
	cuando se atuenda, saluda o hace la ofrenda trata de que sea desde el corazón
	se trata de ayudar con bendiciones para la familia y conocidos

Entrevista 1. Atuendo			
Vestido	Vestuario	Prehispánico	Actual
2 partes (vestido y hombros)	no usa muñequeras, no se ha dado tiempo para hacerlos	pintura como complemento del atuendo	huaraches
hueseras simbolizan la lluvia, musicalizan la danza, muñequeras, rodilleras	se eligen las partes del atuendo que se van a usar	la pintura refleja el nombre calendárico	aretes, collares
kopili, cada pluma es un rezo positivo faja, pechera, escudo o chimali	tiene una función estética, uso collares	la pintura se plasma en el atuendo	fajas, bordados
función simbólica del vestido de mujeres,	se pinta de acuerdo al tonal		

representa la fertilidad, montañas			
hay unidad en el atuendo en todo el grupo	El atuendo puede ser de tela o piel		
es un elemento de distinción para el grupo con respecto a otros grupos	pertenencia étnica en las fajas, bordado		
el atuendo en su diseño se parece a los códices			
algunas partes se elaboran por ellos mismos, cuesta hacerlo, se merece			
en el grupo se explica la función del atuendo, no como norma			
no recuerda nombres específicos para él			
se asemeja al atuendo prehispánico			

Entrevista 1. Apertura			
Saludo	Petición	Prehispánico	Actual
saludan a los puntos cardinales, cielo y tierra	el idioma depende de la persona	cada rumbo tiene un nombre en nauatl	eventos católicos e institucionales
establecer una intención para la danza, un propósito			la danza se acopla al contexto, así el saludo
se hace en diferentes idiomas y se traduce (naua, mazahua, otomi)			el saludo en contexto católico refiere a santos
el propósito de la danza va dentro del saludo			en contexto institucional se mencionan personajes o palabras alusivas

			al evento
cierra el saludo diciendo gracias			
hay oraciones que se repiten			
todos participan en el saludo, no necesariamente hablando, sino corporalmente			
es una presentación para decir por qué estás ahí			
se le dice al lugar ese por qué			
la danza sin saludo no tendría la misma connotación			
el saludo le da profundidad a la danza			

Entrevista 1. Tlalmanali			
Tendido	Disposición	Prehispánico	Actual
llevar los sahumerios a un lugar	flores o semillas, dependen del lugar donde se dance	la ofrenda es prehispánica, por su parecido	en el tendido se colocan frutas o cosas de la región donde se danza
hacia donde sale el sol	se acomoda dependiendo del terreno		en la danza institucional sólo van los sahumerios
se colocan los *atekokoli* a lado del sahumador	y de las sahumadoras que asistan		en la católica van los santos
en ocasiones se hacen figuras con semillas	si el terreno no lo permite, se cambia		
bastones adornados de flores	si no están todas las sahumadoras cambia el acomodo		
frutas, *kopal*			
sahumerios siempre están,			

flores, *kopal*			
hacia donde sale el sol debería acomodarse siempre			
cada sahumador se acomoda al rumbo que le toca			
la danza no se hace sin tendido			
en el *kopal* van los rezos de las personas			
si no hay altar no habría esos rezos que se ponen en los sahumerios			

Entrevista 2	**Aspectos Generales**
Ramón Sánchez Martínez	en la Universidad comenzó, hace 4 años; carga un *atekokoli*
	el atuendo nos relaciona con el entorno
	el saludo es la creación del espacio
	la ofrenda es para hacer notar ese respeto
	El atuendo se adorna con chakira wirrarika, huaraches, fajas bordadas mazahuas
	en el tendido se usa sólo la imaginería católica, no hay influencia étnica
	el atuendo ha cambiado, no sabe por qué
	saludo y ofrenda son formas estables, no cambian
	es una forma de rescatar, promover lo indígena (legado)
	proclamar nuestro legado indígena, lo que corre por nuestras venas
	es una forma de mejorar relaciones familiares, laborales, se extiende a la vida
	me ha hecho pensar el origen de mi familia, mamá es de origen mazahua
	la faja mazahua honra esa relación, las plumas son regalos de la familia, amigos

	me hace sentir bien danzar, pensar que esas energías ayudan a encontrar mi propia forma de ser, sentirme yo mismo, entablar una buena relación con el entorno
	rendirle respeto a los elementos que dan la vida mediante la danza

Entrevista 2. Atuendo o atavío			
Vestido	Vestuario	Prehispánico	Actual
cubre las zonas donde se juntan los huesos	no usa *chimali* ni pectoral		
hueseras, rodilleras, *maxtla*, *kopili, chimali*, pectoral	el uso es una forma de personalizarlo y sentirse bien	aproximación al pasado prehispánico	materiales actuales
color blanco	es una forma de presentarse ante las energías	la representación es pasada	
El *maxtla* tiene una forma, representa el falo, todos los atuendos se basan en esa forma	difiere en cada danzante: forma de *kopili*, plumas, collar	plumas, diseño, hueseras	
adquirir los elementos es una forma de constancia, se debe ganar	muñequeras adornadas con chaquira de origen wirrarika		
se presenta en un velación, se pide permiso para portar esos elementos	faja con bordado mazahua, elegido por gusto del color y formas geométricas		
sabe algunos nombres específicos: *chimali, kopili, maxtla*	no sabe de dónde viene el diseño, es posible adaptarlo		
el atuendo ha cambiado en el diseño, color, forma	elige las figuras de chaquira por otras prácticas que realiza		
El atuendo es una manera de uniformidad	el atuendo se adquiere por la decisión de cada danzante		
los colores en el atuendo representan los rumbos	no usa algunos porque no los ha confeccionado		

el *maxtla* representa la fecundación, *kopili* es extensión del pensamiento hacia alrededor	el atuendo es llegar de la mejor forma ante lo sagrado, la mejor forma de verse		
	Las fajas azules representan para él: el cielo, su padre, el agua		

Entrevista 2. Apertura de rumbos-cosmos			
Saludo	Petición	Prehispánico	Actual
rumbos o direcciones para crear el espacio donde se va a danzar	un saludo más amplio para pedir cosas	regentes de cada lugar: ketsalkoatl, Xipe Totek, Miktlantekutli, Uitsilopochtli	no encuentro
primero al oriente, se lanza humo, sahuman ese lado y se toca el caracol	dependiendo de la festividad		
de igual forma hacia cada rumbo	depende del espectador: en inglés		
se pide permiso al guardián, cualidades	depende del saber de cada quien		
combinación de lenguas: mazahua, naua, español	es posible decir algo personal, expresar el sentir propio		
lo hacen las sahumadoras o *atekokoli*	hablar con el corazón, sin tanto rollo		
se hace para pedir permiso			

