

GOBIERNO DEL ESTADO
SAN LUIS POTOSÍ

MUSEO NACIONAL DE LA MASCARA

FONADAN

danza de las varitas



DANZA DE LAS VARITAS

TZINEJA, HUEHUETLAN, S.L.P. Y ZOQUITIPA, TAMAZUNCHALE, S.L.P.

*ANTECEDENTES HISTORICOS, CONSTANTES PREHISPANICAS Y ESTADO ACTUAL
DE LA DANZA.*

GOBIERNO DEL ESTADO DE SAN LUIS POTOSI

MUSEO NACIONAL DE LA MASCARA

*FONDO NACIONAL PARA EL
DESARROLLO DE LA DANZA POPULAR
MEXICANA.*

793.3197249

15

407

15/1/91

CENTRO DE INFORMACION
DOCUMENTAL / DGCP

presentación

El estado de San Luis Potosí es una zona particularmente rica en tradiciones y especialmente cuidadosa en la perseverancia y seguimiento de su trayectoria cultural; así que los grupos étnicos que en este estado viven desde hace tantos siglos, revisten una importancia capital para los potosinos, sobre todo para quienes nacimos en un núcleo poblacional de habla hispana, pero muy cerca, mejor dicho, en la médula misma, del lugar que ha sido asentamiento milenario de una de las culturas más relevantes del mosaico mesoamericano: la Huasteca con sus consiguientes fusiones e interrelaciones con otros grupos —los mexicanos— entre ellos—.

Con orgullo presentamos este estudio que ya se hacía indispensable, porque no existía testimonio escrito alguno de lo que constituye un elocuente y hermoso vestigio de nuestro ayer: "Las Varitas", danza de una riqueza asombrosa, con todo un contenido mítico —religioso y de simbolismo—, que al materializarse en la plástica la convierte en algo indeleble y único porque le otorga el sentido que hace de las manifestaciones externas arte verdadero, y no simple espectáculo para el esparcimiento.

De ahí la importancia de este trabajo.

Deseamos que en especial los maestros de danza conozcan "Las Varitas" en toda su dimensión para que, asimilándola, puedan enseñarla a fondo a sus alumnos, transmitiéndoles el legado de tradición que esta danza contiene, de manera que permanezca vivo el espíritu del cual emanó.

Es este respaldo espiritual lo que da sentido a una cultura: si eso se pierde, si lo dejamos perder, nos convertiremos en una civilización más.

Nuestro empeño de rescate debe ser preocupación de todo gobierno; los mexicanos somos guardianes de una historia extraordinaria, única, y distinta dentro del panorama mundial: enseñemos a nuestros hijos su porqué y ellos harán del interpretar de sus tradiciones un acto de raza y nacionalismo en su más alto sentido.

Prof. y Lic. Carlos Joaquín Barrios.

San Luis Potosí, 1985.

introducción

El Gobierno del Estado de San Luis Potosí, a través del Museo Nacional de la Máscara, y el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana, como fruto de su admiración por lo que fue un mundo de ideas, de mitos y de ritos, de poesía y vida del que aún quedan vestigios, destacan ante ustedes una de las danzas más representativas de los grupos huastecos y mexicas, y una de las que más se bailan en San Luis Potosí: Las Varitas

Para realizar este esfuerzo y como culminación del curso: Principios, Evolución y Estado Actual de la Danza Prehispánica en México, organizado por las dos instituciones antes mencionadas, se integró un equipo formado por maestros de danza de todo el estado de San Luis Potosí, en el año de 1983.

Se acordó convocar a un congreso de danza de Varitas interpretada por huastecos y mexicanos, con el fin de seleccionar un grupo de cada rama étnica para su estudio.

El Instituto Nacional Indigenista, apoyando la iniciativa, lanzó las convocatorias en las zonas elegidas y trasladó desde sus comunidades a los grupos, para concentrarlos en Tamazunchale y en Tancanhuitz de Santos.

El Museo Nacional de la Máscara, Fonadan y los maestros de danza, estuvieron presentes en este encuentro y, una vez sostenida una plática previa con los convocados, se procedió al análisis de los conjuntos de danzantes y a la filmación.

Transcurrida una semana de observación se seleccionó a los representantes de Tzinejá, Huehuetlán (huasteco) y de Zoquitipa, Tamazunchale (mexicano), por considerarse que manifestaban una mayor perseverancia en los rasgos originales, (enero 1984); conviene señalar que los integrantes de los grupos, en conversaciones posteriores, dejaron claro que interpretan el simbolismo de la danza de una manera actualizada, fruto del sincretismo. Por otra parte, nuestra investigación arrojó resultados fundamentados en fuentes documentales plenamente autorizadas, según se comprobará en el curso de este trabajo.

El siguiente paso consistió en uniformar conocimientos de notación coreográfica entre los maestros, a través de un curso impartido por Fonadan en el Museo Nacional de la Máscara. (febrero, 1984).

El Gobierno del Estado de San Luis Potosí, en su V Festival Internacional de Arte Primavera Potosina, invitó a los grupos seleccionados a que participaran durante una semana, lo que permitió la enseñanza de la danza a los maestros y junto con ellos, fueron llenadas las cédulas de investigación correspondientes, y se realizó la grabación de la música. (mayo, 1984)

Fonadan, a su vez, para su curso anual, eligió la Danza de Varitas y así, con las filmaciones y, de nuevo, la presentación de los grupos en el Museo de Antropología e Historia, se termina la recopilación de campo (agosto, 1985).

En este punto surge el problema de la investigación, la interrogante: mexicanos y huastecos bailando lo mismo, ¿Desde cuándo esta danza? Buscamos constantes de la época prehispánica trascendidas a la actual, simbolismos, ideas estéticas, argumento, tema de la danza; se da, igualmente, la preocupación de dejar constancia del estado actual de la danza por medio de la notación coreográfica, el vestuario y utilería, el análisis musical y partituras, así como los aspectos socio-económicos de las comunidades en donde se ejecuta la danza por los grupos seleccionados.

Perseguimos, desde luego, que los maestros de México, y no sólo los de San Luis Potosí, tengan una guía para que conozcan de una manera fidedigna y didáctica la danza en estudio y puedan aprenderla y enseñarla de una forma integral que permita al mexicano, desde niño o adolescente, detenerse en el simbolismo y transmitir su emoción al escenificarla en el presente.

Agradecemos en especial al C. Gobernador Constitucional del Estado Lic. y Profr. Carlos Jonguitud Barrios, el encomendarnos esta tarea, contagiándonos su convicción de que este fragmento vivo de la historia debía ser rescatado porque subyace en nosotros así tengamos o no conciencia de ello.

capítulo 1

PRESENCIA DE LOS MEXICAS EN LA HUASTECA

LIC. RAFAEL MONTEJANO Y AGUISAGA.

En una época muy antigua, un grupo de pobladores se fue asentando en la zona costera del Golfo de México, desde Soto la Marina hasta la América Central y así se formó la gran familia maya. Quizá en el Preclásico Tardío, otros grupos, que del altiplano bajaron hasta el mar, se metieron entre aquéllos y los separaron. Divididos, se formaron dos grupos: los mayas huastecos, en el norte, y los llamados mayas, en el sur.

Con características etnológicas y lingüísticas afines, ya que ambos grupos proceden del mismo tronco, los huastecos establecidos en Mesoamérica marginal, se relacionaron con los habitantes del centro de México y crearon sus propias estructuras. En aras de esta relación, recibieron el nombre; pues el vocablo huasteca proviene del náhuatl cuextlan, en los cúes, o Huastecapan. Los huastecos se llamaban a sí mismos serpientes o tzanes. De ahí que los mexicanos los llamaban zicoacas, y Zicoac, a la región, pues tal vocablo se deriva de coatl, serpiente. Ahora los huastecos se dicen tenec, y a su tierra, Tenec-bichou.

Dentro de su estructura política, los huastecos no tenían un rey o un señor universal. Eran señoríos independientes, únicamente en caso de guerra o ante la amenaza de algún peligro de consideración, establecían alianzas entre sí. Ya en la época novohispánica se formaron seis huastecas: la Tamaulipeca, la Veracruzana, la Potosina, La Hidalguense, la Poblana y la Queretana.

Ante la expansión del imperio azteca, para defenderse, se unieron a los totonacas. En 1454 Moctezuma I o Ilhuicamina, cuando se lanzó a la conquista de la Huasteca, metió una cuña por Tuxpan, y así separó a unos de los otros y se apoderó de la región.

A ésta siguieron las guerras de Axayácatl, Tizoc y Ahuízotl. Por fin en 1506, Moctezuma II o Xocoyotzin incorporó plenamente al imperio azteca la Huasteca Potosina y la convirtió en tributaria.

De este modo, sea por las relaciones con los demás pueblos mesoamericanos, sea porque Moctezuma distribuyó a sus recaudadores de tributos en la Huasteca Potosina, sea por la intrusión de otros como comerciantes, se formaron colonias o grupos de mexicanos entre los huastecos. Hay pueblos con nombres como Huehuetlán, tierra de viejos, de legítimo y evidente origen náhuatl; aún cuando en él no queda ningún mexicano. Hay otros municipios, como el de Tancanhuitz, en donde conviven comunidades huastecas y comunidades mexicanas. Sólo en Axtla y en Tampacán, la mayoría son mexicanos.

A lo largo del tiempo, desde quizá el Siglo XV, se da semejante convivencia, con el consiguiente intercambio de elementos culturales. Estos, ahora, enriquecen el folklore huasteco; antes, según las crónicas, los elementos culturales huastecos enriquecieron el panteón náhuatl, cuando los mexicas conquistaron la región.

García Pavón opina que algunas deidades y rituales pasaron directamente de los huastecos a los mexicas, y otros por medio de los toltecas. Tales: Tlazoltéotl, Quetzalcóatl, con tocado e indumentaria huasteca, Pahtécatl, Xilonen, Mayahuel, Uixtecihuatl y Ehécatl, entre otros.

En la región huasteca el culto a la fertilidad ocupó uno de los primeros lugares, como se puede ver por las numerosas representaciones escultóricas. Por consiguiente, las expresiones plásticas de dicho culto, también fueron importantes y debieron de haber tenido en danzas y cantos preponderantes manifestaciones, tanto entre los huastecos como entre los mexicanos que habitaban y habitan la región.

capitulo 2



ANTECEDENTES HISTORICOS Y CONSTANTES PREHISPANICAS DE LA DANZA DE LAS VARITAS.

LIC. MARIA ELENA GONZALEZ DE DELGADILLO.

*... El viejo,
figura encorvada,
 enmascarada,
sostenido en sus pilares: los hombres, los jóvenes.
Silencio.*

*Respeto, reverencia.
Puesto en el solio de la tierra,
 el rito silencioso inicia;
 ofrendas,
 bendiciones,
 peticiones.*

*Movimiento.
 El silbar de la flauta
irrumpe lastimero en el aire de la selva,
 el tenue sonido del tambor
 marca el ritmo al cascabel;
 la flexión
del cuerpo, enjuto, firme.*

*En el lamento ahogado por la máscara voltea hacia el sol,
deidad de siglos, y en el intento de escuchar su voz, respuesta
a su gemido, queda inerte, con el cuerpo zigzagante apoyado en
sus bastones en el sitio de la tierra milenaria.*

Con el respeto que me merecen por guardar en su ser y hacer, costumbres ancestrales que los conforman, los determinan y los guían a un fin último, agradezco a los integrantes de los grupos de danza de Tzinejá y Zoquitipa, el transmitirme su emoción, y haberme permitido sacudir la era de las máquinas al traspasar el sonido de la flauta y el tambor, el simbolismo y la metáfora, el polvo acumulado de la civilización.

La búsqueda de máscaras potosinas me llevó a las fiestas de San Miguel de Tancanhuitz de Santos, Huasteca Potosina.

Fue la primera vez que vi la danza con la emoción del que encuentra: sólo una danza con máscara entre 20 diferentes (septiembre 1982). Ahí la información del danzante fue escueta: danza que imita animales de la naturaleza; pero la atmósfera de lo desconocido me rodeaba. Fue hasta enero de 1984 cuando volví con el propósito fundamental de realizar el estudio de la danza; el resultado fue inesperado: nunca me imaginé la riqueza que encontraría

2.1. Antecedentes Históricos.

¿Desde cuándo esta danza?

“El propio Juan Antonio conoció las muestras de las figuras que se utilizaron para la danza y espíritu de los sonos. El comenzó a tocar desde su infancia según datos de nuestros abuelos”.(1)

Juan Antonio Espinoza fue el 1er. organizador de la danza en esta localidad. Tzinejá, Huehuetlán, en 1890. Al morir Juan Antonio en 1946, quedó como 2o. organizador el Sr. Martín Alfonso hasta su muerte en 1954; le siguió el Sr. Juan José Martínez y, actualmente, el Sr. Marciano Enríquez.

Estos datos de tradición oral son importantes porque destacan la ejecución de la danza desde el siglo pasado, lo que permite aventurarnos a pensar en su arraigo ancestral, considerando lo aislado de la comunidad, hasta hace poco tiempo.

En un magazine dominical el Lic. Rafael Montejano y Aguiñaga escribía:

Huehuetlán “Pueblo de Viejos”, en mexicano, y Huehuetlán no es solar de mexicanos sino de huastecos. (...) pueblo virgen sin caminos no hay manera de llegar sino a pie o en bestia. (...) El pueblo está rodeado por numerosos cues o adoratorios prehispánicos que atestiguan la existencia de numerosos núcleos indígenas. (...) Huehuetlán, pueblo sin tiempo y sin años. La vida allí no anda, se estanca en su indígena fisonomía no alterada por la civilización. (2)

Cuando el Lic. Montejano escribió su artículo, ya estaba consolidado el grupo de danzantes y el tiempo aún estaba detenido.

En la poesía, Costumbres Indias de Marcelino de Sánchez, dedicada a su mejor amigo Señor Cura Pablo Rojas, encontramos una descripción de la danza en estudio:

Otros indios, en círculo formado
Al compás de un tambor y un pitito
Van saltando, llevando bien forrado
De manta, en la cabeza, su gorrito:
Abajo de los muslos, colocado
Cascabeles pendientes de un hilito,
Y al hombro una varita con listones
Figurando en el aire ondulaciones. (3)

Esta noticia de la danza data del año de 1891, por así asentarle el autor en su primera estrofa:

I

Cafetal, mes de Junio, fecha nueve,
Corre el año noventa, dizque y uno:
Esta carta sencilla, ruda y leve,
Te remito aun á trueque de importuno.
Buscaré quien á Valles te la lleve,
Voy á ver si encontrar yo puedo alguno,
Y si no hallo, te irá por el correo,
Quiero ver satisfecho mi deseo. (4)

Específicamente hablando de esta danza, es la fuente más antigua que encontré y, por lo que nos comunica el autor en su escrito, se infiere que es la Danza de Varitas versión huasteca.

En el periódico El Estandarte, cuyo director era Primo F. Velázquez, encontramos artículos llamados Por la Huasteca Potosina Usos y Costumbres; en la VI parte, se describen fiestas huastecas; de ahí tomo la siguiente referencia:

“Después sigue la danza que la gente llama de las Varitas.

10 1.- Información proporcionada por el Sr. Flavio Martínez Terán informante y traductor huasteco.
2.- Rafael Montejano y Aguiñaga, “Crónicas Potosinas”, en El Sol de San Luis, 24 de abril y 1º de mayo 1965. Año 3, N° 872 y 879.

3.- Marcelino de Sánchez Poesías Líricas, Edit. Imp. y Let. de M. Esquivel y Comp. S.L.P., 1891, 2a. Edición, p. 354 y 355.
4.- Ibid. p. 344

(...) La música, los aires bélicos y alegres que toca, los trajes que usan los danzantes y los rápidos y acompasados movimientos con que bailan, nos impresionan agradablemente. Figuraos una avanzada de guerreros, imitando el vestido que usaban los primitivos soldados aztecas.” (5)

Corresponde esta descripción a la manera en que baila actualmente el grupo mexicana, reafirmada por sus bailadores al justificar su danza como guerrera; el grupo huasteco también hace mención de que su baile es guerrero pero “no guerreros de la tierra sino del cielo”. (6)

La descripción que hace el columnista nos permite ver movimientos bruscos y enérgicos que no se dan en la huasteca como él mismo afirma más adelante:

Entre una y otra desfilan las danzas de los huastecos, de carácter pacífico y moderado como su raza. No hay los redobles del tambor guerrero ni los gritos furibundos del soldado azteca (...) sino los movimientos suaves y acompasados de la danza religiosa (...) El carácter de estas danzas aunque común á (sic) otras de la raza mejicana, revela también el espíritu religioso que la domina y que sobresale en ella (...) (7).

Continúa narrando la danza:

“El morrión de figura cónica adornado de plumas de colores, mostrando en su remate una escarapela circular con la línea de dibujos de color rojo.” (8)

Este morrión lo siguen usando ambos grupos, pero ya ninguno de ellos utiliza plumas de colores; el de Tzinejá tiene dibujos geométricos, mientras que el de Zoquitipa tiene espejos, pero ambos se rematan con la escarapela circular con líneas de color verde, blanco y rojo, o rojo solamente.

“La ajustada coraza de algodón impenetrable a los dardos y flechas” (9) Ninguna danza tiene esto en el vestuario, quizá los paliacates que llevan cruzados en el pecho sustituyen ese implemento, pero ellos lo asocian con las carrilleras, lo que constituiría un elemento totalmente actual.

“Los muslos y calcañal ceñidos con aros de metal, de donde penden muchos cascabeles y el apretado calce que calza al pié, dándole destreza y agilidad; torcida al hombro la varita, que figura la lanza, adornada con cintas y listones de colores”. (10)

5.- “Por la Huasteca Potosina” artículos aparecidos sin firma en El Estandarte, 2 de junio 1896, año XII, N.º. 1736 p. 2

6.- Afirmación de los propios bailadores.

7.- El Estandarte, Loc. Cít.

8.- Ibid.

9.- Ibid.

10.- Ibid.



Se siguen usando cascabeles pero sostenidos por un hilo; en la actualidad ya bailan descalzos con la varita sujeta y adornada de la misma forma.

Llevar en las manos una espada que figura aquélla temible que antes usaban, manejándola con la destreza propia del noble caballero; al danzar ejecutan admirablemente evoluciones militares: avanzan a guisa de acometer al enemigo o retroceder para evitar el golpe del contrario, desfilando enseguida por los flancos para colocarse en círculo cerrado que sigue girando sin cesar, ejecutando todos estos movimientos al compás de los silbidos agudos pero agradables de una flautita hecha de caña delgada, de la que pende un tamborcito que percute la mano izquierda del músico indígena, mientras su derecha manipula en los agujeros de la flauta; lanzando el grupo de guerreros, al concluir cada pieza de la danza, el alarido furibundo del luchador salvaje: grito de entusiasmo o del valor bélico que hierve en su pecho. (11)

Una variante más es que, en lugar de espada, utilizan una daga de madera, adornada con listones. Los instrumentos musicales y su ejecución son iguales; al concluir cada son, los gritos de los mexicanos son de entusiasmo mientras que los gritos del huasteco son lastimeros.

Concluye el autor:

"Tal danza de origen mejicano y propia de los indios de esta raza, es alguna de las que usaban los primitivos guerreros aztecas en sus fiestas militares, o con la que se animaban para entrar con bríos y ardores bélicos a la pelea". (12)

Considero aventurada la afirmación del origen mexicano de la danza; probablemente sea de origen huasteco y luego asimilada por el mexicano.

En 1942, Joaquín Meade en su libro *La Huasteca, Epoca Antigua* nos menciona también esta danza:

Seguramente es una de las más interesantes, la danza de Las Varitas en la que cada indio tiene una varita en una mano y un puñal de madera en la otra; (esta danza tiene cierta semejanza con la danza de los olmecas); se hacen diversos movimientos o evoluciones en actitud de esperar al enemigo, saltando luego en actitud de pelea al encontrarlo. Llevan un gorro cónico (típico de la Huasteca); pechera roja, pantalones recogidos aproximadamente a la altura de la rodilla y cascabeles en las piernas y en los tobillos. En el dedo meñique de la mano derecha, llevan colgado un tambor muy pequeño que les sirve a todos para acompañar la marcha guerrera de la flauta o clarinete. (13)

De una u otra manera las cuatro fuentes coinciden en la antigüedad remota de la danza. El Sr. Flavio Martínez Terán, nos señala que se transmite la tradición de padres a hijos. En *Costumbres Indias*, de Marcelino de Sánchez, la estrofa que continúa después de la descripción de las varitas dice:

"Todo esto representa antigüedades
Aludiendo a los tiempos primitivos" (14)

En el artículo de *El Estandarte*, en donde se señala la importancia de las procesiones con danzas, se nos subraya también el carácter prehispánico de Las Varitas.