Entrevista 2. Ofrenda o *tlalmanali*			
Tendido	Disposición	Prehispánico	Actual
se acomoda el fuego de la sahumadoras	flores o frutas a veces		
hay muchas formas de acomodar	se vea bien	sahumerios, caracoles	imágenes de santos, vírgenes

altar, todo alrededor del fuego	se da también circunstancialmente, dependido del número de elementos que haya		
el caracol va a lado del fuego	se personaliza a partir de las flores, frutas, depende de la sahumadora		
sólo lo hacen las sahumadoras			
siempre está el altar, el fuego, agua, viento (caracol)			
representa la naturaleza, el universo, la vida			
en línea se acomodan, sobre paliacates, las flores contornean			

Entrevista 3	**Aspectos Generales**
Ana Lilia González González	9 años de danza
	la forma base del atuendo no se ha modificado, cambian los materiales, piel, plumas
	en el grupo se dan pláticas o clases sobre el sentido simbólico de las cosas que se usan para que todos sepan
	la danza es algo sagrado, es un ritual, requiere que se hagan esos saludos, permisos
	con el saludo se pide permiso, se pone la intención del danzante, algunos elementos que se enuncian en el saludo se ponen en el tendido: agua (caracol), fuego (popoch), tierra (semillas), viento (*kopal*)
	La danza me ha dado vida, la danza me da identidad, es parte de mi vida, si quiero agradecer o pedir por algo es dentro de la danza, he logrado tener conexión con dios
	a través de la danza, es vida, identidad, le da propósito a mi vida
	no me identificaba con lo católico, conocí la danza y encontré una parte espiritual

	si no fuera danzante no tendría vida

Entrevista 3. Atuendo			
Vestido	Vestuario	Prehispánico	Actual
kopili, es un atrayente de la energía del sol por las plumas, buenos pensamientos, cuida nuestra cabecita	los adornos dibujos, bordados, alusivos al tonal, ese nombre da identidad	figuras salen de los códices	materiales : chakira, cuentas, hilos de plástico, tela sintética
pechera o *kexkemitl*, vestido o falda (no recuerda su nombre) *chinkuete* en la zona mazahua	estrellas, elementos de la noche, pintado, colores, azul, negro, blanco, gris	códice Borgia	
La falda evoca la tierra o montaña, por su forma, la madre tierra	no es obligatorio la imagen del códice, uno mismo puede hacer sus diseños, bordado, pintado		
koyoleras, *ayoyotes*, huaraches	cambia el adorno de cada atuendo, cambia la forma del *kopili*, materiales, plumas		
forma básica	*kopili* modificado, de piel con diferentes colores, blanco,amarillo, rojo, negro		
debe llevar el tonal: Youalinesi (su nombre *mexika*), significa cuando va naciendo la noche, se dibuja el sol y la luna	figuras alusivas al nombre, estrellas, plumas regaladas o compradas		
los colores dependen del nombre y así se eligen	fajas de la comunidad mazahua figuras alusivas a la región		
diseñado para partes especificas del cuerpo, protegen extremidades, uniones del cuerpo	cuando uso algo quiero saber o entender su sentido, y eso me permite otorgarle significado a cada elemento del atuendo		
muñequeras, hombreras	no uso *chimali*, muñequeras,		

	rodilleras		
el atuendo tiene un significado	sí se puede danzar sin atuendo, no es correcto		
el cuerpo es sagrado, trece articulaciones tobillos, rodillas, hombros (no recuerda más)	el atuendo te da identidad		
un modelo para hombres y otro para mujeres igual			
el atuendo te identifica como danzante, y como pertenenciente a un *kalpuli* de danza			
los *koyoles* recuerdan el agua por su sonido			
tejido de los huaraches como *naui olin* o movimiento			
falda representa los montes, bosques, la tierra			
chimali, muñequeras, rodilleras			

Entrevista 3. Apertura de cosmos-rumbos			
Saludo	Petición	Prehispánico	Actual
se pide permiso con el saludo a los 4 vientos, cielo y tierra	el rumbo que dirá cada sahumadora se decide antes de comenzar la danza	lengua nauatl	se ocupa la lengua del lugar
forman dos filas ordenadas: fuego-sahumador, *atekokoli*, *pantlis*, ofrendas, demás	el lugar o el propósito modifican lo que se dice		
danzantes sin cargo o *maseuales*, al último tambor	depende del tipo de danza: de tradición o cultural		
se forma un círculo en el espacio de danza, las	se hablan otras lenguas, mazahua o		

sahumadoras piden permiso	inglés para que entienda la gente		
una sahumadora por rumbo	otomí, nosotros hemos ido decidiendo		
se habla y se hace un movimiento de cruz (4 rumbos, elementos, sostenedores de la vida)	se puede hacer sin el permiso pero no es correcto		
un movimiento circular hacia afuera-adentro (dar-recibir) y hacia los lados	el saludo cambia por el lugar o las intenciones, pero no los rumbos		
el saludo se hace para que la danza se de, de buena forma			
siempre se nombra el rumbo en nauatl			
no se puede danzar sin eso, porque es un permiso para poder danzar			
para que se oiga nuestro rezo, agradecimiento			
todas las saumadoras conocen todos los rumbos			
el caracol hace su llamado, se hace sonar			

Entrevista 3. Ofrenda o *tlalmanali*			
Tendido	Disposición	Prehispánico	Actual
se acomoda el altar, va en el centro, ombligo de la danza	frutos, semillas, flores		creatividad del grupo para el tendido
popochkomitl, caracol, ofrendas, maíz	el espacio puede determinar el tendido		
llevan un orden			
los fuegos hacia el rumbo que les toca, el caracol en medio o a			

lado			
si las flores son del color del rumbo se acomodan hacia ese lugar			
danza de tradición (iglesia) el altar se acomoda hacia la entrada			
rombo			
la celebración determina el tendido			
media luna, círculo			
es el corazón			

Entrevista 4	**Aspectos Generales**
Karla Hernández López	9 años de danza, sahumerio desde hace 5 años
	se pide permiso para todo dentro de la danza y se agradece
	trato de usar cosas de mi comunidad en la danza, gabanes, bordados
	cambio de rutina en la vida, estar sano, resistencia, condición física
	me cambió la vida, me ha hecho mas consciente, identificarme con lo indígena, consciente de lo que quiero para mi vida y de lo que no quiero, tranquilidad, serenidad
	ha cambiado mi vida, me permitió darme más valor como persona
	sobrevivir en este mundo de violencia, superficialidad, permite adaptarme a este cambio de vida a la vida actual, moderna

Enrevista 4. Atuendo			
Vestido	Vestuario	Prehispánico	Actual
vestido de dos piezas, facilita el movimiento, y un chalecito que cubre los brazos con pliegues	estilos y gustos		
es un atuendo que ayuda en el clima frio de esta	debemos asegurar los tobillos	vienen de antes	se modifica con las

zona			cosas
faja para estar cómodos, seguridad para movimientos bruscos	aretes, collares	estructura del atuendo, diseño	nuevas, que han visto en
hueseras para tener soporte en los tobillos,	las hueseras nos dan entonación en las danzas		otros grupos
paliacates acompañan las hueseras, huaraches evitan lastimar los pies	no usa huaraches normalmente		
kopili, coronita de plumas,	el movimiento de las plumas lleva el movimiento al cielo		materiales actuales
tiene un sustento, permite enfocarse a la danza con el *kopili*, enfocarse a la petición	las mangas y vestido son cómodos, junto con la faja es de lo más importante, equilibrio de		
revela que eres parte de esa tradición	energía a mitad del cuerpo, evita que te lastimes		
atuendos parecidos en el diseño, igual	el atuendo te hace sentir seguro y en confort		
cambio de una falda azul (de tergal) a un atuendo de material más resistente (loneta)	personaliza, pinturas alusivas al tipo de danzante, nombre del calendario		
diseño se deriva del diseño que tenían los guías en otro *kalpuli*	piel en las hueseras de colores vivos		
al principio se adopta el diseño propuesto	comodidad, gusto, adaptación a partir del clima, depende de cómo te quieres ver y que te vean		
representa los cerros, se sustenta la vida, porque ahí se da cosas que sustentan la vida	con más años tienes libertad de personalizarlo		
no es necesario, al principio es importante ser disciplinado con el atuendo completo	la moda cambia el atuendo		
se aprende la forma, te protege por eso es	se puede danzar sin el		

importante llevarlo completo	atuendo		
te atuendas para revelar que eres danzante, vas a hacer algo diferente y lo vas a transmitir	sientes cambio: te sientes ligero o pesado, poco a poco te adaptas al uso del atuendo, si olvidas		
sirve para diferenciarte con las personas con ropa cotidiana	algún elemento te sientes incómodo, por razones físicas o incluso simbólicas		
	te ayuda a concentrarte en el movimiento de cada parte del cuerpo		
	diseños de la artesanía mazahua		

Entrevista 4. Apertura de rumbos-cosmos			
Saludo	Petición	Prehispánico	Actual
pide un permiso para empezar la danza	no es exclusivo de algún cargo	lengua naua	otras lenguas
las sahumadoras se colocan con todos los danzantes en un círculo	dependiendo del evento cambia el discurso		el uso de ellas genera aproximación con la gente
las sahumadoras se colocan en su rumbo o en hilera y van juntas a cada rumbo	la petición personalizada la hacen en otomí o mazahua		
el permiso se hace para entender qué es lo que se va a trabajar y para comunicar a los	en otras lenguas se hace para recuperar las lenguas propias del territorio y motivar su aprendizaje		
espectadores qué se va a hacer	podría danzarse sin el saludo, aunque sería descontrolante		
el permiso lo hacen las sahumadoras, o *atekokoli*	el saludo nos da seguridad sobre el hecho de danzaren un lugar		

todos saben el propósito de la danza	es una manera de entrar en contacto con la gente que mira la danza		
siempre se dice el nombre de los rumbos en nauatl			
se dice en nauatl los nombres de los rumbos			
se dice en nauatl por el pasado naua de estas tierras			
forma del saludo con el sahumerio, se hace una cruz, siempre se hace igual			

Entrevista 4. Ofrenda o *tlalmanali*			
Tendido	Disposición	Prehispánico	Actual
colocan el sahumerio en el corazón, el altar de la danza	el tendido depende del momento y lugar		saludo en el idioma étnico
se coloca mirando hacia la iglesia o hacia la imagen de la fiesta o en dirección al oriente	por el espacio o cantidad de sahumadoras o ofrendas se genera la ofrenda		flores que se cultivan en la comunidad, artesanías, o santos
se colocan paliacates para encima de ellos colocar sahumerios, caracoles y todo lo de la ofrenda	depende del acomodo que decidan las sahumadoras		
	se resguardan para que no se vayan a a lastimar las cosas durante la danza		
es el sustento de la danza	flores, frutas, pan, imágenes, semillas		
se coloca hacia el altar del pueblo, sin darle la espalda, porque es importante para la			

gente			
hay estructuras, formas predispuestas, normalmente se forma un rombo			
si se forman en linea cada rumbo tiene un lugar específico también			
herramientas de los danzantes siempre se ponen: sahumerio, *atekokoli*, jarro de agua			
es para las cosas sagradas de todos			
materiales de colores van hacia el rumbo del mismo color			
se llama *tlalmanali* o corazón			

Entrevista 5	**Aspectos Generales**
Cindy Abigail García González	7 años de danza, la conoció en la UIEM por unos amigos
	fuego, caracol, ofrendas, tambor son fundamentales para la danza
	el fuego permite pedir permiso, igual el caracol

Entrevista 5. Atuendo			
Vestido	Vestuario	Prehispánico	Actual
vestido y pectoral	se modifica, pintado con el nombre		
falda y blusa, *kopili* plumas, *koyoleras*, faja, collares, pulseras	cada danzante pide su nombre		
falda representa la fertilidad, es obligatoria	tiene que tener cierto tiempo en el grupo, por su trabajo		
al principio era igual	se puede modificar,		

el atuendo se entrega con un padrino en una danza o velación	cada quien elige su padrino		
el atuendo caracteriza como perteneciente al grupo	es blanco para que puedan colocarle alguna imagen		
no es correcto danzar sin él	la pintura se hace a partir del nombre de cada quien		
diseño y material son homogéneos	es como una armadura, me hace diferente, está nuestra energía en él, protección		
maxtla, rodilleras, paliacates			