"Son las sombras del pasado apenas alboreadas por la remota luz de la tradición (...) es la representación histórica de la época de grandiosas epopeyas de la Conquista de México." (15)

Don Joaquín Meade también apunta, antes de empezar su relato sobre Varitas, la antigüedad de la danza:

(...) "Creo conveniente describir algunos de los bailes que han llegado hasta nuestros días." (16)

Si bien nuestro dato inicial es del siglo pasado, queremos destacar algunas constantes prehispánicas que comprueban lo lejano de los orígenes - de la danza

11.-Ibid.
12.-Ibid.

13.-Joaquín Meade, *La Huasteca Epoca Antigua*, Publicaciones Históricas Cosío, México 1942, p. 124.

14.-Marcelino de Sánchez, Op. Cit. p. 355

15.- *El Estandarte*, Loc. Cit.

16.-Joaquín Meade, Op. Cit.

2.2. Constantes Prehispánicas en la Danza de Las Varitas.

2.2.1 Mitos.

— *Dancemos como ofrenda,
dancemos pidiendo,
dancemos agradeciendo,
que desmonten la tierra,
dancemos;
que recojan cosechas,
dancemos.*

*Dancemos y bendigamos la tierra,
aguardiente y silbatos de caña,
ofrezcamos el bolín de pollo.
12 tamales de elote,
12 cazuelas de atole,
dancemos
y en esta milpa te sembramos:
tu corazón en el seno del maíz.*

— *¿Oyes chiflar a Dhipac, espíritu del maíz entre la milpa?*

— *Déjalo libre, su primer grano hiérvelo con agua tempranita del pozo:
agua virgen, para que salga su espíritu, así no lo perjudicas. (17)*

*De todas las danzas de Varitas que asistieron al congreso, al que aludo en la introducción, sólo dos incluían el personaje enmascarado del anciano aquél que había visto en 1982. ¿Por qué en las tres fuentes bibliográficas que encontré no menciona nadie este personaje?
¿Quién es el anciano? ¿Por qué su máscara?*

Veamos lo que dice nuestro informante Flavio Martínez Terán sobre la danza de Varitas, versión huasteca de Tzinejá:

El anciano es el espíritu y cuerpo de la danza de las Varitas. Es el espíritu. El Ma - M M Gran creador de todas las artes. Se disfraza un bailarín para ejecutar la danza.

SIGNIFICADO

La máscara La cara del Ma - M M

El bastón Bastón de virtud del gran creador.

La Bolsita Es bordada, llamada talega, es para guardar los objetos que utiliza.

La Jícara Objeto para colocar ofrenda.

Una botella llena de agua fermentada de caña para refrescar a los puntos cardinales; con estos objetos ejecuta el bailarín disfrazado en la danza se nombra el anciano Ca-Jal (a veces Co-Jal). El Ca-Jal es el espíritu del Ma - M M llega en el lugar que está la danza para actuar su gran poder.

Al frente del tocador ofrece la ofrenda al levantar la jícara y es para dar gracias al Padre Eterno, en la jícara lleva un ramo de flores y pan para ofrecer a los cuatro puntos cardinales.

Comenzando en el origen para dar gracias a la salida del padre sol.

Al norte lugar del viento llamado Tzai-lel.

El poniente lugar donde oculta el sol dará la despedida y al sur lugar donde el viento lleva todos los males, el agua fermentada de caña la ofrece a los cuatro puntos cardinales, la gota de agua fermentada le ofrece a la madre tierra, el padre sol, al cielo padre eterno y al dios del viento estos ofrecimientos es para impedir que los malos espíritus ataquen en contra la naturaleza.

En seguida el anciano baila en medio de los hombres bailarines hasta terminar los sones, terminaciones de acciones de gracias de la media noche, es así como actúa el anciano de la danza Las Varitas Grupo "A" Tzinejá, Mpio. de Huehuetlán, S.L.P. (18) (sic)



Esta declaración de Flavio, gran colaborador y amigo, entusiasmado por la importancia de su pueblo planteó más interrogantes. Ahí estaba el reto, el compromiso.

¿Qué significaba cada palabra, qué estaba escrito entre líneas? ¿Cómo no malentender la explicación de las costumbres milenarias? ¿Cómo hacer que el lector admire y respete testimonios de otros tiempos como fundamento del conocimiento del hoy? ¿Cómo tratar de explicar lo que no tiene explicación en nuestra mente occidental?

Ahí lector, está tu reto, ahí está tu compromiso.

En esta búsqueda, lo dicho por Mendelson, en *Ritual and Mythology* - resulta de una importancia decisiva; por ello me permito citarlo en extenso:

El ciclo del dios de la lluvia es el mito básico del área que justifica el progreso regular del rito religioso, ya sea en la ciudad o en el campo, y esto puede ser fundamentado en mitos similares evidentes en todos lados.

Stresser-Péan (1952), claramente presenta el mito del Mamlab como cíclico.

Los huastecos, aún hoy día, respetan a las montañas, a las que piensan oquedades, y a las que consideran moradas de los dioses del relámpago. Los Mam-lab son ancestros divinizados; el gran dios del relámpago, esposo de la diosa de la tierra, una vez, hace mucho tiempo, se los llevó y los ahogó en el mar del oriente en donde el sol sale. Ellos se convirtieron en sus sirvientes y en sus réplicas en miniatura; ellos arrastran nubes sobre la tierra bajo el disfraz de enanitos, blandiendo el machete relámpagueante o hacha. Las nubes son femeninas y de los enanitos se dice que jalan las faldas de la diosa del mar a través del cielo. Las lluvias fertilizadas por los dioses masculinos, caen en las cosechas y estimulan su crecimiento. Cuando son jóvenes, los pequeños dioses circulan por el cielo, blandiendo sus armas relámpagueantes (rayos) y luchando entre ellos haciendo grandes ruidos con sus voces de trueno. Herramientas neolíticas o de bronce encontradas cerca de un árbol dañado por un rayo son consideradas armas caídas. Ocasionalmente, como en el caso de una leyenda en Atiteco actual, el mismo dios se quedó atorado en el árbol. (Mendelson 1958, 1958b, p. 125).

Las nubes parecen lanzarse hacia las montañas, arrastradas por el deseo sexual de los diossecillos quienes se encuentran con sus compañeras en las grutas de las montañas.

Las mujeres son diosas-rana cuya llamada convoca a la lluvia en la estación cálida. Las cuevas son miradas como escenario de orgías y fiestas nocturnas con danzas, música y alcohol.

Pero los huastecos contemplan el amor como pecado o, por lo menos, como un exceso que debilita al amante tanto en su fuerza física como en lo mágico.

Así que los diossecillos emergen con las aguas de los manantiales de las montañas y flotan hacia el océano oriental. Entonces se les considera OCEL: degenerados, viejos, decrepitos dioses que caminan cabizbajos en la superficie de los arroyos o a través de la selva. Así simbolizan a la vegetación y a menudo descansan sobre ciertas plantas cuyas hojas retienen el agua de la lluvia.

Son también amos de los animales de la selva, especialmente de los más feroces.

Siguen amando la danza e improvisan tambores golpeando los estómagos de las bestias ahogadas que flotan en las aguas.

Ya no llevan armas, sólo les quedan fuegos fatuos; sus voces se han debilitado y adelgazado como voces de niños. Ya no acarrearán lluvia sino enfermedades. Pero en la embriaguez hallarán su propia regeneración. Mientras flotan en el mar se sumirán en un profundo sueño de borrachera, semejante a una muerte momentánea. De ahí sacarán fuerza para comenzar de nuevo como dioses jóvenes del trueno y el relámpago.

Stresser-Péan llega al punto de señalar que estos mitos son expresados en danzas que escenifican el ciclo vital de los dioses; y añade; que en Yucatán los cenotes reemplazan a las cuevas de las montañas; mientras que en Guatemala donde la geografía es de tierras altas, hay dos clases de Mam cuyos aspectos diferenciales no han sido suficientemente estudiados. También piensa que el mito huasteco arrojará luz sobre la relación entre los tlaloques aztecas del relámpago, los Tepictoton de las montañas y los Centzon Totochtin o 400 conejos de la vegetación y la embriaguez (19).



19.- E. Michel Mendelson, "Ritual and Mythology", in *Social Anthropology, Handbook of Middle American Indian*; General Publisher, Robert Wauchop, Vol. VI, Ed. by Manning Nash; University of Texas, Austin, Tex., 1967, p. 125.

Al recurrir a la fuente citada por Mendelson de Guy Stresser Péan, nos encontramos con una referencia importante que alude a los dioses que pueden tener relación con el dios Mam

(...) los huastecos han conservado el recuerdo de un gran dios Mam dios de la fecundidad y la abundancia que envejece y rejuvenece cada año, y cuya residencia es un paraíso de fertilidad. Sus caracteres se reencuentran disociados en Xiutecútl, Tlaloc y Quetzalcoatl, tal como se nos aparecen en las fuentes aztecas. Se trata de un típico dios de la vegetación análogo a los descritos por Frazer y Mannhardt. En países diversos, con enorme frecuencia encontramos, dicho por los mismos autores, los ritos anuales de la muerte del Dios de la Vegetación. Este gran Mam de los huastecos tiene por mensajeros y dobles a pequeños Mam dioses del rayo y la fecundidad, señores de la abundancia y de las proezas amorosas que corresponden a la vez a los Tlaloques, a los Tepictoton y a los Centzon totochtín de la mitología azteca. Estos pequeños dioses Mam son, se dice, muertos divinizados y descarnados.

Aunque los informantes actuales no lo especificaron expresamente, nosotros creemos que en la más remota tradición maya los colgados se convirtieron en Mam como los otros muertos divinizados que prometen delicias en el paraíso. (20)

Tozzer, por su parte, sitúa el mito del abuelo Mam dentro del panteón maya de Uayeb (21)

Tratando de hacer acopio de las diferentes fuentes que mencionan al Mam, nos encontramos en Leyendas Huastecas de Oralia Gutiérrez de Sánchez, una leyenda sobre el Mamlab: El Maíz y El Hombre. Ahí se refieren a los Mams como abuelos huastecos y a través del relato pondera el beneficio que se da por el trueno y habla de un niño de la comunidad, intercesor que, junto con el Mam, provoca el nacimiento del Río Coy, la muerte del verdugo Tzale, espíritu del mal, y la entrega del maíz.

Nos dice: "Ellos adoran a Mam lab y a su descendencia porque ellos siguen regando sus sementeras..." (22)

Ahí está el anciano, el mito ancestral del Mamlab. Con todo respeto los jóvenes introducen al Ca-jal, espíritu del. Mam para que vuelva a tener vida y así atraiga agua y fertilidad a las cosechas.

El ciclo de la vida, el poder del Mam de renacer y hacer renacer.

¿Qué es lo que bailan? ¿reflejan este ciclo mitológico del Mamlab?

20.-Stresser — Pean, Guy, "Ixtab, Maximon et Judas, Croyances sur la pendaison chez les mayas du Yucatán, du Guatemala et de la Huasteca", en International congress of Americanists Proceedings, Vol. 2, 1958, p. 459.

21.-Landa Relación de las Cosas de Yucatán Landa Diego de, a Translation, edite with notes by Alfred M. Tozzer, Cambridge Peabody Museum, 1941, p. 139, note 646.

22.-Oralia Gutiérrez de Sánchez, Leyendas Huastecas, Sociedad Cultural Potosina de Estudios Históricos, A.C. Cd. Mella, S.L.P. 1981, p. 92.

° Jóvenes luchando "no somos guerreros de la tierra sino del cielo", los pequeños dioses luchando con sus armas de truenos, de luces, gritando al terminar cada son.

° El enmascarado, el viejo, sostenido por los jóvenes, en su esfuerzo por renacer y hacer renacer.

° El enmascarado, el viejo gimiendo con su voz, débil, de niño.

° Sones cuyos movimientos imitan animales.

° Sones cuyos movimientos imitan a borrachos.

¿Surge un nuevo amanecer? ¿Otravez joven? se une al baile de nuevo, el ciclo se ha iniciado una vez más, y así, en un círculo infinito ¿Desde cuántos años atrás? se repite, se repite, se repite en las ruinas circulares...

2.2.2.- Rito

2.2.2.1.- Procesiones.

En las principales festividades religiosas de la huasteca es costumbre realizar procesiones previas al homenaje que ofrecen a los santos patronos de las localidades. Adornan el altar y colocan la imagen venerada en el lugar que la tendrá como huésped en la fiesta determinada.

Estas procesiones manifiestan una notable afinidad con aquéllas que se hacían, entre otros ritos prehispánicos, para el dios Tláloc.

"En el mural de Teotihuacán Atetelco los sacerdotes de Tláloc, ataviados de sus vestimentas ceremoniales, cubiertos de la red tradicional, se dirigen en solemne procesión al templo, para rogar a la deidad que les envíe lluvia." (23)

Al analizar el proceso de conquista espiritual, Arturo Warman señala la gran variedad de actos y festejos que eran coincidentes con los que se practicaban en la religión cristiana, entre ellos las procesiones.

El mismo Warman, citando a Roberto Ricard, destaca cómo los rasgos del cristianismo imponen primero la forma que, a la larga, se convierte en el contenido y función. (24)

Esta afirmación, en ciertos sentidos, ha sido corroborada como más adelante se irá manifestando.

23.-Paul Westheim, Obras Maestras del México Antiguo, Ed. Era, México, 1977 1a. Edición p. 149.

24.-Arturo Warman, La Danza de Moros y Cristianos, Ed. Sepsetentas, N° 46, México, 1972, pp. 82 y 91.

2.2.2.2. Ofrecimiento a las Cuatro Direcciones.

Las cuatro direcciones es una constante prehispánica. Una de las ideas fundamentales de la religión azteca, nos dice Alfonso Caso, consiste en --- agrupar a todos los seres según los puntos cardinales y la dirección central, o de abajo arriba.

Los cuatro hijos de la pareja divina, Ometecúhtli y Omecíhuatl, (que representa la dirección central arriba y abajo es decir el cielo y la tierra), son los regentes de las 4 direcciones o puntos cardinales:

Tezcatlipoca rojo corresponde al este (llamado también Xipe y Camáxtle).

Tezcatlipoca negro corresponde al norte (llamado comunmente Tezcatlipoca).

Quetzalcóatl dios del aire y de la vida al oeste (en el mito primitivo pudo haber un Tezcatlipoca blanco)

Tezcatlipoca azul corresponde al sur (llamado comunmente Huitzilopóchtli). (25)

En la danza de las Varitas de la versión de Tzinejá, como ya anteriormente mencionamos, se hace el rito de ofrecimiento a las cuatro direcciones en dos formas: hacia el cielo con pan y flores y hacia la tierra derramando aguardiente.

Esta reverencia al cosmos a través de los dioses de los puntos cardinales está destinada a calmar o alabar a obtener la ayuda de los seres supremos representados en las 4 esquinas del universo; paralelamente, al relacionar la danza de las Varitas de Tzinejá con el mito del Mam, citamos a Westheim quien hace una clara justificación de porqué el número 4 es mágico y sagrado, y entre ello está lo siguiente:

"Hay 4 clases de agua que los tlaloques, ayudantes del dios de la lluvia, mandan a la tierra: la primera es buena para las simientes y los panes, la segunda añubla las plantas, la tercera las hiela y la cuarta, improductiva, las seca." (26)

Si nuestra hipótesis estriba en centrar el mito del Mam como rector de la danza, éste no podría dejar de honrar, y al mismo tiempo actuar, como el dios que invoca y representa.

Otro aspecto que consideramos de suma importancia es el de ofrecer a la tierra el bolín; este bolín es un tamalito que lleva al centro el corazón de un pollo, y que se entierra en el lugar donde se realizará la siembra.

"Una lámina del códice Fejervary-Mayer dedica cuatro dibujos al ritual agrícola. En el sembrado se introducían ídolos del dios del maíz, de los dioses de la tierra, de la lluvia, etc., para que favoreciesen la germinación de las semillas y el madurar de los frutos." (27)

Aún hoy, al invocar a las fuerzas cósmicas a través de la danza llevada especialmente al desmonte de la milpa, se reparten entre los asistentes 12 tamales y 12 cazuelas de atole, por ser la fiesta del maíz.

El rito de la danza, en esta fecha, parecería fortificar las cuatro esquinas del universo de la milpa.

25.- Cfr. Alfonso Caso, El Pueblo del Sol, Fondo de Cultura Económica, México 4a. reimpresión, 1978, pp. 20 y 21.

26.- Paul Westheim, Arte Antiguo de México, Editorial Era, México, 1977, 2a. Edición, p. 31

27.- Ibid. p. 58.



2.2.2.3. Danza

2.2.2.3.1. Personajes. Anciano - Mam. Jóvenes - Tlaloques. Mujeres - Cihuateteo

Apoyándonos en el mito de Mam nos atrevemos a interpretar la danza de Varitas versión Tzinejá de la siguiente manera:

El anciano representa al Mam como nos lo informan los propios danzantes. Esta conversión la logra a través de la máscara que tiene características del Chac como se verá en el siguiente apartado.

Se nos presenta decrepito, sostenido con respeto; lo llevan dos danzantes. Al finalizar cada son, lanza un grito lastimero y suave. Quizá el rito realizado es con el fin de convocar el renacer para que trascienda al logro de la siembra. Dialécticamente los jóvenes que lo acompañan parecen ser los guerreros que luchan con sus armas de fuego, representando los tlaloques, hipótesis que fortalecemos más adelante al hablar de la greca que aparece en el gorro cónico que portan. Dicha greca se pierde en el grupo de Zoquitipa substituyéndose por espejos, que si bien no es elemento de Tlaloque, sino de Quetzalcóatl representan, precisamente, el instrumento que éste utilizaba para hacer llover, según narran los Anales de Cuauhtitlán.

Danza al mismo tiempo que ellos, si bien por separado y siempre en círculo, un grupo de mujeres, algunas de ellas cargando a sus niños.

Es importante destacar lo anterior como una constante prehispánica. "La mayoría de las danzas eran ejecutadas por hombres, en algunas ocasiones bailaban también mujeres (...) en honor a la Diosa del maíz tierno, deidad de la fecundidad; pero los hombres que iban danzando no iban entre mujeres" (28)

También el llevar a sus niños era común en el México antiguo, al grado de solicitar un niño en caso de no tener propio.

La presencia de las mujeres pudiera asociarse, aunque sería meramente en el terreno especulativo, con la aparición de las cihuateteo, mujeres que murieron de parto —sin soltar a su prisionero—, que en el mito azteca eran consideradas guerreros y tenían la misión de esperar la llegada del sol al cenit para conducirlo desde el ocaso hasta el amanecer, auxiliándolo en su lucha cosmogónica contra las fuerzas adversas, como consta en los Anales de Cuauhtitlán.



28.- Paul Westheim, Ideas Fundamentales del Arte Prehispánico en México, Editorial Era, México, 1980 2a. Edición, p. 160.



2.2.2.3.2. Tiempo.

Otra característica que puede considerarse constante prehispánica es la duración de la danza. Comúnmente la Danza de Varitas inicia al caer la noche prolongándose hasta el día siguiente esto, por supuesto, tiene relación con el homenaje y saludo de media noche y con el amanecer.

Nos dice Westheim:

"(...) la repetición de evoluciones fijas con escasas variaciones durante horas y días enteros (en la fiesta de Ochpanztlí la danza duraba ocho días, alternándose constantemente los ejecutantes, bailarines y músicos para que no hubiera interrupción), la incesante y tremenda excitación nerviosa provoca el arrobó, la comunión mística con la deidad." (29)

2.2.2.3.3. Fondo: Religioso-Social.

En la Mesoamérica prehispánica todo giraba alrededor de la religión. La finalidad primordial y última era la consagración de la vida a sus dioses: el guerrero moría por su dios; el Estado era una comunidad religiosa; las fiestas eran actos de adoración.

Esto nos lleva a la idea asimilada, que permanece en los grupos tanto en Tzinejá como en Zoquitipa, sobre la purificación del cuerpo previa a la ejecución de la danza.