Entrevista 5. Apertura de rumbos-cosmos			
Saludo	Petición	Prehispánico	Actual
saludo a los rumbos	se hace una petición de acuerdo a la persona que lo hace		
sahumadoras y *atekokolis*, por el cargo que tienen	dan su intención dependiendo de la danza que se va a hacer		
nombre del rumbo en naua y español	no siempre es igual, cambia el orden del saludo, el orden en que saludan		
todos están de pie, levantan sus ofrendas o su brazo	a cada rumbo, es decisión de la sahumadora		
se hace una cruz y un círculo	la intención es libre, lengua originaria o español, cada sahumadora decide el idioma		
se hace para poder iniciar la danza	la intención se asocia al evento de danza o el lugar		
hay una encargada de las sahumadoas por su trabajo y antigüedad	pueden ser más o menos danzantes, se distribuyen los saludos		
el rumbo y su nombre siempre se dice, su regente (a veces no lo dicen)			
siempre tiene que haber 4 sahumadoras			

en la fiesta patronal se alude al santo o figuras católicas, y también el rumbo en naua			
se dice en tono formal, respetuoso, claro			
casi todos lo dicen como fue enseñado			

Entrevista 5. Ofrenda o *tlalmanali*			
Tendido	Disposición	Prehispánico	Actual
En el ombligo, se colocan los sahumerios, se pide permiso para colocar las cosas	flores		
se sahuma el lugar y se ponen el fuego, el agua y ofrendas	se acomoda de acuerdo a la organización de las sahumadoras		
primero se ponen los sahumerios, fruta de acuerdo al color, flores también	no tiene que ver con el propósito de la danza		
el tendido se hace después del saludo, cada que acaba una danza se pone	no se coloca nada personal, casi no sucede		
kopali en el sahumador	la gente que invita a danzar lleva las flores y frutas		
se quita al final de la danza, y en orden inverso al tendido	todos se conectan con todos a partir del ombligo		
no tiene relación con lo religioso	el ombligo cuida porque permite que nos concentremos y evitar accidentes		
el tendido es una ofrenda para repartir entre los danzantes, o familiares o asistentes	el fuego ayuda en eso		
si no hay ombligo no hay que proteja al circulo, el fuego en el centro protege	el ombligo protege igual que el atuendo, es como el cuerpo		
es la guía de la danza			

se coloca hacia el oriente y a partir de él se hace el círculo de danza, ahí se ofrenda la danza			

Entrevista 6	**Aspectos Generales**
Graciela Olmos Legorreta	3 años
	lo que liga al atuendo, el saludo y el tendido es la referencia a los elementos
	la danza es posible sin atuendo, pero no sin los saludos u ofrenda, si no hay eso la danza es mas pesada, no hay quien te sostenga; nunca he visto una danza sin eso, me contaron de una danza sin fuego pero dicen que estuvo muy rara

Entrevista 6. Atuendo			
Vestido	Vestuario	Prehispánico	Actual
maxtla hace referenacia al aparato reproductor del hombre, fecundan la tierra	se puede hacer aunque no haya nombre, pero normalmente se personaliza de acuerdo al nombre		
vestido con chaleco que cubre los brazos, hace referencia a la motaña	no he personalizado mi atuendo porque aún no tengo nombre *mexika*		
hueseras, fajas, *kopili*, collares, banderas de la espalda, rodilleras	estaba sancionado el no uso del atuendo, ahora ya no hay problema		
elementos tienen un nombre (no lo recuerda)	se puede danzar sin eso (atuendo), la intención es la que cuenta		
huaraches, cinta en la cabeza	siempre se ha pedido blusa blanca, las fajas son diferentes entre cada danzante, los paliacates también, color		
el atuendo cubre las articulaciones	figura, se personalizan los atuendos		
el atuendo identifica al grupo y diferencia de	criterio de cada uno para usar la imagen del grupo (glifo)		

otros			
el atuendo es exclusivo de danza	cada integrante del grupo tiene su atuendo		
el atuendo se gana, yendo a las danzas y ensayos, así mostrabas interés	es decisión personal para solicitar el atuendo y permanecer en el grupo		
hay partes del atuendo que hacemos, el vestido se manada a hacer	cada quien escoge su padrino, él les habla y les entrega el atuendo con una intención		
hay un diseño prestablecido	algunas cosas permitidas y otras no, el color se puede elegir mediante el nombre		
el atuendo es ritual, se vela toda una noche para que tenga un buen fin, propósito			
el atuendo se debe recibir incado para hacer un vínculo con él			
el material es uniforme, aunque algunos son de piel y otros de tela			
el nombre se da de acuerdo al calendario *mexika*			
el atuendo se relaciona con la naturaleza y el cuerpo (no sabe bien cómo)			

Entrevista 6. Apertura de rumbos-cosmos			
Saludo	Disposición	Prehispánico	Actual
petición de permiso para la danza, presentación, se realiza una cruz para abrir, circulos der. Izq., dar y recibir	la intención se encamina hacia el propósito del evento (eventos cívicos o fiestas patronales)		
para no melestar a ningun espíritu del lugar	se puede pedir por algo personal, pero no necesariamente verbal,		

	puede ser mental		
no es posible evitarlo porque se molestarían los espíritus del lugar	la sahumadora se encarga del saludo, el *atekokoli* en ocasiones		
dirige unas palabras hacia el rumbo y hace los círculos	voluntariamente asumió el sahumador		
cada rumbo es un lugar diferente, por los espíritus que habitan ahí, cada sahumadora tiene su rumbo	el idioma se elige por la condición individual (indígena), o por el evento (inglés)		
el sahumerio esta identificado por cada rumbo, por la figura que tiene			
color, animal, regente específicos para cada rumbo, igual el nombre			
siempre se dice el nombre, una referencia, regente e intención			
el nauatl es el idioma en el que se nos enseñaron los rumbos			

Entrevista 6. Ofrenda o *tlalmanali*			
Tendido	Disposición	Prehispánico	Actual
el sahumerio lo usan las mujeres, el caracol lo usan hombres			
la fruta por su color se asocia al rumbo en el que se coloca, igual las flores	en la ofrenda no se ponen todos esos elementos (frutas, flores, pan)		
se ponen los sahumerios, el fuego es lo que nos da la energía, es de los principales junto con el *atekokoli*	esas cosas se ponen cuando la gente de la comunidad trae esas cosas, y se comparte		
tendido de semillas de acuerdo a las fiestas de la identidad, con una figura de algún códice	la participación en el tendido es voluntaria, quien quiera puede ayudar		
la forma del tendido no siempre es igual; rombo, línea recta, media luna, se decide de forma	se podrían poner cosas personales, pero casi nunca sucede, excepto lo que es		

emergente, por la cantidad de cosas y sahumerios	para uso en la danza		
siempre debe haber: sahumerio y *atekokoli*			
las formas del tendido son tradicionales, siempre se han hecho			

Entrevista 7	**Aspectos Generales**
Ismael Romero Sánchez	8 años
	compartir una intención es necesario para la danza
	regularmente se danza en atrios o plazas públicas
	son necesarios instrumentos (tambor, atuendo, *maxtla, kopili, ayoyotes*, sahumerios, *atekokolis*)
	en la danza cada quien ocupa un lugar preciso, y ese lugar determina funciones, a partir del centro
	corazón custodiado por ueuetl, como el cuerpo está custodiado por huesos, eso se debe personalizar
	esas cosas deben estar ahí, porque le das sentido a lo que te gusta, y recibes mensajes de ellas
	el atuendo es tu cuerpo físico, el saludo es la decisión
	esa triada y la danza transforma los lugares, por el movimiento de la energía de tu propio espacio y en grupo, se transforma la totalidad, el viento-aroma por el *kopal*
	el atuendo es lo mas prescindible, pero no debería ser, yo no me siento cómodo sin él
	el saludo y el tendido son vitales

Entrevista 7. Atuendo			
Vestido	Vestuario	Prehispánico	Actual
maxtla, ayoyotes, kopili, muñequeras, rodilleras, pectoral, *chimali*	*maxtla* blanco y negro, con un glifo que representa mi nombre *mexika* y atrás el glifo del *kalpuli*, las rodilleras otro		
vestido, falda, chaleco mujeres	el atuendo es personal, pero depende de cada quien si lo		

	presta		
hay una intención de vestirse para danzar	es responsabilidad de cada sujeto el atuendo, tú sabes si lo prestas		
el atuendo se va complementando conforme el tiempo que llevas en la danza, se estructuran más los elementos	no pasa nada si danza sin atuendo, pero tendría que pedir permiso, puede ser que no me dejen, es un asunto de respeto, me darían chance pero señalando la falta		
es válido que alguien llegue y pida atuendo completo, el grupo tiene un almacén de cosas, de atuendos	lo uso porque es cómodo, no como placer, sino como libertad, sientes el ambiente, lodo, piedrita en tu cuerpo		
se debe tener un equilibrio entre lo que tenemos y saber para qué lo queremos	cada quien lo puede modificar como quiera		
Huaraches, rodilleras,hueseras, *kopili*, faja, *maxtla*	esa cuestión energética depende de cómo cada quien se vincula con el atuendo, cada persona construye ese equilibrio		
supongo que si hay un número de elementos del atuendo, la faja es imprescindible y *maxtla*	los colores son opcionales		
sí tiene una función, te puedes identificar como ser humano; identificas tu *kalpuli*, es homogéneo en el modelo	en la parte de atrás del atuendo estaba el nombre del grupo y en frente el nombre de la persona		
es muy flexible el atuendo	cada quien simboliza individualmente, el blanco es para que cada quien se pueda cambiar, ensuciar		
hubo un tiempo que el grupo decidió pintar el atuendo, debías tener tu nombre	*ayoyote* son los mantos acuíferos por el sonido; el maxtla al contacto con la tierra implica el dar y recibir		
cubre zonas del cuerpo, de forma física, la faja el ombligo; porque son zonas energéticas	el *kopili* es una condición celeste		

del cuerpo			
varios materiales, loneta, piel, tela, puede ser cualquier material			
puedes danzar sin atuendo, pero debes gastar todas las opciones para estar atuendado			
cuando estás atuendado sometes a tu cuerpo a una percepción de los elementos, te hace sensible al ambiente			
es blanco porque fue un acuerdo del grupo, el azul es por el nombre del grupo			

Entrevista 7. Apertura de rumbos-cosmos			
Saludo	Petición	Prehispánico	Actual
ubicas el oriente y se da el acuerdo entre las sahumadoras y/o caracoles, se dirige una apertura	la intención si se puede modificar		
regularmente al oriente	la gente que mira está en el rezo		
se intencionan palabras al punto al que se saluda, se evoca a la energía que vive ahí, depende del evento	se le habla al inconsciente de las personas		
el saludo se amolda, la intención al evento	la intención no se modifica por el idioma		
se pide permiso, se habla al elemento directamente	hablar en ese idioma es una forma de identidad y pertenencia		
debe estar incluida la intención, para quien estamos celebrando, no hay discurso establecido, es de conciencia			
del momento, del tiempo			
el nombre de los rumbos siempre es igual			
las sahumadoras lo dirigen, están de acuerdo para saber a que punto,			

van acompañadas de un caracol			
los demás miran y están saludando; la gente que más o menos sabe acompaña mirando los rumbos			
los que no saben sólo miran			
siempre debe haber un sahumador, en ese caso le pide apoyo a los caracoles o *ueuetl*			
es un saludo, que el espíritu escuche, porque queremos agradecerte y que me observes,			
se hace para mantener una relación de equilibrio con la naturaleza			
es muy raro que se inicie sin saludo, para que funcione le tienes que hablar a las cosas			
no es para la gente, sino porque quieres comunicar, hacer fuerte un lazo con erse punto, agua, viento			
se hace en español regularmente, hay dos o tres palabras en nauatl, purepecha, matlazinca			
debería hacerse en una lengua, aunque sea una palabra			

Entrevista 7. Ofrenda o *tlalmanali*			
Tendido	Disposición	Prehispánico	Actual
primero hay que ver el espacio y hacia donde te vas a orientar, dónde sale el sol o dónde está el altar, figura, presidium	las formas dependen del espacio donde se va a danzar		
fuegos, fruta, flor, semillas, caracoles	lo demás depende de la participación de la gente		
se acomodan en la cabecera del espacio, paliacates, saumadores, semillas, imagen, caracoles	por condiciones circunstanciales y personales no es posible que estén todos		
se le conoce como *tlalmanali*, el	es posible poner algo personal, si se avisa al		

corazón de la tierra	encargado, ellos indican el lugar donde debe estar		
linea horizontal o media luna; y rombo	no puede llegar cualquier gente sin permiso y poner lo que sea, se debe explicar y pedir permiso		
el acomodo cambia la formación de los danzantes	el fuego es el primero que entiende las circunstancias		
debe estar al centro y en la parte superior	al repartirlas significa que todos somos parte de ese circulo, de ese corazón		
las encargadas son las saumadoras porque ellas llevan el fuego, es el primero en depositarse	porque es una semilla, si lo quitas no va a florear, pero hay flexibilidad		
saumerio y un caracol, agua			
deberían estar todos los elementos idealmente			
las cosas se reparten a los danzantes y otras personas al final de la danza			
idealmente es inamovible			