Otra fuente que nos corrobora esta constante prehispánica es el libro de Noticia de la Lengua Huasteca, de Carlos de Tapia Zenteno del año de 1767, en donde encontramos, en el apartado del Sacramento de la Penitencia, una guía en huasteco para que los sacerdotes pudieran confesar a los naturales:

Has ayunado a danza cuando
has de bailar?
Has incensado al tem o al
Teponaztle, o al payá cuando
has bailado?
Eres danzarin?.

En materia de bes no perdone al Ministro de Jesucristo trabajo a guno por extinguirlos, mayormente en los Templos, porque en los días de sus fiestas y Pascuas, se previenen con la larga abstinencia de sus mujeres, ayunos, y otras penitencias, para sacar a bailar al Teem, que los mexicanos llaman Xochiquetzal, que es un idolillo, que bailan comunmente de noche después de bien llenos de bebida. (30).

Otra constante que debemos destacar es que en la danza de Tzinejá, al salir el sol le dan la bienvenida y hacen una reverencia; de igual forma, Meade nos confirma:

"Dice Alejandro, aunque no da la fuente de su información, que la más importante deidad de los huastecos, era el sol (aquicha en huasteco) y agrega que al momento en que aparecería en el horizonte, se arrodillaban los viejos; (...)." (31)

En sí el tema central de ambas danzas analizadas es el de la fertilidad, elemento que vincula lo religioso y lo social.

Entre los factores enunciados con anterioridad, predomina el religioso; la fertilidad de la tierra es un elemento social de subsistencia, más no deja de relacionarse con el ciclo ecológico emanado del mito del Mam.

La danza es uno de los medios de que se sirve el culto y el culto es una necesidad social en una comunidad moldeada por la fé en los dioses. (32)

Los guerreros en época prehispánica acostumbraban a danzar antes y después del combate para pedir la victoria y festejarla respectivamente.

Dice Arturo Warman "Los combates fingidos se practicaban más allá de toda duda en el México prehispánico". (33)

Así en las danzas de las Varitas los guerreros combaten para que no se frustré su esfuerzo, para vencer en la batalla de la siembra.

2.2.2.3.4.- Forma: Ritmo-Coreografía.

El ritmo en el arte prehispánico se da respondiendo también a ese principio rector de la teogonía mexicana: la dualidad, lucha de elementos que refleja vigor, movimiento y contramovimiento, la incesante repetición del contraste. La danza refleja también esta constante repetición del motivo y contrapone elementos diferentes.

Esta concepción de lucha de contrarios, nos dice Westheim, se refleja en la greca escalonada al expresar la tensión vital de energías sujetas a su ritmo. (34). En la danza de Varitas de Tzinejá los danzantes llevan un gorro cónico con adornos de grecas; la danza es repetitiva como todas aquéllas que tienen como fin crear ese éxtasis divino que une lo sobrenatural con lo natural; por último, la greca a menudo se asocia con los dioses del agua, del viento y del fuego (35).

En la coreografía hay muchos movimientos y evoluciones que nos hacen reafirmar nuestra convicción:

° *En ambas danzas se ejecutan movimientos en cuclillas; tal pareciera que quisieran hacerse los dioses pequeños, de cabellos blancos, enanos: los tlaloques, los 400 conejos de la embriaguez.*

° *En ambas danzas se ejecuta el son del borracho que nos lleva a pensar en el estado previo al sueño momentáneo que hará rejuvenecer al dios.*

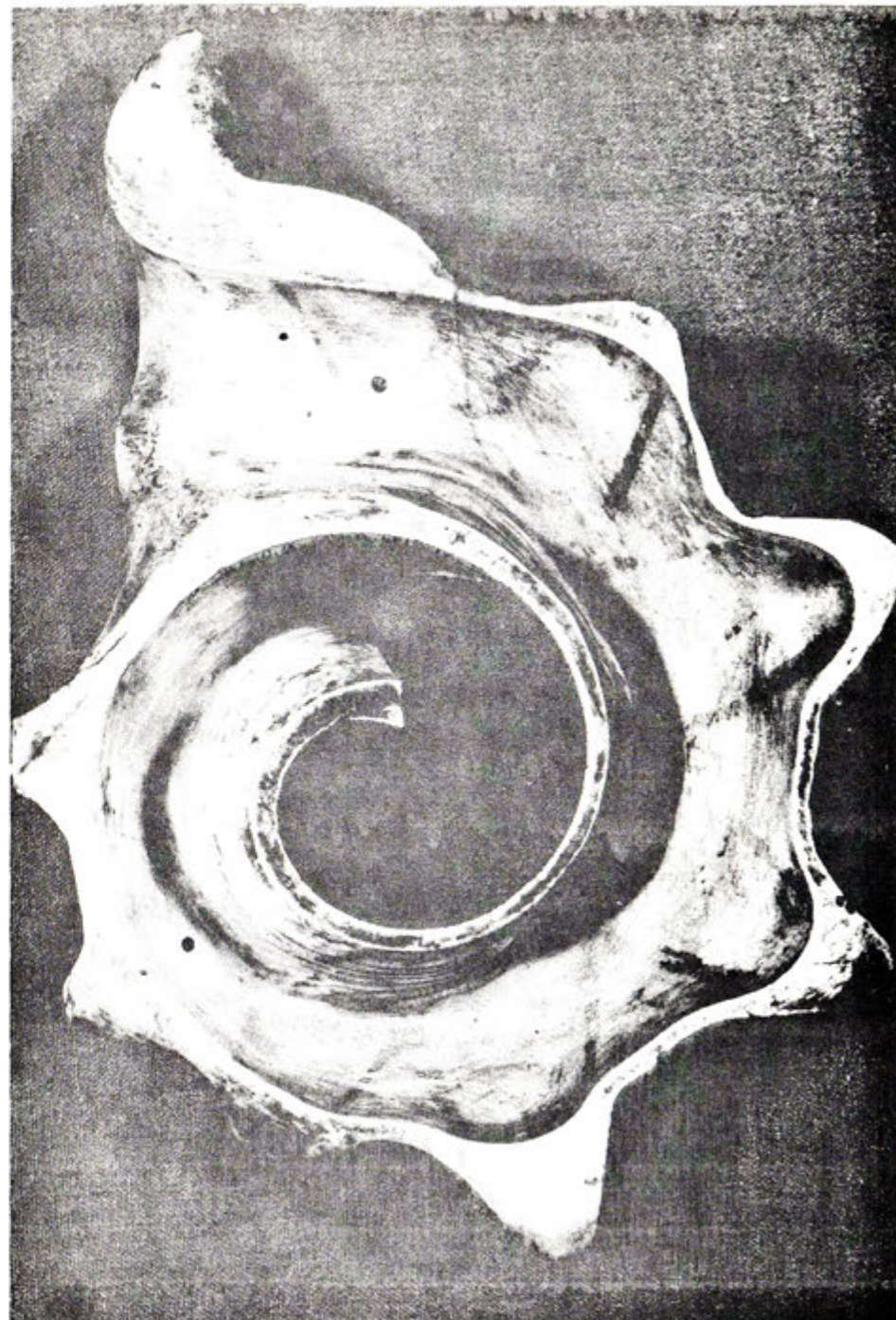
° *En ambas danzas se ejecutan sones en los cuales se imitan animales.*

Temas y ritmo; repetición incesante, adoración; vida, muerte y renacer.

Otro elemento que transparece es el del caracol a través de la coreografía : símbolo de la fertilidad, huasteco por excelencia. En sí, las constantes prehispánicas convergen repitiéndose también en los diferentes elementos de la estructura, en este caso, "Varitas".

Tratando de ver en planta los movimientos, quedaría la coreografía, en algún momento, de la siguiente manera:

Al estar los danzantes en dos filas paralelas y quedándose una en su lugar, la otra describe un medio círculo, y encerrando a los hombres de la otra columna y al viejo, se produce entonces, sobre la tierra, la impronta del caracol.



2.2.3. Simbolismo y Paralelismo en la Indumentaria.

2.2.3.1. Gorro cónico, Greca Caracol.

La indumentaria que se usa en la danza de Varitas comprende tanto en la versión huasteca como en la mexicana- un pequeño gorro de forma cónica. Se decora en Tzinejá, con líneas quebradas sucesivas que forman una greca y con dos espejos en Zoquitipa; remata al gorro una escarapela, o abanico redondo de papel plisado, rojo en el caso de los mexicas y tricolor (verde, blanco y rojo), en el caso de los huastecos

Este tocado ilustra con claridad la procedencia prehispánica de la danza y el sincretismo. Podemos apreciar algunos rasgos de continuidad —el manejo de determinados símbolos, por ejemplo— existentes entre la danza original y la que se baila hoy día.

Sabemos por distintas fuentes y testimonios que el gorro cónico era conocido y característico entre los huastecos precortesianos. Se le conocía con el nombre de "copilli" y algunas de las deidades huastecas aparecen ataviadas con él; aun más, el nombre antiguo de la danza era danza de los conos.

Seler en sus Comentarios al Códice Vaticano observa que siendo Quetzalcóatl el punto central en la mitología mexicana, llamaba la atención el hecho de que gran número de las insignias que lo distinguían fueran de origen huasteco, como por ejemplo: el copilli o gorro cónico... etc. (36)

En 1946, al descubrirse el notable friso de Tamuín, friso que representa una serie consecutiva de personajes ataviados con diversas y hermosas indumentarias, en actitudes variadas y desarrollando una unidad temática, se pudo comprobar la justeza de la afirmación de Seler.

Aparece ahí como octavo personaje de la serie, admirable e inconfundible, la figura de Quetzalcóatl. Este Quetzalcóatl de Tamuín que data aproximadamente de los siglos IX o X de nuestra era, porta el gorro cónico y maxtlatl*. Lleva en la espalda la estilización huasteca del caracol y plumas de águila en el tocado, elemento actualmente perdido en la indumentaria de la danza, pero que existía hasta el año de 1896, según testimonio de El Estandarte antes citado.

* Taparrabo prehispánico.

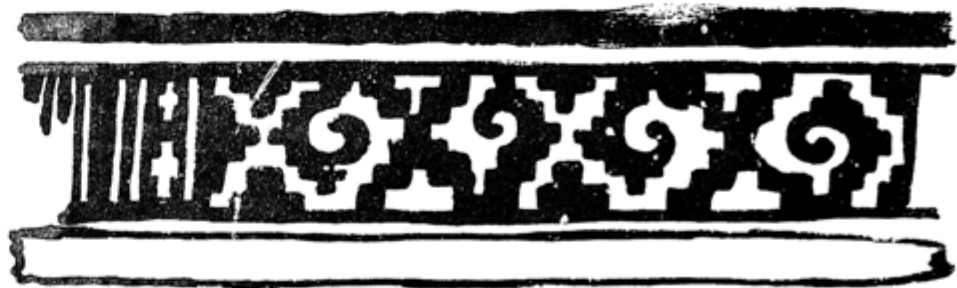
La figura 10 del mismo friso, que representa probablemente a un sacerdote de Quetzalcóatl, tiene la peculiaridad de llevar las representaciones del caracol en el tocado mismo. No es difícil suponer que la actual greca que decora el gorro cónico de los danzantes de Varitas en Tzinejá, constituya una variante de ese caracol.

Por otra parte, esta ornamentación de grecas puede también guardar relación con el culto a Tláloc y los símbolos que lo identifican. Para Joaquín Meade las grecas en forma de caracol cortado que aparecen en la parte superior del friso, dividiéndolo en cuatro secciones, figuran bandas de nubes en diversas estilizaciones que suelen representar a los tloques. Recordemos una vez más que Tláloc era el dios de las lluvias que influía en las cosechas, base del sustento del hombre (37).

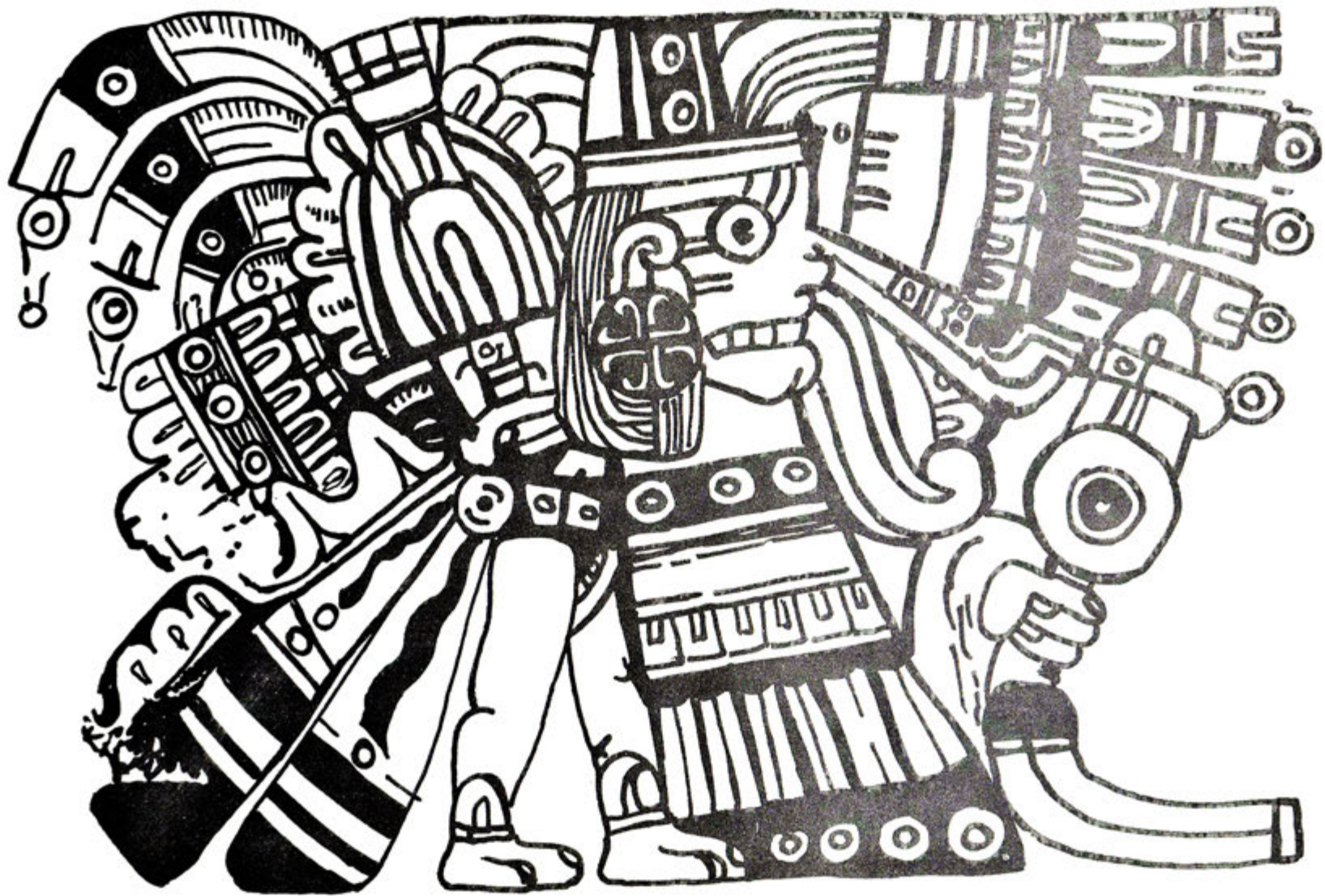
Asimismo, resulta interesante observar que un atributo de las deidades de la vegetación, lo constituye el lazo de cinta de papel (a veces en forma de abanico) que llevan las propias deidades en la cabeza o en la nuca. El lazo de cinta en la cabeza es, precisamente, uno de los elementos que caracterizan a Tláloc y Chalchiuhtlicue (38). De este modo los danzantes-tloques en la Danza de Varitas portarían la escarapela, símbolo de fertilidad.

Para terminar este punto, hay que consignar un dato más: en la versión nahua de la danza, los bailarines llevan colocado en el gorro cónico dos pequeños espejos.

Quizá esta modalidad en el atuendo signifique también una reminiscencia de los tiempos prehispánicos. La anterior suposición se sustenta en la gran importancia que tenía el espejo como símbolo y como elemento mítico en la cultura prehispánica. Recordemos al efecto el mito del Quetzalcóatl de Yula: utilizaba un espejo para producir lluvia, según nos cuentan los Anales de Cuauhtitlán.



37.-Joaquín Meade, "El Fresco de Tamuín" en Pintura Mural de Tamuín, Gobierno del Estado de San Luis Potosí, S.L.P., 1984, p.p. 28 y 29.
38.- Véase Paul Westheim, Obras Maestras del México Antiguo, Editorial Era, México, 1977, 1a. Edición, p. 231.





2.2.3.2. Varitas.

Considerando que el conjunto de jóvenes de ambos grupos han sido interpretados por nosotros como tlaloques, las varitas serían los palos que estos diosutilizan para regar cuando Tláloc se los manda y con los que a veces quiebran las alcancías de agua, produciendo el trueno (39). Por otro lado, Oralia G. de Sánchez, menciona al joven que se va a enfrentar por segunda vez con el Mam lab (abuelo), como armado de una vara para defenderse. (40)

Analizando las diferentes representaciones de los Chac, siempre llevan entre sus manos un árbol, como cetro de su reinado sobre la vegetación; la varita pudiera entonces representar ese árbol, en su calidad de rama; de la misma manera que obra la sinécdoque en literatura: una parte por el todo.

Girard considera que tanto el palo de sembrar como la trompa de un tapir —símbolo de la nariz del Chac— tienen una misma función: la de penetrar en la tierra para que el dios o el campesino puedan depositar el grano. A este tema haremos referencia en la cita textual donde analizamos específicamente la máscara de viejo. (41)

2.2.3.3. Listones. Cascabeles. Paliacates.

De la vara que llevan en la mano cuelgan listones cuyo número, color y simbolismo varían de un grupo a otro. Por lo que respecta a Tzinejá, con manifiesto sincretismo, cuelgan de la vara sólo tres listones en verde, blanco y colorado para honrar a la bandera, mientras que el jefe de la danza ostenta un cuarto listón en color azul como símbolo de la Virgen María a quien dedican la danza por ser la Patrona del Pueblo.

Por lo que respecta a Zoquitipa, de las varitas cuelgan de cinco a siete listones de diferentes colores que simbolizan los espíritus de la danza. (42).

El número cinco podría asociarse con las cinco direcciones norte, sur, este y oeste y dirección abajo - arriba, que los mexicanos atribuían una a cada dios protector o espíritu. No hemos hallado una referencia específica sobre listones; podrían simbolizar los chorros de semen fecundador que fortifican a la tierra, pero esto es meramente especulativo y queda abierto a la investigación; realizamos la asociación por llevar la vara cascabeles, que son símbolo de fertilidad.



39.- Véase Alfonso Caso, Op. Cit.

40.- Oralia Gutiérrez de Sánchez, Op. Cit., p. 84.

41.- Citada por Westheim en Obras Maestras del México Antiguo, p.p. 153 y 155.

42.- Información proporcionada por los propios bailarores.



No encontramos referencia alguna sobre los paliacates, a no ser el hibridismo que aparece en el diccionario de mexicanismos:

Castellano para y azteca yácatl - nariz .

2.2.3.4. Dos Bastones.

El viejo de la danza de Tzinejá porta dos varas en vez de una sola, y más gruesa que las que portan los jóvenes.

La actitud es diferente. Mientras los jóvenes siempre la mantienen adjunta al antebrazo y ahí la conservan durante toda la danza sin esgrimirla, — sin moverla, el anciano en cada movimiento toca la tierra, ya sea paralelamente con una vara en cada mano, o cruzándolas al frente o por la espalda, — colocándose sobre ellas en posición sedente. Particular atención merece este — giro porque podría asociarse a la imagen de Xuitecuhtli, dios del fuego, cuya — postura es una de sus características fundamentales —piernas cruzadas — a varas cruzadas— y cuya reminiscencia es la percepción primera al observar al viejo danzando.

Esto complementaría la trilogía que, según Stresser-Péan conjuga el Mam: Tlaloc, Quetzalcóatl, Xuitecuhtli. (43)

2.2.3.5. Máscara.

El punto central de nuestro estudio radica en el mito Mam, a él llegamos a través del anciano enmascarado de la danza.

La máscara nos señalaba y a la vez nos ocultaba, sería pretencioso el pensar que hemos develado su misterio, nada más lejos de poderlo lograr. —

La máscara, manifestación universal del hombre, objeto cultural poco estudiado tiene todavía un universo de secretos.

Sabe, porque ha compartido con el hombre su historia.