Entrevista 8	**Aspectos Generales**
Arizbeth Sánchez Garduño	9 años, sahumadora desde hace 6
	se ponen de acuerdo para saber cómo se va a llevar a cabo la danza
	2 tipos de eventos: patronales y no religiosos-cívicos; en estos últimos se tiende en uno o dos paliacates
	en las fiestas se hacen figuras más vistosas
	ofrenda y saludo: cuando se celebra la fiesta del maíz, en el saludo se encamina el rezo hacia ese elemento, y en la ofrenda se pone el maíz, ahí veo la relación, yo veo que hay, o que voy a poner y de eso hago mi petición
	nosotros como danzantes somos parte del centro, te hace perteneciente, pero la danza la conformas tú atuendado
	tú eres danzante porque llevas atuendo, si no lo llevas te sientes

	extraño, no hay identificación, no entras al centro
	el centro te recuerda que tú estas atuendado porque él existe, del centro se expande todo, si hay centro existe danzante
	desde mi etnia he apropiado muchas cosas, fajas con figuras de la región, se usan las mismas cosas pero compradas en mi comunidad, o conseguidas ahí
	los bordados también se notan en el atuendo
	ahora valoras tu etnia y la involucras en la danza, soy mexika-mazahua
	el saludo se habal en nauatl y mazahua porque estamos en el territorio mazahaua
	yo danzo porque me gusta, para resignificar mi vida, antes de la danza yo era una persona que no sabía muchas cosas sobre la danza, danzo para agradecer, para tener esa relación, para sentirme bien, a partir de la danza tengo un rostro, una personalidad antes solo era Arizbeth, pero ahora soy además otra persona; para tener conocimiento, consciencia, ahora soy alguien que ve otra forma de vivir, danzo para ser feliz, libre, la danza es libertad, felicidad, se vuelve como un universo paralelo a tu vida laboral, la vida sin danza es como muy simple, puedo ser como yo misma porque en la vida cotidiana tienes que ponerte caretas, en la danza no, te forja una identidad
	tengo algo que me identifica, una identidad que no es mia pero que quiero vincular con lo mazahua, mucho de la danza lo llevo a mi vida, cuando hago mis tortillas, cuando hablo con mi mamá, la danza es aprender a vivir, a estar, la danza me ha enseñado que ya era alguien y algo; danzo para encontrar el sentido de mi vida y por mi familia, mis relaciones

Entrevista 8. Atuendo			
Vestido	Vestuario	Prehispánico	Actual
el atuendo va cambiando, primero era simple, faldita, huaraches, era básico	con el paso del tiempo transformamos ese atuendo, más vistoso, en forma	códices semejanza con el atuendo	Confección, plumas
ueseras, kopili, un nombre, lo tenemos que llevar en el atuendo	el cambio fue por derecho de antigüedad, fue después de 2 años	se trata de mantener esa parte de los códices	uso del *kopili* para todos, antes era

			jerarquía
faja, hueseras, *kopili*,	el más simple era porque estabamos empezando	*maxtla* y nagua	
nos lo dan iguales, pero no es una imposición que sea igual, tiene que ver con el sentido de pertenencia al grupo	fuimos evolucionando con el paso del tiempo	el nombre en nauatl revela su condición prehispánica	
nos identifican rápido de qué grupo somos por el atuendo, somos de una misma familia	algunos compañeros otros estilos, a partir de ver otros atuendos fuera		
los primeros años era asi, te lo ganaste tu atuendo, al principio era de merecimiento	las mujeres es más uniforme, los hombres cambian más		
te lo tienes que ganar por asistencia, constancia, ahora se ha modificado, es menos tiempo para obtenerlo	lo adaptamos a lo que vamos viendo, de acuerdo a las vivencias		
hay una presentación-ceremonia para entregar el atuendo, piden una vela, flores, y te dan unas palabras ara explicarte la importancia del atuendo	transformé las hueseras y *kopili*, por gusto, y por el nombre		
	el nombre tiene que ver con elementos del atuendo, colores mis ueseras hacen alusión a la mazorca, porque son pequeños los huesitos		
el atuendo protege lo que danzas y haces, tu cuerpo en especifico	*kopili*, cambie la forma para que se pareciera a la espiga del maíz		
rodilleras, muñequeras, uaraches, faja, *iskoamekatl* deberiamos traer todo eso para proteger fisica y energética	mi nombre es *senpapalotl*, mariposa de maíz, con base a eso he cambiado los elementos, no he pintado el glifo porque no hay tiempo, no sé; puedes apropiarlo no sólo por la pintura		
el sentido es proteger las entradas y salidas de energía			

las prendas tienen nombre pero no me los sé, porque son palabras en nauatl	cada quien tiene que modificarlo, nos dan una hoja en blanco y cada quien la pinta, la apropia		
maxtla, tilma	para mi atuendo no hubo esa ceremonia		
sólo te puedes quitar el *kopili* en los descansos de danza, porque se vuelven parte de ti incluso, te acostumbras	mucha gente piensa que es como adorno porque se ve bonito, pero el atuendo tiene un sentido de usanza		
lleva mucho tiempo ponerte el atuendo, media hora	es distinto danzar sin ellos o con ellos, en el sentido energético, te sientes raro		
cuando te atuendas ya eres danzante, antes eres una persona cualquiera	no debes danzar sin atuendo, por esa condición energética, para todo hay una forma de hacer las cosas, si no se usa no sale bien		
la gente te reconoce como danzante hasta que tienes el atuendo	cuando se me olvidaba, pensaba que no eran importantes, pero con el tiempo te das cuenta que no, no es la misma vibración de la danza		
te atuendas y viene el reconocimiento como tal de ser danzante	es necesario el atuendo y es diferente si danzas con tu ropa de gente normal a tu ropa de danzante, te transportas a otra frecuencia energética		
	no se usa para otra cosa que no sea danzar, es netamente para rituales específicos de danza mexika (o de la estrella o del sol)		
	se usa o tela o pile, depende de la persona, de lo que va habituando la gente de la danza		
	muchos dicen que no tela porque antes no se usaba la		

	tela, pero lo mismo dicen de la piel		
	a nosotros nos han dicho que se pueden usar los dos (tela o piel)		