La máscara del Mam de la danza Varitas de Tzinejá, tiene una sola peculiaridad específica: su nariz. A simple vista llama la atención lo largo y caído de la misma. Es el viejo, nos dicen, lleva su cabeza cubierta de algodón lo mismo que cejas, bigote y barba, denotando con ello senectud.

Es tan clara la imagen del viejo que impide a la curiosidad seguir adelante; las interpretaciones surgen de inmediato.

Aquí es cuando conviene reflexionar: en la vida, en el arte prehispánico, se plasma siempre el significado. Hay que buscar lo que actúa dentro de las cosas: la esencia misma.

El mito del Mam nos llevó a la cultura maya, al Chac deidad de la lluvia y, por lo tanto, una de las más importantes. Adorado y temido por tener en sus manos la ambigüedad de la naturaleza, la cosecha o la sequía.



¿Cómo se explica que la nariz de proboscideo, nariz en forma de trompa, se haya convertido en distintivo, signo y símbolo de Chac? De los anillos en la faz de Tláloc, característicos de él, sabemos que son lo que quedó de las serpientes de nubes que en un principio se enroscaban en torno a su nariz y sus ojos. Se ha conservado toda una serie de esculturas en que aún aparecen esas culebras. La serpiente era un signo de la fertilidad. Dada la tendencia del arte precortesiano a convertir el fenómeno real en una forma simbólica, las dos serpientes iban volviéndose anillos con el correr de los tiempos. En las cabezas de Tláloc que adornan la pirámide de la Ciudadela de Teotihuacán tienen aspecto de gafas de motorista.

Girard, en un capítulo de su obra, *Los Chortis Ante el Problema Maya*, trata de dar una explicación acerca del "Origen y significado de la nariz del dios B". Opina que la nariz de Chac —me estoy limitando a referir lo que dice— tiene su correspondencia en la trompa del tapir. El tapir, uno de los animales sagrados de los mayas, tiene la costumbre de escarbar la tierra con su trompa. Girard remite al lector a un dibujo del Códice de Dresde en el cual la cabeza de un tapir aparece a los pies de Chac. La deidad está representada en el acto de sembrar. Su vara de sembrar se confunde con el extremo de la trompa del animal, lo que significa, según Girard, que la trompa y el palo de sembrar tienen una misma función: la de penetrar en el suelo, de hacer un agujero en la tierra, para que el Dios o el campesino pueda depositar allí el grano. Girard deduce de ello "Que el apéndice nasal simboliza al tapir del mito, que se asimila a la deidad agraria como dios Creador; por otra parte muestra en forma objetiva este acto creativo que él repite alegóricamente en la siembra del maíz, pues el palo de sembrar se equipara a la nariz divina. Ambos representan el elemento masculino, que perfora la tierra para introducir en ella la semilla." (44)

La máscara estaba presente en los mitos, ritos, danzas, pinturas, esculturas, arquitectura, escritura, en ese ritmo interno de las cosas... ese ritmo de las cosas que formaron el mundo precortesiano, recurso expresivo empleado en el arte en alabanza a lo divino.

Aparentemente esa multiplicidad simbólica se ha ido perdiendo o, tal vez, lo que está adormecido es nuestra capacidad creadora de símbolos, nuestra habilidad para interpretarlos ¿Cómo comprender la mariposa como símbolo del fuego?: El temblor de la llama luminosa les parecía el agitarse de alas de mariposa." (45)

La máscara sabe porque sigue compartiendo con el hombre su historia.





capítulo 3

Coordinación:

JOSEFINA LAVALLE
Apoyo de los alumnos del Taller
danza de Varitas, Fonadan.
Verano, 1985. Análisis musical y
transcripciones:
Profr. Joaquín Guzmán.

3.1. Danza de Varitas 'Bishóm Lishtón' de Tzinejá, Huehuetlán, S.L.P.

3.1.1. Tzinejá, Huehuetlán, S.L.P.

Tzinejá, "agua sorda", es una comunidad ubicada a unos 5 Km. de Huehuetlán (localidad que en huasteco se llama 'Tan ajab': "lugar de jaranas" o "donde hay muchas jaranas"), cabecera del municipio del mismo nombre, en la región de la huasteca del estado de San Luis Potosí, que cuenta en la actualidad con 280 habitantes que hablan huasteco (lengua del grupo maya-totonaca, tronco mayence, familia mayence, sub-familia yaxu), aunque la gran mayoría son bilingües huasteco-español.

Políticamente, Tzinejá está integrada a la organización municipal propia del estado de San Luis Potosí, por lo que es regida por un juez auxiliar con sede en Huehuetlán.

La Religión predominante es la católica, pero se conservan vigentes muchos ritos y tradiciones "paganos" que rodean todo el mágico mundo huasteco, de acuerdo con antiquísimas concepciones cosmogónicas.

En el aspecto económico dependen fundamentalmente de la agricultura; se dedican a la producción de caña de azúcar, naranja, maíz, frijol, plátano, calabaza de castilla, chayote, mango y café, algunos de estos cultivos son para el autoconsumo. De la caña de azúcar, y a través de un largo procesamiento, elaboran 'pilones' (piloncillo) que después venden. Además, algunos de los habitantes de Tzinejá se dedican también a oficios como la panadería, la albañilería y la carpintería. Los niños, desde los 12 años de edad, aproximadamente, participan ya en las labores del campo como cualquier otro trabajador, pues es típico que desde muy pequeños auxilien a sus padres en el trabajo agrícola. La tenencia de la tierra consiste en pequeñas propiedades, tan pequeñas que se les considera como comuneros y, es zona productiva, carecen

DANZA DE LAS VARITAS 'BISHOM LISHTON' DE TZINEJA, HUEHUETLAN, S.L.P. Y DE ZOQUITIPA, TAMAZUNCHALE, S.L.P.

de medios para transportar y comercializar sus productos, por lo que se enfrentan continua e infortunadamente a los acaparadores, quienes pagan sólo una parte mínima de lo que, como intermediarios, obtienen de la venta. Según informes de los tzinejenses, los intentos de organización de cooperativas han fracasado por la interferencia de particulares. Esta situación, aunada al sueldo raquíutico que perciben por su trabajo como peones agrícolas (aprox. \$500.00 diarios), provoca que los campesinos estén siempre en deuda con los patronos o acaparadores.

Las mujeres se dedican a las labores domésticas y, en muchos casos, a la producción artesanal, bordando los 'Dzayem iadh' quesquemetl, y 'talekas' (morrales o bolsas), con dibujos representativos realizados con hilos de algodón o estambres de colores, en los que predomina el rosa, morado y verde. También trabajan el barro, haciendo ollas, jarros y comales de formas y tamaños diversos que después venden en la cabecera municipal o durante las festividades.

La dieta de los habitantes de Tzinejá consiste básicamente en maíz, frijol, café, atole y frutos de la región, aunque se enriquece con el consumo de carne de animales silvestres tales como el conejo, la ardilla, la chachalaca y otros. En la serranía que rodea a Tzinejá hay arroyos que al juntarse forman un embalse al que llaman "Kuechodh", "poza redonda", donde a pesar de que se encuentran algunas especies de peces, su captura está vedada.

Dado que en la población se cuenta con una escuela primaria. La mayor parte de los niños asisten a ella, e incluso lo hacen algunos adultos, en virtud de ello una tercera parte de la población, aproximadamente está alfabetizada.

Como la población es eminentemente religiosa, sus celebraciones más importantes coinciden con las del calendario festivo católico, destacándose: la de la Inmaculada Concepción (Santa Patrona del pueblo), que se celebra del 7 al 8 diciembre; las "posadas", del 16 al 24 de diciembre; la de San Miguel Arcangel, del 28 al 29 de septiembre, que se celebra en Ciudad Santos; y las de San Diego de Alcalá, del 12 al 13 de noviembre junto con las de fin de año y año nuevo, del 31 de diciembre al 1o. de enero, que se celebran en Huehuetlán.

Es característico de este grupo el gran respeto que se tiene por la mujer, a quien se aprecia verdaderamente por su importante función en la vida familiar y social.

3.1.2. Danza de Varitas "Bishom Liston". Generalidades.

Originalmente, a esta danza se le llamaba 'Tzupitson', "bailar con los conos", debido al tocado que utilizan en su ejecución, pero posteriormente se cambió la denominación por la actual de 'Bishom Liston', "danzar con los listones", que consideran más apropiada.

Los propios danzantes la describen como una danza guerrera, lo cual señalan con intensidad al describir el porqué de cada una de las partes que integran su indumentaria al ejecutarla, pero en contraste, la danza en su casi totalidad carece de elementos agresivos que justifiquen esta concepción.

Sin embargo, al ser interrogados al respecto, ellos mismos señalan que "sí, son guerreros pero no de esta tierra, ya que la danza es una danza guerrera cosmogónica, los bailadores son soldados de Cristo y luchan contra la maldad".

Solían antiguamente remarcar este aspecto en las festividades, llevando con ellos una imagen del Santo Patrono de la fiesta correspondiente, en calidad de estandarte cada vez que ejecutaba la danza, y aún hoy afirman que para participar en la danza hay que tener fe en el Creador y en la propia danza, pues es de carácter mágico-religioso.

Los danzantes están bien organizados, bajo el mando de una terna de personajes: el 'Yetze Inik', "anciano" que cuando baila cambia de nombre para ser 'kojal' o 'Manlaab', "el creador de todas las artes de la danza" —que representa para ellos el cuerpo y el espíritu de la danza, como lo indica su denominación—; el 'teen dzeenel', "pitero" o "tocador", y el 'okchish Bishom', "Primer bailador" o Jefe de la Danza, quienes en conjunto se encargan de la total organización de las actividades del grupo, de la enseñanza de la 'Enek Bishnel', "danza" y de su conservación. Al respecto, debemos aclarar que para enseñar la danza a nuevos 'bimolnab', "bailadores", se requiere de la presencia de los tres personajes, puesto que sin la música del tocador no podrían ejecutarse los pasos, sin la presencia del Jefe de la Danza, no habría quien los enseñara, y sin el Anciano carecerían de fuerza y de realidad los pasos.

Esta versión de la danza surgió hacia el año de 1890, bajo la dirección del Sr. Juan Antonio Espinoza, de quien se dice que ya desde niño tocaba el 'tuzul', "pito", y que además estaba ya destinado para ser el creador de la danza, en razón de lo cual 'la compuso toda', transmitiendo no sólo su forma sino también su significado. A la muerte del Sr. Espinoza, en el año de 1946, lo sustituyó el Sr. Martín Alonso, quien murió en 1956, haciéndose cargo de ella el Sr. Juan José Martínez, actual anciano de la danza, quien concedió los cargos de Tocador al Sr. Marciano Enriquez Hernández, y de Jefe de la Danza al Sr. Fortino Martínez Bricia, actuales responsables del grupo.

En calidad de bailadores pueden participar todos aquéllos que lo deseen, aprendiendo la danza en la forma arriba indicada, ya que no están obligados a enseñarla a sus hijos. En cuanto a su interpretación pública, no tienen un calendario especial para realizar ensayos de la danza, así que sólo ocasionalmente se reúnen para ensayarla, generalmente cuando se acerca alguna presentación.

Es notoria la participación relativa de las mujeres en la danza ya que, aunque, a un lado de los danzantes, forman un círculo en que se integran a la actividad de sus esposos o familiares, pues pueden participar también las mujeres solteras, con la peculiaridad de que si tienen hijos lactantes, danzan cargándolos. Consideramos que sería interesante determinar si esta participación es relativa porque su importancia ha ido disminuyendo o por lo contrario, se ha incrementado con el paso del tiempo.



En cuanto a su distribución, la danza está dividida en nueve grandes secciones, a saber:

- I) Belal son "son de la marcha"; "entrada"
- II) Kaknash Talaab, "sones de acción de gracias del lugar donde van a bailar";
Kalant Tzaabal "sones contados"
- III) Jalat Kaanilab "Sones libres después de la llegada"
- IV) Tamash Talaab Kalam Kojal, "Bienvenida del Anciano"
Tamash Talaab Kalam "Bienvenida al creador de todas las artes de la Danza"
Manlaab "de la Danza"
- V) Kidheel Kaknash Talaab Kalan Tzejel Akal "Terminación de acción de gracias de la media noche".
- VI) Chudheel Kaanilaab "Sones de madrugada"
- VII) .uubat Kaanilaab "Sones de juego"
- VIII) Tamash Talaab Kala Kiicha . "Saludamiento al sol"
- IX) Belal son "Son de la marcha";
"salida"

Cada una de estas secciones cuenta con un número determinado de sones, a los que hay que agregar dos más:

Bukul Talaab Kaalan Vino . . "La copa de brindis"

Kaanish Talaab "llamamiento de reunión"

Ambos sin un lugar determinado para ejecutarse en la estructura de la danza, ya que "la copa de brindis" se usa por primera vez cuando se están vistiendo, antes del son de la marcha de entrada, y se repite cada vez que se les da licor a los danzantes, mientras brindan; y el "llamamiento de reunión", que se toca por primera vez cuando el pitero requiere la presencia de los bailadores para reunirse y presentarse a una bailada, se repite durante la danza cada vez que se dispersan y deben reunirse para continuar con la ejecución.

Salvo las partes I, VII y IX, que son de carácter más bien formal, el resto de la danza tiene un fuerte aspecto ritual, por lo que su desarrollo es continuo, y no descansan sino al terminar cada una de las secciones, mientras que en los sones de juego se puede interrumpir la ejecución durante un lapso determinado para más tarde continuar.



La sección V, terminación de acción de gracias de la media noche, tiene una subdivisión muy especial que a continuación describimos:

- a) Se inicia con los 9 sones para hombres bailadores, 'Inik Bimolnab Kaanilaab';
- b) Continúa con los 5 sones para las mujeres bailadoras, 'Ushum Bimolnab Kaanilaab';
- c) Termina con el Son para salir de las Terminaciones de Acción de Gracias de la Media Noche, 'Puli Kuschadh Kaanilaab', o Son para despedir al Anciano, 'Guilom Talaab Kalam Kidhel Kaanilaab'.

Podemos afirmar que el personaje central de la danza es el "Manlaab", "anciano", que ya se indicó representa el cuerpo y el espíritu de la danza, que es además representante de todos y cada uno de los bailadores, intermediario entre ellos y el Creador, y quien ofrece la danza. Porta dos "guayab lab", "bastones", que reciben el nombre de "varas de virtud", por lo que es él quien tiene el poder y el mando. Respecto a esto, en la Sala de las Culturas del Golfo, área de la Huasteca, de la sección de Arqueología del Museo Nacional de Antropología, se encuentra una escultura que data de alrededor del año 1500 A. de C., que representa a un anciano semidesnudo que porta una vara que llaman "baston plantador" y que tiene poder fecundador. Parece probable que exista alguna relación entre esta representación y el anciano de la danza. Los bailadores dicen también del anciano que, al salir, deja toda la alegría y la fuerza necesarias para poder ejecutar los sones de juego en armonía con el "Teen Dzeenel", "tocador".

Algunos de los sones de juego —que son los más conocidos de la danza— son los que a continuación se detallan, junto con la motivación que sugieren a los bailadores:

VII) Uubat Kaanilab "Sones de Juego"

-) Uubat Otzom Talaab Tin Puudan Tzabaal
"Juego Oídos de todo el mundo"
'estar oyendo la tierra; qué es lo que dice la naturaleza misma'
-) Uubat Kooshtee "Juego Gallito"
'una pelea de gallos'
-) Uubat Chic Son "Juego del Remolino"
'cómo se mueve el viento'
-) Uubat Painulaab "Juego del Pañuelo"
-) Uubat Kuutzil Tee "Juego de Cuchillos"
'los soldados de Cristo le dan pelea al infernal'

-) Uubat Ekuet "Juego de la Chachalaca"
'se representa a la chachalaca en su actividad de anunciar la lluvia'
-) Uubat Tzacam Pakach "Juego del Becerro"
'dos becerros jugando'
-) Uubat Biesche "Juego del Tejón"
-) Uubat Chunun "Juego de la Chuparrosa"
'el colibrí da vueltas entre las flores para libar su miel' al girar recogen flores con las que danzan y, cuando termina el son, recogen una botella de aguardiente —la miel— que estaba escondida, para entregarla al tocador, quien lo distribuye)
-) Uubat Pakash "Juego del Toro"
'los toros se sienten acosados y giran para evitar ser atrapados' (se baila como complemento de la quema de pólvora y fuegos artificiales)
-) Uubat Tudhab Kamal "Juego del apago de incendio"
'con los pies se apaga el fuego'
-) Uubat Guilelom "Juego del Borracho"
'los hombres, embriagados, se balancean y amenazan con caer'

Los sones recopilados para su estudio son los siguientes:

- I) De la sección 'Kidheel Kaknash Talaab Kalam Tzejel Akal', "terminación de acción de gracias de la media noche",
 1. — El primer 'Inik Bimolnab Kaanilab'
"son para los hombres bailadores"
 2. — El noveno 'Inik Bimolnab Kaanilab'
"son para los hombres bailadores"
- II) De la sección 'Uubat Kaanilaab', "Sones de Juego",
 3. — Uubat Otzom Talaab Tin Puudan Tzabaal,
"Juego Oídos de todo el mundo"
 4. — Uubat Kooshtee, "Juego del Gallito"
 5. — Uubat Chicsom, "Juego del Remolino"
 6. — Uubat Painulaab, "Juego del pañuelo"
 7. — Uubat Cuutzil Tee, "Juego del cuchillo"
 8. — Uubat Tzacam Pakash, "Juego del becerro", y
 9. — Uubat Ekuet, "Juego de la Chachalaca".

3.1.3. Coreografía.

Las características predominantes en la coreografía de la danza 'Bishom Lishton' de Tzinejá, Huehuetlán, S.L.P., son las siguientes:

-) Participan en ella tanto hombres como mujeres en número variable (en la observación hecha, 16 hombres, 12 mujeres y un músico), que danzan por separado.
-) Los grados de jerarquías dentro de la danza son: Anciano, que es el principal responsable y personaje central del grupo; Pitero; Jefe de la Danza; Cabeza de Fila, y Bailadores —hombres y mujeres—. En la versión analizada ocupan estos puestos:
 - a) Anciano Sr. Juan José Martínez
 - a) Pitero Sr. Marciano Enríquez Hernández
 - c) Jefe de la Danza y
 - d) Cabeza de Fila Sr. Fortino Martínez Bricia
 - e) Cabeza de Fila Sr. Evaristo Luciano Santos
 - f) Bailadores 13 hombres y 12 mujeres más

Entre los bailadores, notablemente, se encuentra el propio Sr. José Felipe Ramírez Magdaleno, a la vez pitero, quien dirige otro grupo de la misma versión de la danza en la misma localidad, también bajo la dirección del Sr. Juan José Martínez.

-) Las figuras coreográficas para las mujeres son sólo círculos, mientras que los hombres hacen filas, hileras, giros, medios giros, vueltas, movimientos por pareja, desplazamientos laterales a derecha e izquierda, círculos y serpentinas.
-) Los pasos que realizan las mujeres constan solamente de apoyos de planta, metatarso y talón. Los hombres hacen paso natural caminando hacia adelante; zapateos; apoyos de planta, metatarso y talón; pasos brincados asentados; pasos botados de talón; saltos simultáneos sobre los dos pies, y saltos sincopados sobre los dos pies.

-) Los movimientos corporales presentes son, para las mujeres, posición erguida; y para los hombres, posición erguida, flexión de piernas, flexión de torso hacia adelante y a los lados, movimiento oscilatorio de la mano derecha hacia adentro y afuera, movimiento del brazo derecho en medio círculo, balanceo de brazos; con el cuchillo que llevan en la mano derecha indican la dirección de los giros o vueltas, y en el son "Juego del Pañuelo" hacen girar un paliacate en la dirección de su desplazamiento, con la mano derecha.

NOTA: Se anexa notación coreográfica de los nueve sones analizados.





3.1.4. Música.

La música de la danza 'Bishom Lishton', en la que predominan los compases de 6|8 y 2|4, es ejecutada por un solo 'Teen Dzeenel', "tocador", quien toca simultáneamente un 'Tzul' —el "Tlapizalli" de los nahoas: flauta vertical o pito de carrizo. ('pacab', en huasteco) con tres agujeros, dos arriba y uno abajo que sirve como cambio de registro—, y un 'tamborcito', tambor cuadrado con doble parche de piel de mapache, zorra o coyote, que se toca con baqueta.