Entrevista 8. Apertura de rumbos-cosmos			
Saludo	Petición	Prehispánico	Actual
abrimos a los rumbos, presentarnos como danzantes para ocupar un espacio en la fiesta patronal	yo soy mazahua, combinamos los idiomas	por el lenguaje es mexika	la cruz, para la gente de afuera incluso yo al principio
pedir persmisos para poder danzar	lo puedo trasladar a mi lengua materna y puedo combinar las tres (español, mazahua, naua)		la cruz es también católica yo la pensaba también así como católica
cada sahumadora tiene que generar un vínculo con el rumbo para que ponga las intenciones de la gente en ese espacio	intento hablarlo en mi lengua, no cambiar el sentido		hacemos el saludo en lenguas modernas como el inglés
se trata de mandar una intención a través del *kopal*, para que esté en armonía la danza	digo el nombre en naua y sus elementos en mazahua, eso depende de la aproapiación de las cosas		
primero se genera el conocimiento del rumbo, reconocer el guardian y sus elementos, siempre se encamina el rezo al	depende de las presentaciones, cuando hay gente que habla mazahua o cuando hay muchas saumadoras		
guardián del rumbo, se dice en nauatl	es también lo que yo vaya sintiendo, existe el sentimiento, en el transcurso hacia el lugar		

se acompaña de movimientos que aluden a los rumbos, arriba, abajo, der-izq. Y círculos abrir, cerrar, dar y recibir	suceden cosas que luego en el saludo recuerdo y hay una conexión de eso con lo que intenciono		
pueden apoyar en el saludo los *atekokoli*, y en menor proporción los danzantes que no tienen algún elemento	me cuesta acordarme que aprendí mazahua y decirlo en mazahua		
	los danzantes no hablan pero si ponen su intención en el pensamiento, sólo hablan sahumerios y *atekokoli*		
	la sahumadora abre la puerta para que todos pongan sus intenciones mediante el humo		

Entrevista 8. Ofrenda o *tlalmanali*			
Tendido	Disposición	Prehispánico	Actual
tendemos el corazón de la danza, van todos los elementos, fuego, aire tierra, fuego			
cada elemento en su representación, viento-caracol, tierra-fruta o flores, agua literal, fuego-sahumerio	no se puede hacer la forma que quieras, pero sí las frutas que quieras		
tratamos de acomodar cada elemento en un rumbo específico, por características semejantes	a veces no ha habido flores o agua		
los caracoles resguardan los rumbos, y se ponen en cualquier rumbo donde hace falta	los que lo entienden son las saumadoras, porque se les han explicado o han investigado, por necesidad siempre les preguntan	las figuras que se ponen son de códices	imágenes de los santos en fiestas patronales
los sahumadores se acomodan al rumbo que le	la gente llega con ofrenda para el corazón, para que	el fuego	cosas en las que

corresponde, se decide antes de tender	sea rezado o intencionado, eso hace que sea más amplia la ofrenda		portamos el fuego o el agua, los recipientes
6 saumadores, lo ideal, pero pueden llegar más o menos	cuando la danza es para energía femenina se hace en rombo		cosas para el tendido, resistol y cosas así
hay formas geométricas, rombo (puntos cardinales), media luna	depende de la situación, imágenes femeninas se hace media luna		
los paliacates son del color del rumbo	tinene que ver con el espacio, con lo que pasa en el momento		
incluso se pueden tender formas mas elaboradas si el espacio lo permite (en el risco)	a veces todos lo hacemos, en el entendido del significado también sólo algunos lo entienden		
se tienden más formas cuando se hace celebración de veintenas, figuras de semillas y todo va alrededor	el tendido si lo pueden hacer todos pero por comodidad lo dejan a las sahumadoras		
la forma depende de lo o por lo que estemos danzando	aquí no es como en los rumbos que solo ellas pueden hacerlos		
tlalmanali se llama en nauatl	no hay una condición más individual, sino que se consensa en el grupo lo que se vaya a colocar		
siempre está el fuego, ese no puede faltar	sin centro no hay danza, el centro determina lo que se va a poner ahí, de ahí vienen los cargos		
siempre tiene que haber centro	porque de ese centro es de donde debemos sujetarnos, todo lo que hacemos es desde ahí de ese centro		

Entrevista 9	**Aspectos Generales**
Cristina	*Ketsalkiauitl,* es mi nombre

Hernández López	sahumadora, 9 años
	la danza es una manera de redescubrir o entender todo el conocimiento de los antepasados
	los antepasados guardaron mucha información en las danzas porque ellas hablan de cómo funciona el universo
	eran una manera de proteger su tesoro
	danzo porque hay un nivel de fragmentación en el mundo sobre lo importante, aquí aprendi que lo importante son los elementos que nos sostienen, la naturaleza, el universo, danzo porque agradezco a esas existencias o seres a dios lo que hago aquí y lo que me ha dado la madre tierra, en mi vida no había un sentido
	danzo porque agradezco a esa existencia, ser, dios por lo que me ha dado la madre tierra, es una manera de honrarla
	no es solo para honrar a los pueblos, sino porque me ha dado una significación para entender a qué venimos, qué hacemos aquí
	cuando llego a un pueblo de visita, internamente pido permiso a los guardianes
	mis altares del hogar han cambiado, hay plumas, piedras, agua, fruta
	la danza en mi vida me ha dejado ver el fuego de manera distinta y así con los elementos

Entrevista 9. Atuendo			
Vestido	Vestuario	Prehispánico	Actual
un vestido abierto de la intura, movilidad; un saquito, faja, hueseras y paliacate	el cambio de atuendo fue por el cambio de nivel del grupo, más experiencia	plumas, piel	
paliacates en los pies a veces y un *kopili*-penacho	algunas cosas se mandan a hacer y otras las elabora cada quien	*koyoles*	cascabeles de aluminio
nombres en nauatl, no recuerda todos	lo adaptas no sólo por el nombre, sino por gusto personal	pintura-símbolos prehispánicos	lentejuela
una imagen que nos identifique por eso los	se puede danzar sin atuendo	el diseño del	el de nosotros

atuendos son iguales en la forma		atuendo	casi no
hombres tienen su *maxtla*, rodilleras	es una parte protectora, armadura; no es forzoso que lo usemos		la confección y algunos elementos
los atuendos tienen la misma forma y color	la intención de la danza es ofrendar, más allá del atuendo		alambre
dependiendo del tiempo que lleves en la danza se modifica con elementos de su nombre	faja cubre el ombligo		
el color se puede adaptar, depende del grupo y hay libertad para darle un toque personal	he danzado sin atuendo, pido permiso y si me aceptan si atuendo, danzo		
la forma triangular del atuendo representa la vida, dar vida, montaña, movilidad	en los más formales simempre lo llevo, es una regla pero no rígida		
el atuendo de hombre, una forma fálica	no había pensado en un número de partes del atuendo		
el atuendo señala el tiempo que llevas en la danza	el atuendo protege la energía de nuestro cuerpo, de sus partes principales: cabeza, el *kopili* ayuda a estar centrados		
en el grupo se propone el atuendo y ante el consenso se adopta esa forma	pies, ombligo, protegemos esas partes porque liberan energía		
todas las partes tienen una función simbólica, y funcional, ergonómica	la faja cubre este *chakra* del centro y las articulaciones en la cintura		
	no hay materiales específicos, puede usarse tela, loneta, piel		
	se refleja la condición étnica mazahua y otras: en las fajas principalmente, Perú,		

	del norte Lakota		
	yo me atuendo porque es una protección y de identificación con el grupo, en danzas grandes nos identifican		
	además me siento bien con el atuendo, es un gusto, porque sabes que vas a ir a hacer un trabajo que te gusta		

Entrevista 9. Apertura de rumbos-cosmos			
Saludo	Disposición	Prehispánico	Actual
tenemos que hacer un saludo a los cuatro rumbos, cielo y tierra	cada sahumadora a su manera hace el permiso		
somos seis, diez sahumadoras, nos colocamos en el punto que nos corresponde	las palabras es pedir permiso y hacer una mención del compromiso, estamos honrando al pueblo	lengua, mazahua y naua, y nombres	la referencia a eventos en danzas que no son de corte religioso
yo estoy a cargo del norte, se da una agradecimineto, se pide permiso para hacer la danza	cada sahumadora tiene la libertad de decir, el nombre del pueblo, del santo o al elemento	la concepción de los rumbos como entidades	
hay unos movimientos: cruz, circulos izq.-der; frente y atrás, es el ritual para la saumadora	buscamos la relación con el evento, puede ser en algún idioma indígena o español		
mazahua y naua, español			
nombres de los rumbos siempre se dicen porque estamos invocando esos guardianes, les pedimos	los nombres se pueden decir en naua, español o mazahua		
permiso, no se pueden	el saludo es parte de la		

omitir	tradición de la danza, no se hace una danza porque si		
los saludos no cambian	cambia el evento en donde danzamos y eso cambia la forma de decir las cosas		
el saludo es para pedir permiso y agradecer al final, se le explica a la gente qué hacemos	hay entidades que protegen el pueblo, no hablarles sería una grosería		
en el saludo se habla a la gente, no directamente			
no se puede danzar sin saludo, es muy importante, no importa el tipo de evento, se hace			

Entrevista 9. Ofrenda o *tlalmanali*			
Tendido	Disposición	Prehispánico	Actual
acomodamos un tendido, una ofrenda con flores, fruta o solamente los sahumerios	el orden depende del grupo, del espacio, del acuerdo de las sahumadoras, cantidad de sahumadores	sahumerio, caracoles, agua, fruta, flores	veladoras
se tienden frente a los *ueuetl* y a lado de los sahumadores, los caracoles	fruta y flores son prescindibles		
el tendido se acomoda de acuerdo al evento	siempre he visto que las sahumadoras acomodan el altar porque ponen su sahumerio y ese es muy importante para ellas, pero la gente puede participar, se integran los miembros del grupo e incluso otras que no danzan		
se danza hacia esa dirección			
los tambores van en ese tendido, enfrente se tienden los paliacates del color del rumbo	cuando yo pongo el sahumerio estoy haciendo un rezo para que todo vaya bien, es una intención		
normalmente en nuestro grupo se hace eso, luego			

se ponen los sahumerios y luego lo demás			
agua, ocote, carbón y el *kopali*			
lo indispensable es el sahumerio y el carcol, tambores			
se acomodan en línea, cuadrado, siempre juntos; triangulo, luna			
tiene que estar siempre, porque ahí va el saumerio			
el fuego es el principio de todo, nos da cualquier cosa, no podriamos vivir sin él			
se honra al fuego y él nos protege			
el saludo necesita del sahumerio y ellos necesitan su altar, para sí danzar, el atuendo te hace parte del grupo, de la ceremonia			

FUENTES DE CONSULTA

Álvarez-Gayou Jurgenson, Juan Luis. *Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología*. México: Paidós, 2003. Impreso

Austin, John. *Cómo hacer cosas con palabras.* Barcelona: Paidós Ibérica, 1971. PDF

Barthes, Roland. *El sistema de la moda.* España: Gustavo Gili, 1978. PDF

De la Peña, Francisco. *Hijos del sexto sol*. México: INAH, 2002. Impreso

García Ruiz, Jesús y Federico Figueroa. "Cultura, interculturalidad, transculturalidad: elementos de y para un debate*." Revista El Candejo* no. 10, Guatemala, ICAPI, 2003. <URL>

González Torres, Yolotl. *Danza tu palabra. La danza de los concheros.* México: Plaza y Valdés Editores, 2005. Impreso

Goulet, Denis. "La cultura y los valores tradicionales en el desarrollo". *Rev. Filosofía Univ. Costa Rica*, XXX (71), 27-36, 1992. PDF

Hidalgo Hernández, Verónica. Cultura, multiculturalidad, interculturalidad y transculturalidad: evolución de un término. PDF

Laban, Rudolf. *Danza educativa moderna*. México: Paidós, 1991. PDF

Lenkersdorf, Carlos. *Aprender a Escuchar.* México: Plazay Valdés Editores, 2008. Impreso

Levinas, Emmanuel. *La huella del otro*. México: Taurus, 2000. PDF

Lotman, Iuri. *Semiosfera I. semiotica de la cultura y el texto*. España: Ediciones Cátedra, 1996. PDF

_____. *Semiosfera II. semiotica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio.* España: Ediciones Cátedra, 1998. PDF

Maalouf, Amin. *Identidades Asesinas*. España: Alianza Editorial, 1999. PDF

Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar.* La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983. PDF

Ramos Smith, Maya. *La danza en México durante la época Colonial*. México: Alianza Editorial Mexicana, 1979. PDF

Sloterdijk, Peter. *Esferas I*. España: Siruela, 2003. PDF

Szurmuk, Mónica y Robert McKee (coord.). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México, 2009. PDF

Valencia González, José Luis. Las alabanzas concheras. Voces de resistencia interdiscursiva, cuentos de la memoria de una cultura. Tesis de maestría. Escuela nacional de Antropología e Historia. México, 2008

Valle de Frutos, Sonia. "Los procesos de transculturación desde la identidad de nuestra América y la Europa mediterránea". *Cuadernos Americanos 132*. México, 2010/2: pp. 55-63. Web: 26-04-17. PDF

Vidal Jiménez, Rafael. "Hermeneútica y Transculturalidad. Propuesta conceptual para una deconstrucción del <multiculturalismo> como ideología." *Nómadas, revista crítica de ciencias sociales y jurídicas*. 12 (2005.2). Publicación electrónica de la Universidad Complutense. ISSN 1578-6730. PDF

Zebadúa Carbonell, Juan Pablo. "Cultura, identidades y transculturalidad. Apuntes sobre la construcción identitaria de las juventudes indígenas". *Revista LiminaR. Estudios sociales y humanísticos*, año 9, vol. IX, número 1, junio de 2011. ISSN: 1665-8027. PDF