Cada una de las nueve secciones en que está organizada la danza tiene un número determinado de sonos interdependientes, irrepetibles y ordenados en cada sección —salvo en el caso de los llamados "sonos de juego", que pueden variar en su ordenamiento.— A partir del análisis de siete de los 'Uubat Kaanilaab', "Sones de Juego", y de dos de los 'Inik Bimolnab Kaanilab', "Sones de terminación de acción de gracias de la media noche para los hombres bailadores", inferimos las siguientes características de las secciones y de los sonos, que consideramos pueden ser aplicadas como generales para la danza en su totalidad.

—) Las diversas secciones de la danza tienen un número variable de sonos, organizados en series llamadas 'Kaanilab Kidat', "danzas completas" o "cuartetos", independientemente de la cantidad de sonos que integren la "cuarteta" y son regulares solamente las series de la segunda sección, el 'Kaknash Talaab Kalant Zaabal', "acción de gracias del lugar donde van a bailar" o "sonos contados", en la que cada cuarteta se integra con siete sonos.

—) Cada sección de la danza se inicia con el 'Guil Tich Tal An Kaanilab', "van a empezar a tocar", especie de registro al que curiosamente llaman 'rúbrica' en español, y que ocasionalmente se puede utilizar también para iniciar algun(os) son(es) específico(s) del cuerpo de la sección.

—) Cada uno de los sonos está integrado por una serie de períodos perfectamente regulares aunque en número variable a voluntad del músico, con las siguientes excepciones:

a) Cuando el son requiere grandes recorridos, caso en el que el músico alarga los períodos correspondientes hasta que el desplazamiento se ha completado, como sucede con el son 'Uubat Ekhet', "Juego de la Chachalaca", aunque en estos casos el número de períodos es invariable puesto que la coreografía también lo es.

b) Cuando el músico se equivoca y toca frases de más o menos en algún período, hecho este bastante infrecuente.

Todos los sonos terminan con una especie de "registro final" invariable, llamado "Orchistalaab", "terminación del son", constituido por dos frases, A y B, la primera con dos y la segunda con un compás de 2|4, el último de los cuales se alarga "ad libitum", y dos compases de 6|8.

—) Aunque los tiempos predominantes en la danza son el 6|8 y el 2|4, en algunas frases de algunos sonos, de acuerdo con las características coreográficas de la danza, se agrega un compás de 3|8, ya al principio o ya al final de la frase, compás que permite la terminación cabal de la frase en cuestión. Tal es el caso de las frases B del primer "son para hombres bailadores" son "juego del remolino" C del son "Juego del cuchillo", y C del son "Juego del Becerro".

—) Casi en todos los períodos, el primero o los dos primeros compases de la primera frase, y en ocasiones de algunas otras frases del cuerpo del período, están en 2|4, continuando la frase en 5|8 y, ocasionalmente, en 2|4 o 3|8 tal como se indicó.

—) En las frases que se inician en compás de 2|4, la última nota de estos compases iniciales se alarga "ad libitum".

—) En el 'Orchistalaab', que corresponde a la característica anterior, además de prolongar la nota, se le hace lisa agudizándola y normalizándola, para avisar a los bailadores que se trata de la "terminación del son".

La estructura musical de los sonos recopilados de esta danza, de acuerdo con la grabación hecha en FONADAN el lunes 27 de agosto de 1984, es como sigue:

SIMBOLOGIA:

- c Significa "compases"
° Indica que la frase responde a las características quinta y sexta.
- Indica que la frase incluye compases de 3|8
0 Identifica al 'Orchistalaab', cuyo fraseo se indica arriba.
* Señala irregularidades en la ejecución del período correspondiente, de acuerdo con la excepción b de la tercera característica.

COLUMNAS EMPLEADAS:

- I... NOMBRE DEL SON
- II_ PERIODO
- III COMPASES EN EL PERIODO
- IV FRASES DEL PERIODO
- V COMPASES EN LA FRASE
- VI COMPASES EN EL SON
- VII COMPASES ACUMULADOS
- VIII OBSERVACIONES

I VIII II IV V III VI VII

3.1.4.1. Primer son para hombres bailadores

Primeros:		24 c.
	°A	4 c.
	+°B	3 c.
	*°C	1 c.
	D	8 c.
	D'	8 c.
Segundo:		24 c.
	+°B'	3 c.
	+°B''	3 c.
	D	8 c.
	D'	8 c.
	*E	2 c.
Tercero:	(B'+B''+D+D')	22 c.
Cuarto:	(B'+B''+D+D')	22 c.
Quinto:	(B'+B''+D+D')	22 c.
Sexto:	(B'+B''+D+D')	22 c.
Séptimo:	(B'+B''+D+D')	22 c.
Octavo:	(B'+B''+D+D')	22 c.
Noveno:	(B'+B''+D+D')	22 c.
Décimo:	(B'+B''+D+D')	22 c.
Onceavo:	(B'+B''+D+D')	22 c.
Doceavo:	(B'+B''+D+D')	22 c.
Treceavo:	(B'+B''+D+D')	22 c.
Catorceavo:	(B'+B''+D+D')	22 c.
0		7 c.

319 c.

Primeros:		35 c.
	°A	6 c.
	°A	6 c.
	B	5 c.
	B	5 c.
	C	13 c.
Segundo:	(A+A+B+B+C)	35 c.
Tercero:	(A+A+B+B+C)	35 c.
Cuarto:	(A+A+B+B+C)	35 c.
0		7 c.
		111

466 C.
c.

3.1.4.3. Juegos oídos de todo el mundo.

I VIII

II	IV	V	VII
Primeros:			26 c.
	°A	3 c.	
	°A'	3 c.	
	B	4 c.	
	C	4 c.	
	C	4 c.	
	D	4 c.	
	D'	4 c.	
Segundo:	(A+A'+B+C+C+D+D')		26 c.
Tercero:	(A+A'+B+C+C+D+D')		26 c.
Cuarto:	(A+A'+B+C+C+D+D')		26 c.
0			

577 c.

VIII II IV V III VI VII I VIII II IV V III VI VII
 3.1.4.4. — JUEGO DEL 150 c.

Primero: 23 c.
 -A 5 c.
 -A 5 c.
 B 7 c.
 *C 6 c.
 Segundo: (A-A-A-B-B) 24 c.
 Segundo: (A-A-B-B) 24 c.
 Tercero: (A-A-B-B) 24 c.
 Cuarto: (A-A-B-B) 24 c.
 Quinto: (A-A-B-B) 24 c.
 Sexto: (A-A-B-B) 24 c.
 0 7 c.

Segundo: 14 c.
 °B 3 c.
 °B' 3 c.
 C 4 c.
C 4 c.
 Tercero: (B-B'-C-C) 14 c.
 Cuarto: (B-B'-C-C) 14 c.
 Quinto: (B-B'-C-C) 14 c.
 Sexto: (B-B'-C-C) 14 c.
 Séptimo: (B-B'-C-C) 14 c.
 0 (B-B'-C-C) 7 c.

727 c.

975 c.

3.1.4.5. — JUEGO DEL REMOLINO 143 c.

Primero: 24 c.
 -°A 4 c.
 -°A 4 c.
 -B 4 c.
 -B 4 c.
 C 4 c.
 C 4 c.
 Segundo: (A-A-B-B-C-C) 24 c.
 Tercero: (A-A-B-B-C-C) 24 c.
 Cuarto: (A-A-B-B-C-C) 24 c.
 *Quinto: (A-A-B-B) 16 c.
 Sexto: (A-A-B-B-C-C) 24 c.
 0 7 c.

870 c.

3.1.4.6. — JUEGO DEL PAÑUELO. 105 c.

Primero: 14 c.
 °A 3 c.
 °B 3 c.
 C 4 c.
 C 4 c.

3.1.4.7. — JUEGO DEL CUCHILLO 173 c.

Primero: 14 c.
 °A 2 c.
 B 6 c.
 -C 3 c.
 -C 3 c.
 Segundo 17 c.
 °A 2 c.
 °A' 2 c.
 B' 7 c.
 -C 3 c.
 -C 3 c.
 Tercero: (A-A'-B-C-C) 16 c.
 Cuarto: (A-A'-B-C-C) 16 c.
 Quinto: (A-A'-B-C-C) 16 c.
 Sexto: (A-A'-B-C-C) 16 c.
 Séptimo: 18 c.
 °A 2 c.
 °A' 2 c.
 B'' 8 c.
 -C 3 c.
 -C 3 c.
 Octavo: (A-A'-B'-C-C) 17 c.
 Noveno: (A-A'-B''-C-C) 18 c.
 Décimo: (A-A'-B''-C-C) 18 c.
 *0 7 c.

1 148 c.

Este son resulta muy excepcional por la irregularidad de la frase B de un período a otro, aunque parece probable que la variación sea sólo en esta versión, dada la regularidad manifestada en el resto de los sones, aunque desconocemos las causas de este hecho. Por otro lado, la irregularidad en el 'Orchistalaab' es sólo melódica, pero muy notoria.

I VIII II IV V III VI VII

3.1.4.8. — JUEGO DEL BECERRO

167 c.

Primero:

28 c.

°A 3 c.
 °A' 3 c.
 *B 2 c.
 -C 4 c.
 -C 4 c.
 -C 4 c.
 -C 4 c.
 -C 4 c.

Segundo: (A-A-C-C-C-C) 22 c.

Tercero: (A-A-C-C-C-C) 22 c.

Cuarto: (A-A-C-C-C-C) 22 c.

Quinto: (A-A-C-C-C-C) 22 c.

Sexto: (A-A-C-C-C-C) 22 c.

Séptimo: (A-A-C-C-C-C) 22 c.

0 7 c.

1315 c.

3.1.4.9. — JUEGO DE LA CHACHALACA.

399 c.

Primero:

23 c.

°A 3 c.
 °A' 3 c.
 B 4 c.
 B' 4 c.
 B'' 4 c.
 °A'' 3 c.
 °C 2 c.

Segundo: 17 c.

Tercero: (A-A'-B-B'-B''-A''-C) 23 c.

Cuarto: 16 c.

Quinto: (A-A'-B-B'-B''-A''-C) 23 c.

Sexto: 28 c.

Séptimo: (A-A'-B-B'-B''-A''-C) 23 c.

Octavo: 33 c.

Noveno: (A-A'-B-B'-B''-A''-C) 23 c.

Décimo: 28 c.

Onceavo: (A-A'-B-B'-B''-A''-C) 23 c.

Doceavo: 32 c.

Treceavo: (A-A'-B-B'-B''-A''-C) 23 c.

Catorceavo: 19 c.

Quinceavo: 24 c.

I VIII II IV V III VI VII

°A 3 c.
 °A' 3 c.
 *°A'' 3 c.
 B 4 c.
 B' 4 c.
 *D 2 c.
 *A'' 3 c.
 °C 2 c.

Dieciseisavo:

20 c.

Diecisieteavo:

14 c.

°A 3 c.
 °A' 3 c.
 B 4 c.
 B' 4 c.

7 c.

1 714 c.

Los períodos pares de este son responden a la excepción a 2 de la tercera característica musical de la danza; cada uno de ellos se integra con 1 frase A de 2 compases, y la mitad de frases B (también de 2 compases) que el total de compases del período, menos 2, pues cada frase, como se indicó, tiene dos compases.

NOTA: Por el alto valor didáctico que ofrece su posible ejecución, se anexan las partituras de:

a) Las frases A y B del son "Juego del Gallito" (La frase C es como la frase B, pero sin el primer compás)

b) Las frases B, B' y C del son "Juego del Pañuelo", y

c) Las frases A, B, A'' del primer período, y A y B del segundo período del son "Juego de la Chachalaca".

Dado que la flauta del ejecutante está afinada en Sol mayor, se registran las partituras tal como están grabadas.

BISHOM LISHTON

(Danza de Varitas)

Tzinejá, Huehuetlán, San Luis Potosí

JUEGO DEL GALLITO

Musical score for 'JUEGO DEL GALLITO'. It consists of five staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The second staff is a rhythmic line with eighth notes. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp and a 6/8 time signature. The fourth staff is a rhythmic line with eighth notes, labeled 'SIMILE'. The fifth staff is a treble clef with a key signature of one sharp and a 6/8 time signature.

JUEGO DEL PAÑUELO

Musical score for 'JUEGO DEL PAÑUELO'. It consists of five staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature, featuring a fermata over the first note. The second staff is a rhythmic line with eighth notes. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp and a 6/8 time signature. The fourth staff is a rhythmic line with eighth notes. The fifth staff is a rhythmic line with eighth notes, labeled 'SIMILE'.

JUEGO DE LA CHACHALACA

The musical score for "Juego de la Chachalaca" consists of two systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4 with a fermata, then a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note D5. This is followed by a dotted quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. A repeat sign follows, with a first ending consisting of a quarter note G5, a quarter note F#5, and a quarter note E5, and a second ending consisting of a quarter note D5, a quarter note C5, and a quarter note B4. The second system includes a bass clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The accompaniment consists of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The word "SIMILE" is written above the staff. The first system concludes with a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The melody continues with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. A repeat sign follows, with a first ending consisting of a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F#5, and a second ending consisting of a quarter note G5, a quarter note F#5, and a quarter note E5. The second system includes a bass clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The accompaniment consists of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The word "SIMILE" is written above the staff. The first system concludes with a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The melody continues with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. A repeat sign follows, with a first ending consisting of a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F#5, and a second ending consisting of a quarter note G5, a quarter note F#5, and a quarter note E5. The word "AD LIBITUM" is written above the staff. The second system includes a bass clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The accompaniment consists of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The word "SIMILE" is written above the staff.

3.1.5. Indumentaria.

Todos los participantes en esta danza utilizan su indumentaria tradicional al bailar, que consiste en:

3.1.5.1. Mujeres:

— 'Koton, "blusa" (de uso reciente). Fue adoptada por prescripción de las autoridades y prescindieron de ella, junto con el 'Dzayem Iadh', en época de calor. Confeccionada con tela floreada de algodón o con articela lisa de colores llamativos, lleva cuello redondo; "bata" con varias alforzas verticales y orlada con un olancito; y otro olán, ancho y con poco recogido, formando una faldilla en la cintura. Todos los olanes son de la misma tela que la blusa en sí.

— 'Dzuno Iakab', 'nagua', "enredo", consistente en una tira de tela negra que rodea al cuerpo, cayendo recta en la espalda y costados, y en varios tablores al frente. Es muy corta, puesto que apenas llega a 3 o 5 cm. bajo la rodilla. Se sujeta a la cintura con el 'Huiklab', "faja", que es una simple tira de tela comercial de algodón a franjas rojas y azules cuyos extremos están desilachados y anudados. Hasta hace no muchos años, el 'Huiklab' era un ceñidor tejido en telar de cintura fabricado por los otomíes del Estado de Querétaro, que también utilizaban los hombres, pero su alto precio ha provocado que se sustituya por el descrito y que los hombres ya no lo usen.

—) 'Dzayem Ladh', "quisquén", confeccionado antiguamente con tela de algodón tejida en telar de cintura. En la actualidad se elabora en "cuadrillé" y está totalmente decorado con motivos fito y zoo—morfos bordados con estambres de colores en "punto de cruz", entre los que predominan estilizaciones de la planta de piña, la cruz florida, ramos de flores en maceta, frutas y animales de la región y, sobre todo, el árbol de la vida o flor de la esperanza. Aunque hoy día se bordan con aguja, cuando la tela se hacía en telar se decoraba directamente con la técnica "de prochée". Los dos lienzos que lo integran están unidos con una ronda bordada en colores tradicionales, todo su ruedo está adornado con flecos de estambre en los mismos colores. Por cierto, esta prenda de uso tan extendido en todo el país, según los indicios documentales existentes, tuvo su origen en la región de la huasteca.

—) 'Taleka', "morral", de forma rectangular, elaborado en la misma tela y decorado con los mismos motivos y en la misma forma que el 'Dzayem Iadh'.

—) 'Petodh', "rodete". Consiste en un aro formado con cuatro madejas de estambre de diferentes colores (rosado, morado, verde y anaranjado, en Tzinejá), que se coloca sobre la cabeza y se sujeta con cuatro gajos de cabello que lo rodean varias veces desde la nuca, hasta cruzarse sobre la frente, donde se sujetan. Este tocado es característico de las mujeres huastecas y reproduce fielmente el representado en muchas estatuillas femeninas prehispánicas.

—) Se adornan con aretes y anillos corrientes ('Amushlaab' y 'Anil', respectivamente) en metal dorado o plateado con piedras de fantasía, y con un 'Oulaab', "collar", de cuentas de papelillo en colores claros, formado con varios hilos de los que, en su punto de unión, penden cuatro listones de 4 cm. de ancho, en colores rojo, azul, rosa y morado, que señalan el estado civil de quien los lleva: si caen al centro de la espalda es casada y si caen hacia algún costado es soltera. Van siempre descalzas.

—) Cuando tienen hijos lactantes, danzan con ellos, cargándolos en una especie de rebozo que improvisan con un retazo de "mascota" de color variable.

3.1.5.2. Hombres:

— 'Cheket' o Kamish', camisa "de vestir", confeccionada en manta, con una bolsa a la altura de la tetilla izquierda y con cuello de ancho variable o sólo con "pie de cuello".

— 'Dzak patedh', "calzón" de manta con cintas para amarrarlo a la cintura y los tobillos, que son prolongación de las pretinas correspondientes.

Los 'Inik Bimolnab', "hombres bailadores", agregan a esta indumentaria una serie de accesorios, de acuerdo con el papel que desempeñan en la danza, a saber:

Los "Inik Bimolnab", "hombres bailadores":

—) Un paliacate doblado que guardan en la bolsa de su camisa, más otros dos que cruzan de los hombros al costado opuesto respectivo, y un cuarto atado a la cintura. Los tres últimos van doblados en diagonal, cayendo los ángulos rectos resultantes sobre los omóplatos y los gluteos, respectivamente.

—) En la mano derecha, un 'Kuutzil Tee', cuchillo tallado en madera, cubierto con papel metálico plateado y de cuya empuñadura cuelgan tres listones de - 30 cm. de largo, uno verde, uno blanco y uno rojo, cosidos a un palito.

—) En la mano izquierda, una "Guisachteh", "varita", de aproximadamente 1.50 m. de largo, adornada con 12 a 15 cascabeles sujetos por un cordón de cáñamo que se ata al extremo superior y más o menos a la mitad de la 'Guisachteh'. También del extremo superior de la varita cuelgan tres listones de los mismos colores y sujetos en la misma forma que los del cuchillo. Estos listones miden - 1 m de largo. (El Jefe de la Danza agrega un listón azul a su varita y su cuchillo, simbolizando la dedicación de la danza a la Virgen María, Santa Patrona del poblado de Tzinejá).

—) Sobre la cabeza, la “corona” de forma cónica, cuya armazón está hecha de ‘pacab’, “carrizo”, forrado con “charmés” o “popelina” en color negro, con la base formada por dos óvalos concéntricos que conforman una doble visera, hacia el frente y hacia atrás. La corona remata en un ‘copete’ de papel “bond” con dos franjas pintadas, una de verde y la otra de rojo, entre las que queda una tercera franja, blanca; El copete va plegado en forma de abanico y al colocarlo se abre formando un círculo. El cono de la ‘corona’ está adornado con tres grecas de triángulos hechos de cartulina blanca.

—) En ambas piernas, bajo las rodillas, atan dos ‘Tzaguil’ o ‘Atlaguil’, correas de las que cuelga un mínimo de 25 cascabeles (en cada una).

Los bailadores justifican su indumentaria en relación con el supuesto carácter guerrero de la danza diciendo que ‘los pañuelos representan la carrillera; los listones la bandera; el ‘Guisachteh’, el asta de la bandera; el ‘Kuutzil Tee’, un arma de defensa; la ‘corona’ el casco; el ‘copete’ el escudo y los ‘Tzaguil’ las espuelas, todo ello de un soldado”.

3.1.5.3. “Maamlab” o “Co-jal” “anciano”

—) Su arreglo es casi igual al de los bailadores, pues usa los tres ‘Painulaab’, “paliacates”, atados al torso, los ‘Tzaguil’ en las piernas, y el ‘Kuutzil Tee’ —que lleva atorado al costado izquierdo de la cintura—. No lleva ni la ‘Guisachteh’ ni la ‘corona’ pero en cambio usa:

—) Dos ‘Guayab Lab’, “bastones”, uno en cada mano, adornados con listones como los cuchillos. Estos bastones simbolizan la virtud y el poder. Los utiliza para apoyarse al caminar y, cruzándolos, para sentarse en ellos.

—) Un ‘Taleka’, “morral”, colgado del hombro izquierdo, donde guarda una jícara policromada que contiene comida o pan envueltos en una servilleta, y una botella llena de aguardiente de caña, objetos ambos con los que ofrenda la danza simbólicamente al Supremo Creador, a la Madre Tierra y a la Madre Luna; y

—) Una ‘Gualeclab’, “máscara”, con facciones de anciano, tallada en madera de ‘pemoche’, con “Bigote”, “barba” y “cabellera” simulados con algodón comprimido sujeto con cinta adhesiva, que en conjunto cubre toda la cabeza del danzante.

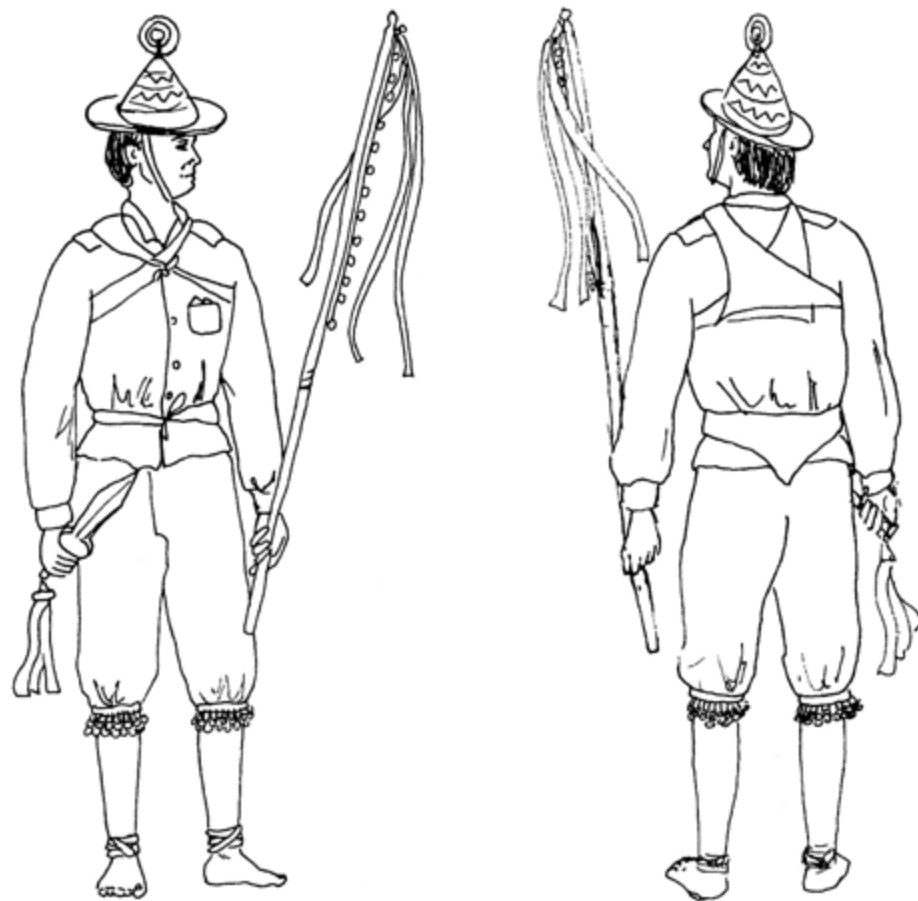
3.1.5.4. El ‘Teen Dzeenel’, “tocador” o “pitero”.

—) ‘Tzul’ y ‘tamborcito’ sus instrumentos musicales.

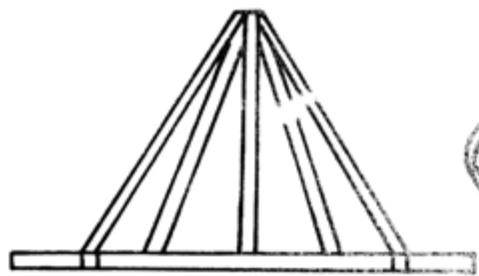
—) ‘Taleka’, “morral”, igual al de las mujeres, donde guarda sus instrumentos junto con una jícara policromada que usa para beber.



INDUMENTARIA DE LA MUJER BALADORA
DANZA HUASTECA
"BISHOM LISHTON" (VARITAS)
DE TZINEJA, HUEHUETLAN, S.L.P.



INDUMENTARIA DEL HOMBRE BAILADOR
DANZA HUASTECA
"BISHOM LISHTON" (VARITAS)
DE TZINEJA, HUEHUETLAN, S.L.P.

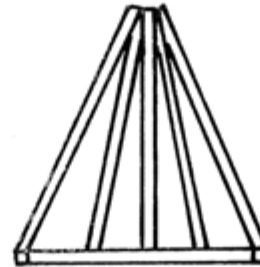


CORTE LONGITUDINAL



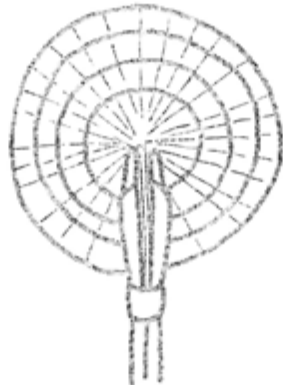
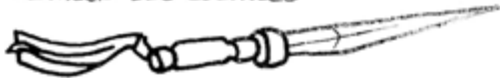
CORTE DE PLANTA

PERSPECTIVA DE LA ESTRUCTURA DEL BONETE



CORTE FRONTAL

DETALLE DEL CUCHILLO



DETALLE FRONTAL Y TRANSVERSAL DEL "ABANICO" DEL BOURTE.

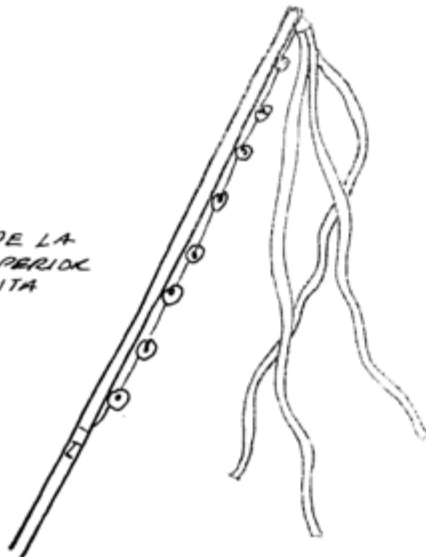


CORREAS CON CASABIGLES

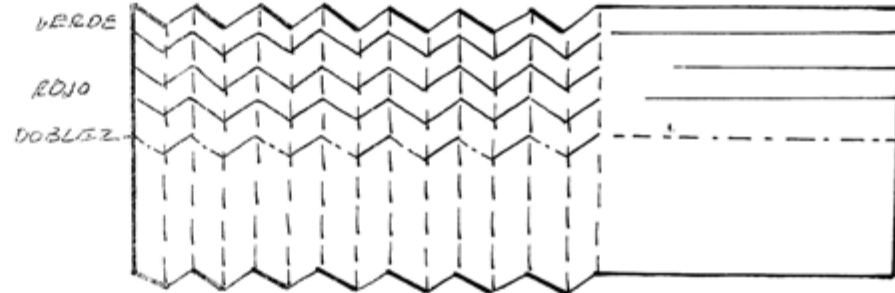


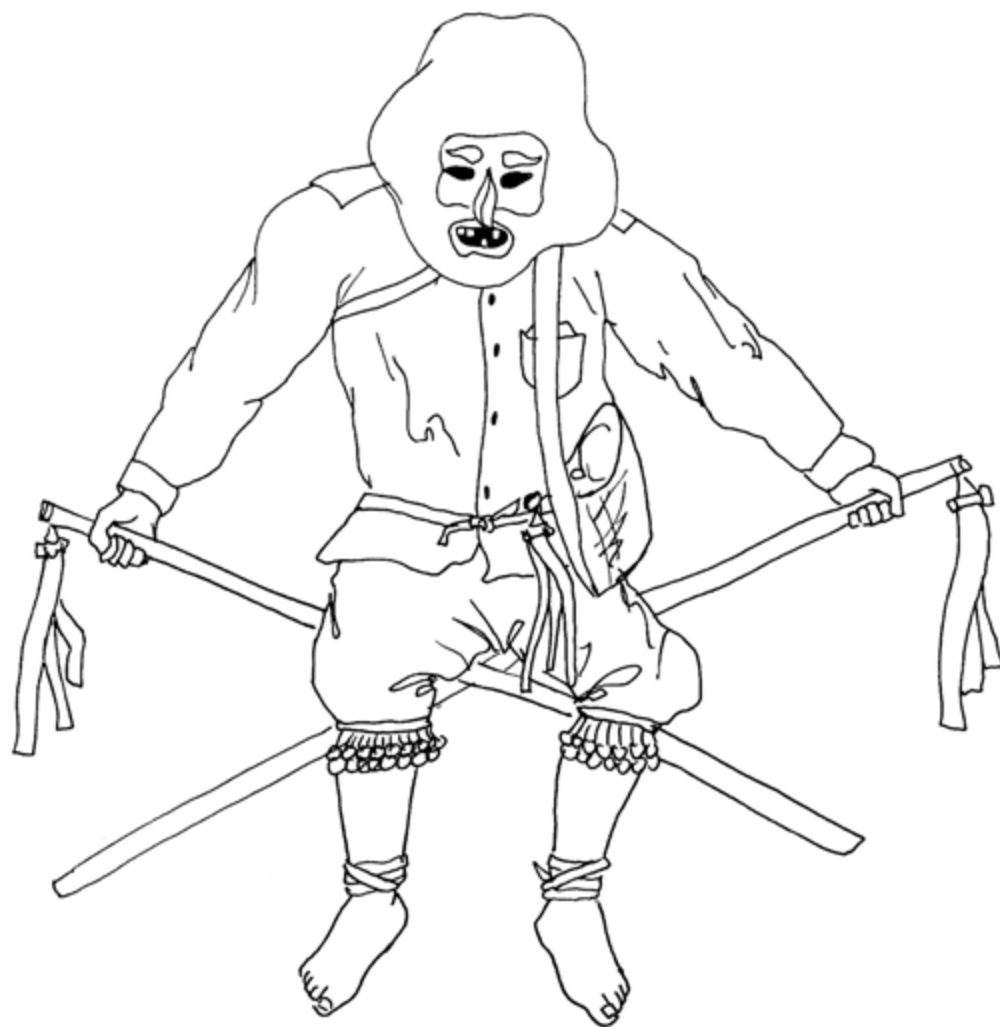
PERSPECTIVA DEL BONETE TERMINADO

DETALLE DE LA PARTE SUPERIOR DE LA VARITA



FORMA DE DOBLAR EL PAPEL PARA HACER EL ABANICO





INDUMENTARIA DEL ANCIANO
DANZA HUASTECA
"BISHOM LISHTON" (VARITAS)
DE TZINEJÁ, HUEHUETLAN, S.L.P.

3.2. Danza de Las Varitas en la versión Nahoja originaria de Zoquitipa, Tamazunchale, S.L.P.

3.2.1. Zoquitipa, Tamazunchale, S.L.P.

Zoquitipa es una comunidad ubicada a unos 25 Km. al S.E. de Tamazunchale, cabecera del municipio del mismo nombre, en el Edo. de San Luis Potosí, cuya población es de 83 habitantes dedicados a la agricultura en calidad de peones, en la producción principalmente de café, maíz y naranja que junto con el frijol y el mango se cultivan para el autoconsumo y de los cuales depende económicamente su subsistencia precaria.

Para ayudar a su economía viajan a Tamazunchale, donde adquieren cemento con el que fabrican tabiques para vender. Aunque la producción artesanal no es una actividad económicamente significativa, si elaboran sombreros de palma de plátano e instrumentos musicales que en ocasiones son vendidos durante las festividades.

Zoquitipa depende directamente de la autoridad municipal con sede en Tamazunchale. La organización político-religiosa tradicional de la mayoría de las comunidades indígenas en el Estado de San Luis Potosí, como en casi todo el país, ha desaparecido casi por completo; así, un determinado número de asentamientos o comunidades integran un municipio y son regidas por un Juez Auxiliar.

La región Católica es predominante en la comunidad, sus principales fiestas son: la dedicada a los "Santos Reyes" —que es fiesta patronal—, que se inicia la noche del 5 de enero y, dependiendo de la situación económica, se puede prolongar hasta ocho días, en ella coopera toda la comunidad para su realización, aunque el mayordomo de la danza de Varitas se hace cargo de la alimentación del grupo danzante; la de San José, del 18 al 19 de marzo; la Navidad, del 24 al 25 de diciembre, y la de la Virgen de Guadalupe, del 11 al 12 de diciembre, pero que es celebrada en Tamazunchale.

La Comunidad de Zoquitipa, aunque ubicada en la región Huasteca, está poblada por habitantes de lengua nahoa y, según informes de un miembro de la comunidad, un 80% de la población es bilingüe nahoa-español.



3.2.2. Danza de Las Varitas. Generalidades.

La danza de Varitas es la manifestación socio-cultural más importante de la comunidad de Zoquitipa, pues encierra en ellas las características de sus costumbres, organización y creencias.

Según información proporcionada por el Sr. Plutarco González Basilio, la danza surge hacia el año de 1920, a iniciativa del Sr. Emilio Hernández G., quién falleció hacia 1930, desintegrándose el grupo que se organiza hasta el año de 1948 con el propio Sr. Plutarco González, actual Mayordomo y músico del grupo, como organizador principal. Don Plutarco, en su calidad de Mayordomo, asigna puestos a los danzantes, participa en la organización de las festividades religiosas, acepta las invitaciones religiosas, acepta las invitaciones que hacen las autoridades civiles para exhibir la danza e invita a las personas que han de integrarse al grupo como danzantes, quienes aprenden la danza por imitación.

Los miembros que integran el grupo tienen obligación de estar puntualmente en los ensayos, que tradicionalmente se realizan todas las tardes, quince días antes de una festividad, y ultimamente, a instancias del I.N.I., los miércoles, sábados y domingos de cada semana; así mismo, asistir puntualmente a las "bailadas", respetarse mutuamente y mantenerse unidos.

Una costumbre y creencia muy característica de los danzantes es que para interpretar la Danza deben abstenerse de mantener relaciones sexuales tres días antes y durante las "bailadas", porque según ellos deben estar limpios de cuerpo y alma; además, se untan ajo en todo el cuerpo para tener fuerza, 'quitarse las envidias' y evitar la atracción de las mujeres durante este tiempo.

La Danza de Varitas, en esta versión nahoa, se dedica a los "Santos Patrones" (Santos Reyes), aunque también se baila para que haya o porque hubo buena cosecha, sustituyendo en este último caso su cuchillo por una mazorca, bailando un son especial (Mapachcuicatl - son o canto del mapache"-), durante el que deshojan la mazorca. Se baila también durante todas las festividades religiosas y en fiestas civiles cuando es solicitada, haciéndolo siempre con el mismo respeto.

En los sones de la danza, los bailadores toman determinadas actitudes de animales, razón por la cual existen gran variedad de sones: "Tejón", "Tlacuache", "murciélago", etc.

Los sones que se presentan a continuación son los que han sido recopilados para su estudio:

- | | |
|----------------------|---------------------------|
| 1. — Calactillahui | "Entrada" |
| 2. — Ocuilli | "Culebrita" |
| 3. — Apío - Apato | "Pato" |
| 4. — Paño de Ahacatl | "Paño de viento" |
| 5. — Cuaticuilli | "Tigrillo" o "Brincadito" |
| 6. — Palo de Tonatl | "Paño extendido" |
| 7. — Huitinquetl | "Borrachito" |
| 8. — Salida | |

3.2.3. Coreografía.

Pasos características y movimientos coreográficos de la Danza de Varitas de Zoquitipa, Tamazunchale, S.L.P.

1. — Los movimientos coreográficos que encontramos en esta danza son círculos, filas, hileras, serpentinas, giros, medios giros, vueltas, movimientos laterales y movimientos por pareja.

2. — Los pasos que se realizan en la danza son: paso natural caminando hacia adelante y hacia atrás, zapateos, apoyos, deslizados, paso brincado, tijeras asentadas, paso seguido lateral, paso balanceado, cepilleo con talón.

3. — Movimientos corporales en la danza son: posición erguida, flexión de piernas y torso, movimiento de mano derecha en forma de círculo hacia adentro y hacia afuera, movimiento de torso lateral izquierdo y lateral derecho.

4. — Con el cuchillo que portan en la mano derecha se inicia la dirección de los giros o vueltas, haciendo un pequeño movimiento circular.

5. — Las mujeres no participan en esta danza.

6. — Los grados o jerarquías dentro de la danza son: Mayordomo, Músico, Cabeza de fila o Capitán y Danzante. En la versión analizada ocupan estos puestos:

a) Mayordomo y

b) Músico. Sr. Plutarco González B.

c) Cabeza de fila o Capitán. Sr. Félix Marcelino Gzlez.

d) Danzantes. 13 personas más.

NOTA: Se anexa notación coreográfica de los ocho sones analizados.



3.2.4. Música.

Musicalmente, esta versión de la danza de Varitas está integrada con una serie de sones autónomos e independientes, todos ellos en compás de 2|4 o de 6|8 que son ejecutados por un solo músico que toca simultáneamente un 'tlapizalli' (flauta vertical o pito de carrizo con tres agujeros, dos arriba y uno abajo, sirviendo éste último como cambio de registro. Esta flauta tiene embocadura) y un tambor cuadrado de doble parche que se toca con baqueta.

Cada uno de estos sones está organizado a base de períodos que pueden integrarse con dos o más frases regulares o irregulares o bien ser una sola frase de métrica irregular, que se repiten un número variable de veces.

Todos los sones presentan las siguientes características comunes:

1. — *Invariablemente se empieza con una frase introductoria —muy parecida de un son a otro— que funciona en forma similar al 'registro' de otras danzas, y a la que llamaremos "registro inicial"; continúa con las frases del son propiamente dichas, organizadas en períodos que se presentan en número variable y por último un período final también muy similar de un son a otro, al que llamaremos "registro final".*

2. — *Tanto el "registro inicial" como el "registro final" están siempre en compás de 6|8.*

3. — *El inicio de cada son lo hace el tambor, señalando el ritmo que ha de conservar todo el son.*

4. — *El paso de una frase a la siguiente se indica generalmente con una nota más aguda y prolongada que las demás.*

5. — *Los acentos musicales están alternados, adecuándose plenamente a las características quinéticas de la danza.*

La estructura musical de los sones recopilados de esta danza, de acuerdo con la grabación hecha en FONADAN el lunes 20 de agosto de 1984, es como sigue:



COLUMNAS EMPLEADAS:

3.2.4.3. Pato.

- I Nombre del Son
- II Período
- III Compases en el período
- IV Frases (si las hay)
- V Compases en la frase
- VI Compases en el son
- VII Compases acumulados
- VIII Observaciones.

I VIII II IV V III VI VII

I VIII II IV V III VI VII
3.2.4.1. Entrada.

Registro Inicial 13 comp.
Primero 45 comp.
Segundo 12 comp.
Tercero 11 comp.
Segundo bis 12 comp.

Tercero bis 11 comp.
Registro Final: 20 comp.

A 7 comp.
B 5 comp.
C 5 comp.
D 3 comp.

124 comp.

Registro Inicial
Primero: 13 comp.
16 comp.

A 6 comp.
B 10 comp.

Segundo: 20 comp.

A 6 comp.
B 14 comp.

Tercero: 18 comp.

A 6 comp.
B 12 comp.

Cuarto: 19 comp.

A 6 comp.
B 13 comp.

Quinto: 19 comp.

A 6 comp.
B 13 comp.

Sexto: 19 comp.

A 6 comp.
B 13 comp.

Registro Final: 20 comp.

A 7 comp.
B 5 comp.
C 5 comp.
D 3 comp.

3.2.4.2. Culebrita.

Registro Inicial 13 comp.
Primero 17 comp.
Segundo 22 comp.
*Tercero 16 comp.
*Cuarto 18 comp.
Quinto 14 comp.
Registro Final: 19 comp.

A 7 comp.
B 4 comp.
C 5 comp.
D 3 comp.

119 comp.

243 compases

387 compases

* En los períodos tercero y cuarto, el acento de fin de frase se adelanta medio compás, con lo que los períodos dancísticos tercero, cuarto y quinto quedarían con 31, 36 y 29 tiempos respectivamente.

3.2.4.4. Paño de viento.

I	VIII	II	IV	V	III	VI	VII
					12 comp.		
					14 comp.		
				A	8 comp.		
				B	6 comp.		
					14 comp.		
					14 comp.		
					14 comp.		
					14 comp.		
					14 comp.		
					20 comp.		
				A	7 comp.		
				B	5 comp.		
				C	5 comp.		
				D	5 comp.		

3.2.4.5. Tigrillo.

					13 comp.		
					8 comp.		
				A	4 comp.		
				B	4 comp.		
					8 comp.		
					8 comp.		
					8 comp.		
					8 comp.		
					8 comp.		
					8 comp.		
					19 comp.		
				A	6 comp.		
				B	5 comp.		
				C	5 comp.		
				D	3 comp.		

517 compases

605 compases

* El Registro Final es totalmente irregular, pues tiene los acentos principales en los tiempos dancísticos 7, 5, 4, 5, 5, y 7.

3.2.4.6. Paño extendido.

I	VIII	II	IV	V	III	VI	VII
					13 comp.		
					17 comp.		
					23 comp.		
					23 comp.		
					23 comp.		
					23 comp.		
					19 comp.		
				A	7 comp.		
				B	4 comp.		
				C	5 comp.		
				D	3 comp.		

144 comp.

746 compases

3.2.4.7. Borrachito.

					13 comp.		
					22 comp.		
				A	7 comp.		
				B	4 comp.		
				C	11 comp.		
						21 comp.	
				A	6 comp.		
				B	4 comp.		
				C	11 comp.		
						20 comp.	
				A''	5 comp.		
				B''	4 comp.		
				C''	11 comp.		
					20 comp.		
					20 comp.		
					20 comp.		
					20 comp.		
					20 comp.		

176 comp.

A 7 comp.
B 5 comp.
C 5 comp.
D 3 comp.

922 compases

I	VII	II	IV	V	III	VI	VII
3.2.4.8. Salida*.						102 comp.	
Registro inicial				13 comp.			
Primero				89 comp.		1024 compases	

**Como excepción, el son salida es el único que no tiene registro final.*

NOTA: Se anexan como ejemplos las partituras de:

- a) Los temas fundamentales del período irregular del son "Culebrita".*
- b) Las frases A (regular y B (irregular) del son 'Pato', y*
- c) Las frases A y B (regulares) del son "Tigrillo".*

Estas partituras se anexan por el alto valor didáctico que ofrece su posible ejecución en flauta barroca o cualquier otro instrumento, pero debemos aclarar que para facilitar su lectura han sido trasladadas de la escala de Re bemol en que se encuentran en su versión original a las escalas de Sol y Do mayores, de mucho más sencilla ejecución.

DANZA DE VARITAS

Zoquitipa, Tomazunchale, San Luis Potosí
(Transposición de los originales en Db a C y G)

SON CULEBRITA

Musical notation for SON CULEBRITA. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some triplets. The second staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature, showing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The word "SIMILE" is written above the second staff. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature, continuing the melody. The word "AD LIBITUM" is written above the end of the third staff.

SON PATO

Musical notation for SON PATO. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The melody features a circled note and some slurs. The second staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature, showing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The word "SIMILE" is written above the second staff. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature, continuing the melody. The word "AD LIBITUM" is written above the end of the third staff, and "DA CAPO AL NO 2º" is written above the final measure.

SON TIGRILLO

Musical notation for SON TIGRILLO. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The second staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature, showing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The word "SIMILE" is written above the second staff. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature, continuing the melody. The word "AD LIBITUM" is written above the end of the third staff.

3.2.5. Indumentaria.

1. — Visten los danzantes un bonete o corona de forma cónica cuya armazón está hecha de carrizo forrado con franela en colores azul marino o negro, con la base formada con dos óvalos concéntricos que forman una doble visera hacia el frente y hacia atrás. A la mitad de su altura (17.5 cm. de altura total), lleva dos espejos de estrella, uno al frente y otro atrás. El cono se remata con un abanico de papel lustre rojo, doble de 8 cm. de diámetro. El Capitán usa ese abanico en papel metálico también rojo.

2. — Llevan dos paliacates, uno anudado al cuello y el otro doblado y atorado en la cintura al lado derecho si el bailaror pertenece a la fila de la derecha o al lado izquierdo si pertenece a la de la izquierda.

3. — Llevan camisa de manta blanca del tipo de las llamadas "de indio", con manga larga y con la falda fuera del pantalón.

4. — Usan calzón de manta con cintas para amarrar en la cintura y los tobillos. Las cintas también son de manta.

5. — Portan un cuchillo de madera de aproximadamente 25 cm. de largo, decorado con líneas de colores en forma arbitraria y personal.

6. — Portan también una vara de 'cafecillo', arbusto de la región, que mide alrededor de 1.50 m., adornada con 12 a 14 cascabeles sujetos por un cordón de hilo transparente de nylon que va del extremo superior hacia abajo, más o menos hasta la parte media de la varita. También del extremo superior de la varita cuelgan de 5 a 7 listones de colores que se cosen con una especie de parche de papel y se atan a la vara con la misma clase de cordón que los cascabeles. Los listones miden aproximadamente 1 m. de largo.

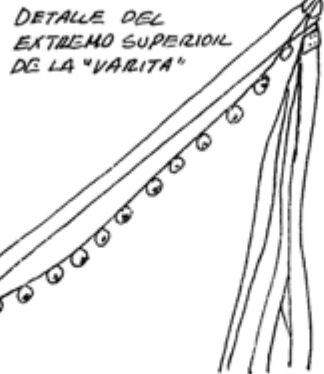
7. — Los bailarores danzan descalzos.

NOTA: Se anexan dibujos.

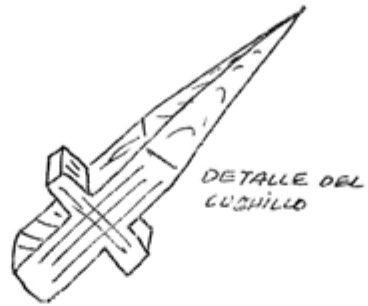




INDUMENTARIA DEL DANZANTE
DE "VARITAS"
ZOQUITIPA, TAMAZUNCHALE, S.L.P.



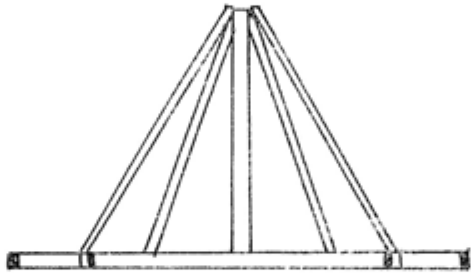
DETALLE DEL
EXTREMO SUPERIOR
DE LA "VARITA"



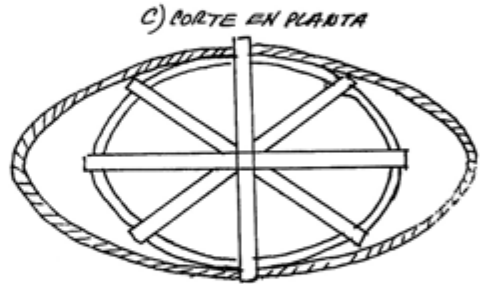
DETALLE DEL
CUSHILLO



a) PERSPECTIVA



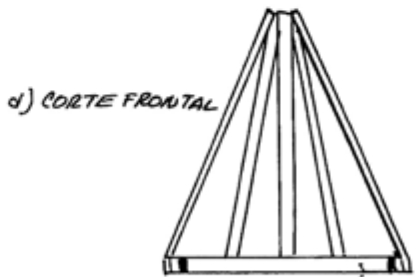
b) CORTE LONGITUDINAL



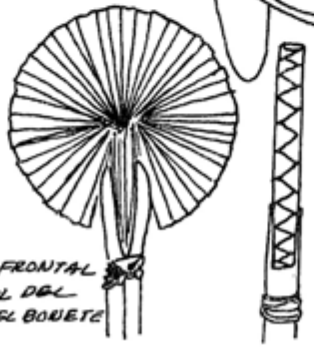
c) CORTE EN PLANTA



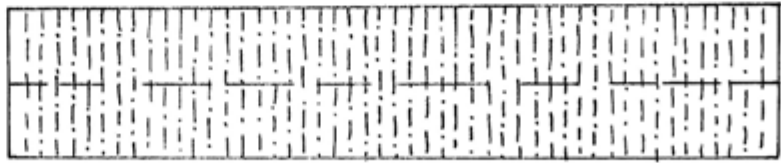
d) PERSPECTIVA DEL
BORIETE TERMINADO



d) CORTE FRONTAL



DETALLE FRONTAL
Y TRANSVERSAL DEL
"ABANICO" DEL BORIETE



FORMA DE DOBLAR EL PAPEL PARA HACER EL "ABANICO"

3.3. Correlación entre las versiones Nahoas de Zoquitipa, Tamizunchale y Huasteca de Tzinejé, Huehuetlán, de la Danza Potosina de "Varitas".

A partir del análisis de la danza de varitas en sus versiones nahoa y huasteca, a través de datos obtenidos tanto documentales y arqueológicos, como directos con los propios danzantes y músicos de la región, se encontraron las siguientes conclusiones:

3.3.1. Aspecto etnográfico.

Consideramos que la versión huasteca de la danza es muy posiblemente la más antigua y probablemente la original, mientras que la versión nahoa podría ser la asimilación de esa expresión a través de los diversos asentamientos de ese grupo étnico en la zona huasteca, imprimiéndole sus propias características.

Al correr el tiempo pudo llegarse también a una retroalimentación entre ambas expresiones conformándolas con características comunes.

El carácter sedentario, agricultor, pacífico y profundamente mágico del pueblo huasteco, se manifiesta a través de dos elementos, el anciano (personaje que no existe en la versión nahoa) símbolo de sabiduría, poder, experiencia y cuerpo y espíritu de la danza y en la presencia de la varita, relacionada con la fertilidad desde la época pres hispánica.

En ambas versiones está presente por medio de la vara, el concepto de fertilidad, fin último del trabajo agrícola por el cual el hombre se identifica con la naturaleza y le permite transformarla.

Mientras que en la versión huasteca el rito se hace evidente en toda la danza, en la versión nahoa este se encuentra perdido o bien podría estar totalmente oculto para los investigadores, es decir, que la versión que el grupo nahoa muestra estuviese deliberadamente "armado" para los extraños, para las festividades, celosos muchas veces de mostrar sus auténticos ritos.

La danza de Tzinejé consta de una serie de sonos rituales, los cuales son ejecutados desde el anochecer hasta bien avanzada la noche; continúan con los "sones de juego" que son los más atractivos para el no iniciado, para el mestizo y vuelve al ritual con EL SALUDAMIENTO AL SOL, la ACCION DE GRACIAS y la MARCHA DE SALIDA para terminar.

La versión que el grupo nahoa muestra en las festividades, está integrada exclusivamente por SONES DE JUEGO.

En la versión nahoa no participa la mujer, la danza es exclusiva de los varones.

En la huasteca participan las esposas de los bailadores llevando en brazos a los niños de "pecho" y muchas veces a los pequeños que ya pueden caminar; sin embargo, las mujeres jamás se mezclan con los varones.

Consideran también los huastecos que su danza sirve para curar "los males del alma", es una danza "guerrera", pero en el plano metafísico.

3.3.2. Aspecto coreográfico.

En la versión de Tzinejé encontramos dos zonas de ejecución, una ocupada por los hombres bailadores y otra por las mujeres bailadoras, mientras que en la de Zoquitipa solamente existe una área de trabajo ocupada por los hombres.

Coreográficamente ambas versiones tienen muchas similitudes, aunque advertimos que la huasteca tiene poco dibujo coreográfico pues los bailadores permanecen casi siempre en dos líneas paralelas, realizando pocos desplazamientos; en cambio muestra una gran variedad en sus "pisadas" las que cambian en una misma secuencia hasta tres o cuatro veces, aumentando su complejidad con la riqueza rítmica de sus melodías.

La versión nahoa de Zoquitipa presenta en cambio una variedad de dibujos coreográficos sobre una misma pisada, es decir que su complejidad estriba en su movimiento en el espacio y en sus grandes desplazamientos tanto en círculo como en líneas rectas.

Como ejemplo está el SON CULEBRITA en el cual las dos filas de bailadores se unen para imitar el movimiento de la culebra al deshacer el círculo y pasar de un movimiento circular en el sentido de las manecillas del reloj a otro círculo en contra sentido utilizando para ello todo el espacio.

Las versiones de Zoquitipa y Tzinejé tienen sonos similares como el PAÑO DE VIENTO, PAÑO EXTENDIDO y coreográficamente el PATO de la versión de Zoquitipa, es correspondiente al SON DE LA CHACHALACA de Tzinejé.

3.3.3. Aspecto musical.

Al escuchar la música de los "sones de juego" de Tzinejá y la versión nahoa de la danza (que es quizá la única forma posible de comparar ambas versiones), se acentúa la diferencia de carácter entre ellas, pues los sones de Zoquitipa que están tocados en la escala de Re bemol, suenan alegres, mientras que los de Tzinejá, que están en la escala de Sol mayor, resultan melancólicos, aunque no precisamente tristes. Con base en este hecho podríamos afirmar que los sones de Tzinejá, pese a ser considerados como "de juego", están cargados de ritualidad, mientras que los de Zoquitipa resultan más bien ligeros.

3.3.4. Aspecto de indumentaria.

Es en este aspecto donde más similitudes podemos encontrar entre ambas versiones de la danza, ya que la indumentaria de las dos es prácticamente la misma, aunque nuevamente encontramos que la parafernalia de la versión huasteca es con mucho más complicada y rica que la de la versión nahoa, sin decir por esto que alguna sea mejor que la otra, o que cualquiera de las dos resulte más vistosa, ya que el efecto de conjunto logrado en ambos casos, es sumamente estético.

3.3.5. Conclusión.

Considerando todos los elementos analizados en cada una de las versiones de la danza, podemos indicar que ambas son manifestaciones auténticas de la cultura del grupo étnico a que pertenecen, aunque todo parece indicar que la versión huasteca es el original a partir del cual los nahoas, por razones que por ahora nos son desconocidas, crearon su versión de la danza, aunque no llegaron a asimilar toda la carga subyacente en la versión huasteca, producto de la misma historia de este pueblo, quedándose en un nivel meramente formal.

Hemos señalado repetidamente que en la versión nahoa no son patentes las fundamentaciones cosmogónicas que revela la versión huasteca, pero debemos recordar que los huastecos casi no han convivido con mestizos y europeos y por tanto conservan su concepción universal, en cambio el proceso de transculturalización de los nahoas dura ya casi cinco siglos, y no sólo ha sido largo sino profundo, siendo muy marcado el sincretismo que han hecho de su cultura con la europea primero, y de su mundo y el mestizaje después. La aculturación del grupo de Zoquitipa es evidentemente mayor.

De cualquier modo no desconocemos la validez que tienen ambas versiones en cuanto a documentos vivos sobre la cultura de dos pueblos, ni la importancia de su conservación y difusión.

apendice

JOSEFINA LAVALLE

**ANALISIS DE LA ESTRUCTURA DE LA DANZA
Y NOTACION COREOGRAFICA**

**VERSION HUASTECA
TZINEJA, MPO. DE HUEHUETLAN.**

SONES DE JUEGO

I. JUEGO OJOS DE TODO EL MUNDO

1.- Tiempos y estructura coreográfica. $\frac{3}{4}$ Cuenta por compás.

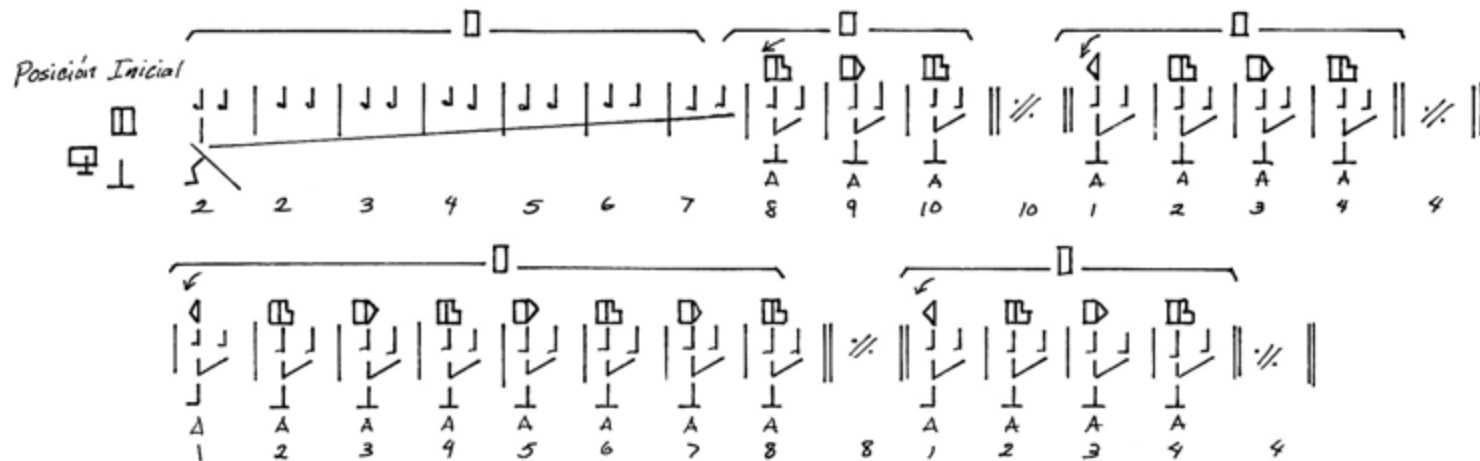
Este son no tiene dibujo coreográfico; las dos líneas paralelas permanecen en su lugar ejecutando la secuencia de pasos, la cual se repite cuatro veces, terminando con el Registro Final.

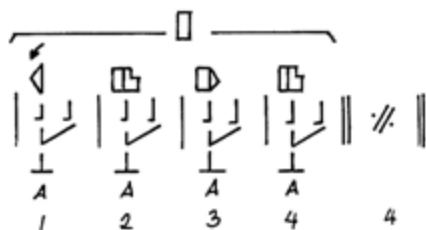
1.1. Secuencia A	10	10	4	4	8	8	4	4	4	4	= 60
1.2. Se repite A	10	10	4	4	8	8	4	4	4	4	= 60
1.3. Se repite A	10	10	4	4	8	8	4	4	4	4	= 60
1.4. Se repite A	10	10	4	4	8	8	4	4	4	4	= 60
1.5. Registro Final	13	10									

Total = 263

2. Secuencia de pasos.

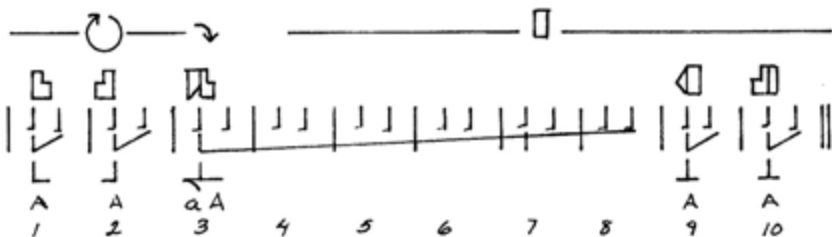
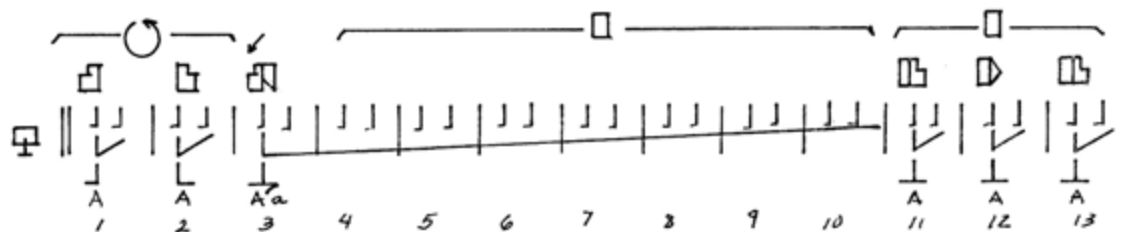
2.1. Secuencia A





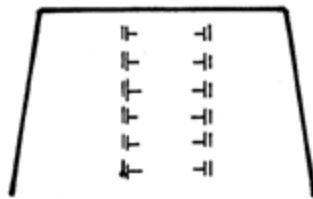
Se repite toda la secuencia tres veces más.

2.2. Registro Final del Juego Didos de todo el mundo.



3. Notación Concisa

Posición Inicial



Sobre este dibujo se ajeenta cuatro veces la secuencia de pasos A indicada en la sección 2, terminando con el registro final.

II JUEGO DEL GALLITO

1- Tiempos y estructura coreográfica: $\frac{3}{4}$ Cuenta por compás.

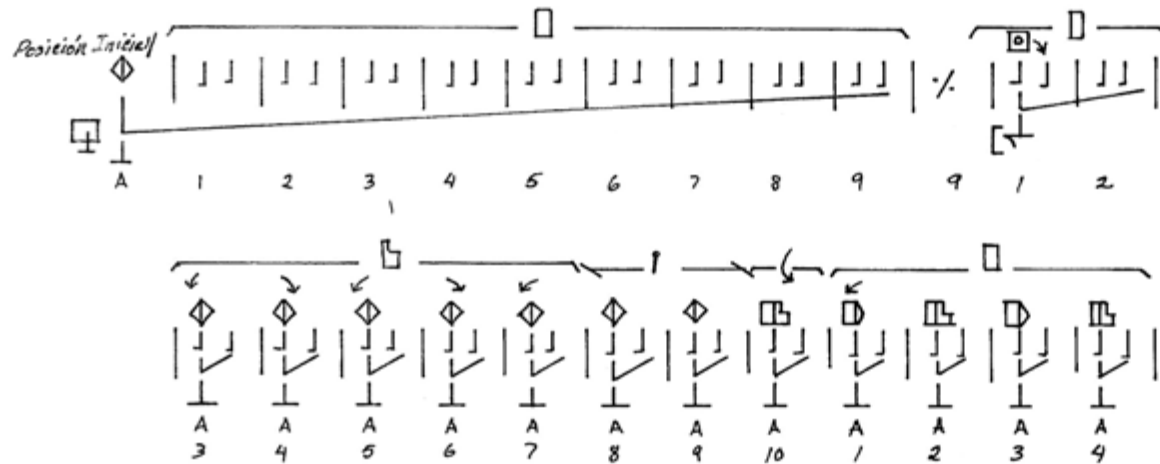
Este son no tiene propiamente un dibujo coreográfico; las dos líneas paralelas realizan un avance y retroceso el cual está especificado dentro de la notación de la secuencia de pasos. Se ejecuta seis veces y termina con el Registro Final.

1.1. Secuencia A	9 9 10 4 8 4 =	44
1.2. Variación A'	4 9 10 4 10 4 =	46
1.3. Repite variación A'	9 9 10 4 10 4 =	46
1.4. Repite variación A'	9 9 10 4 10 4 =	46
1.5. Repite variación A'	9 9 10 4 10 4 =	46
1.6. Repite variación A'	9 9 10 4 10 4 =	46
1.7. Registro Final	13 10 =	23

Total = 297

2- Secuencia de pasos.

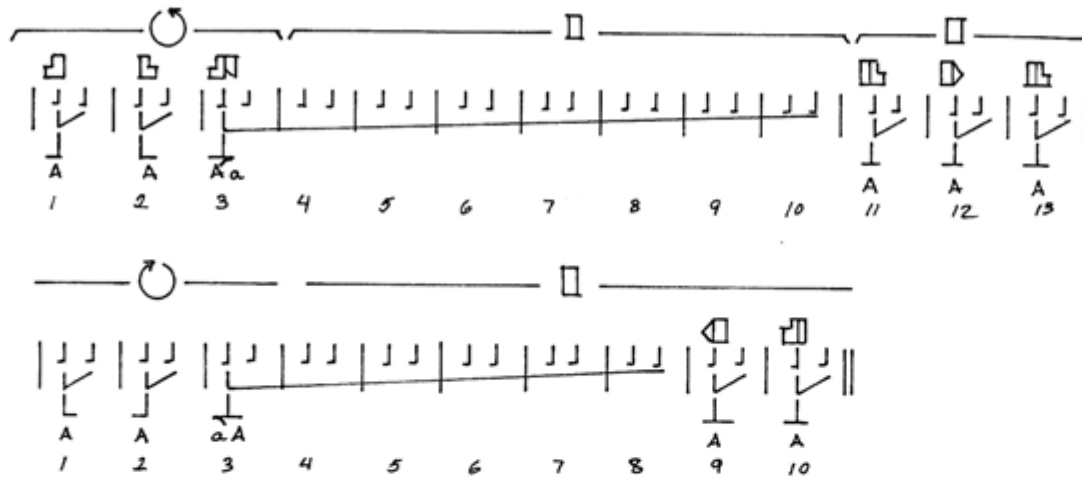
2.1. Secuencia A



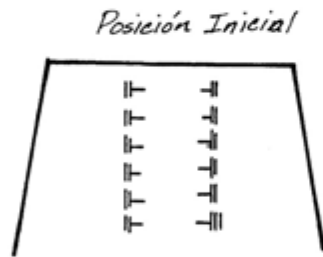
2.2. Variación A'

Se repite esta variación 4 veces más.

2.3 Registro Final del juego del Gallito



3. Notación Coreográfica



Sobre este dibujo se ejecutan todas las secuencias:

- 1.1. Secuencia A
- 1.2. Variación A'
- 1.3. Variación A'
- 1.4. Variación A'
- 1.5. Variación A'
- 1.6. Variación A'
- 1.7. Registro Final

III. JUEGO DEL REMOLINO

1. Tiempos y estructura coreográfica: $\frac{2}{4}$ cuenta por compás.

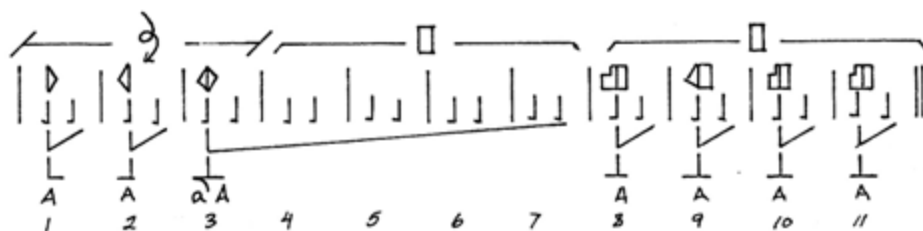
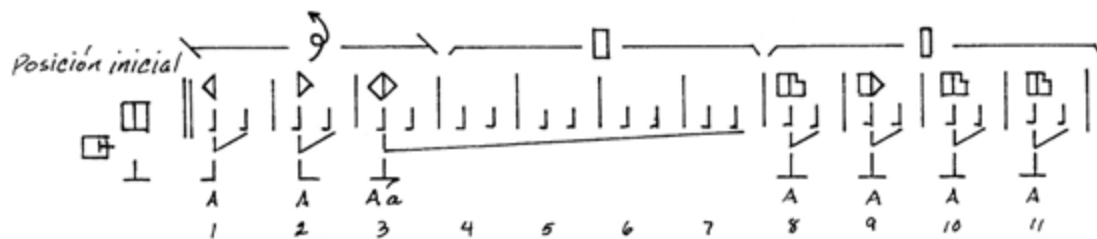
1.1. Secuencia A	11 11 77 88	= 52
1.2. Repite secuencia A	11 11 77 88	= 52
1.3. Repite secuencia A	11 11 77 88	= 52
1.4. Repite secuencia A	11 11 77 88	= 52
1.5. Repite Secuencia A	11 11 77 88	= 52
1.6. Repite secuencia A	12 11 77 88	= 53
1.7. Registro Final	13 9	= 22

Total = 313

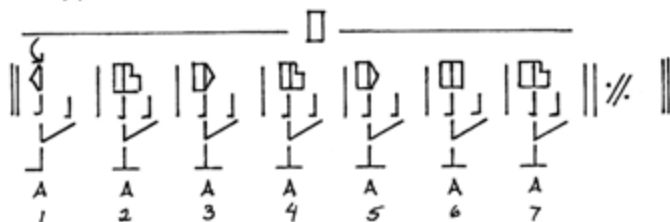
2. Secuencia de pasos

2.1. Secuencia A

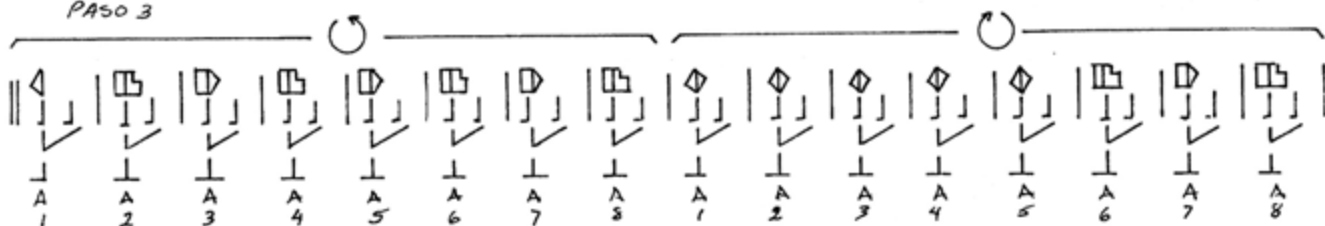
PASO 1



PASO 2

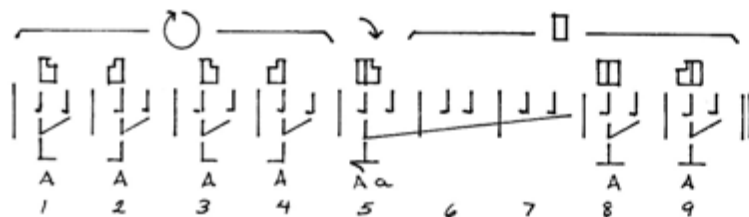
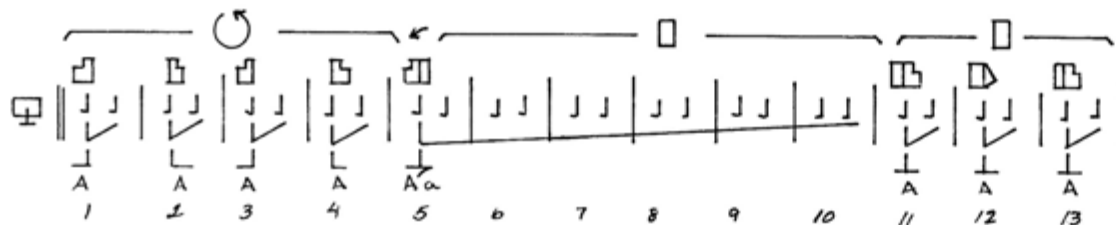


PASO 3



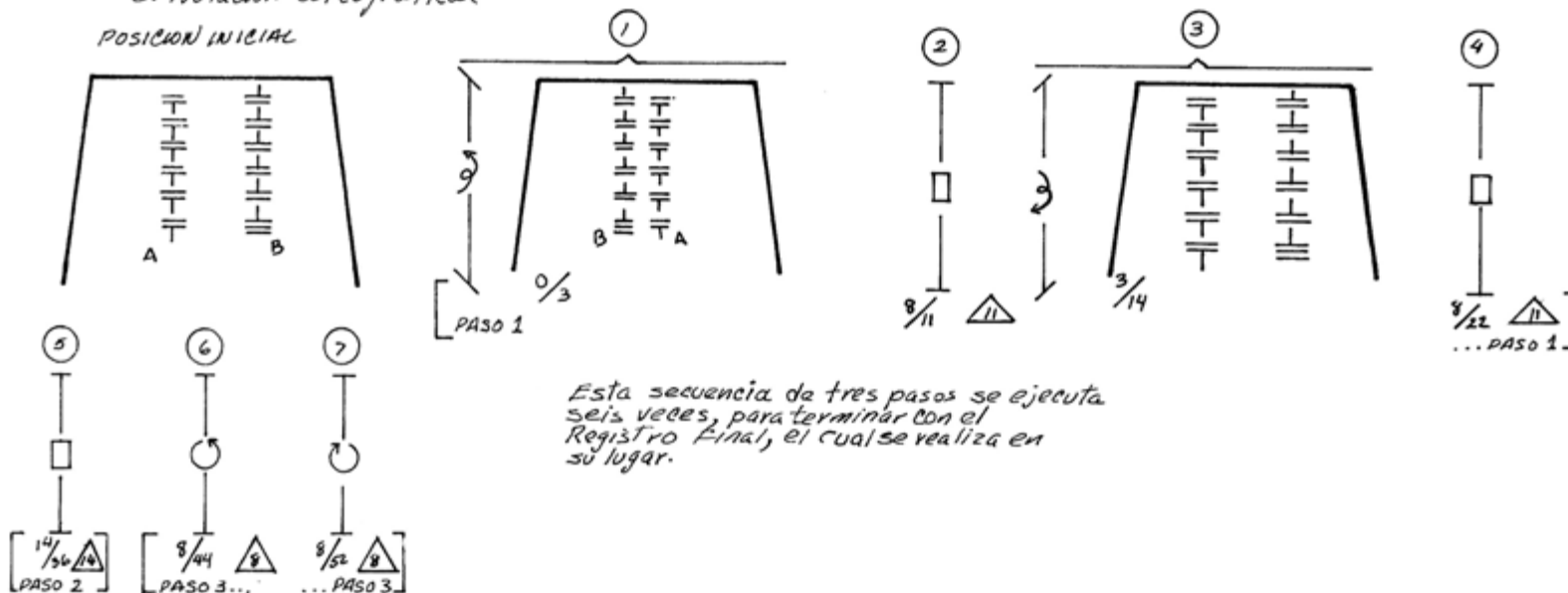
Nota: Esta secuencia se ejecuta seis veces.

2.2. Registro Final del Juego del Remolino.



3. Notación coreográfica.

POSICION INICIAL



Esta secuencia de tres pasos se ejecuta seis veces, para terminar con el Registro Final, el cual se realiza en su lugar.

IV JUEGO DEL PAÑO DE VIENTO.

Tiempos y estructura coreográfica: $\frac{2}{4}$ cuenta por compás.

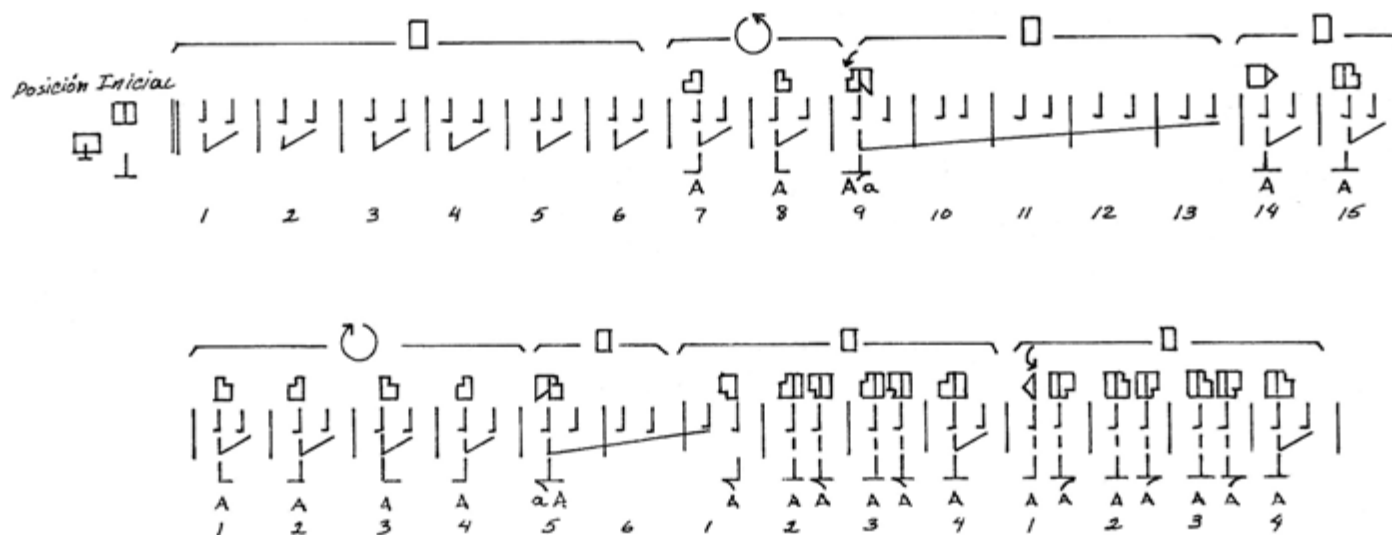
Este son tampooco tiene dibujo coreográfico, las dos líneas paralelas permanecen nuevamente en su lugar, sin desplazarse, ejecutando solamente las diferentes pisadas o pasos de la secuencia que se anota en el punto 2.

1.1. Secuencia A	15 6 4 4 4 4 4 4 =	49
1.2. Variación A'	5 4 6 4 4 4 4 4 =	34
1.3. Variación A ²	5 4 4 4 4 4 4 4 =	33
1.4. Repite variación A ²	5 4 4 4 4 4 4 4 =	33
1.5. Repite variación A ²	5 4 4 4 4 4 4 4 =	33
1.6. Repite variación A ²	5 4 4 4 4 4 4 4 =	33
1.7. Repite variación A ²	5 4 4 4 4 4 4 4 =	33
1.8. Registro Final	12 11	23

total = 271

2. secuencia de pasos.

2.1. Secuencia A

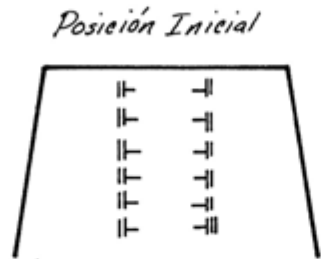


Esta variación A² se ejecuta cinco veces y se termina con el Registro Final.

El pañuelo se lleva en la mano derecha. Durante los giros se deja hacia abajo con el brazo en posición normal, es decir, descansando, y en los grupos de 4 tiempos se le hace girar como un "rehilete" hacia la izquierda y hacia la derecha de acuerdo con el cambio del cuerpo, es decir: cuerpo hacia la izquierda, giro del pañuelo a la izquierda y viceversa.

2.4 Registro Final JUEGO PAÑO DE VIENTO

3. Notación Coreográfica



Sobre este dibujo se ejecuta todo el son:

- 1.1 Secuencia A
- 1.2 Variación A'
- 1.3 Variación A²
- 1.4 Repite variación A²
- 1.5 Repite Variación A²
- 1.6 Repite variación A²
- 1.7 Repite variación A²
- 1.8 Registro Final

II JUEGO DE LOS CUCHILLOS

1. Tiempos y estructura coreográfica: 2/4 cuenta por compás.

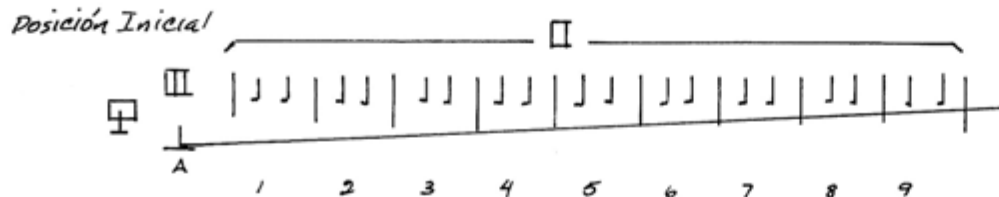
Nota: Los tiempos subrayados están ejecutados en tiempo más rápido.

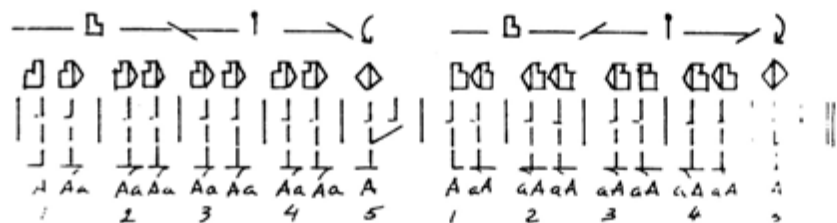
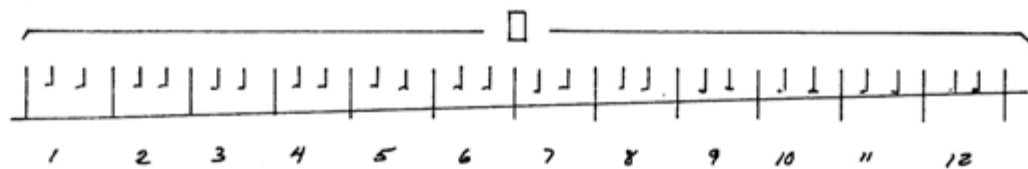
1.1. Secuencia A	<u>9</u>	<u>12</u>	<u>5</u>	<u>5</u>			= 31
1.2. Variación A'	<u>5</u>	<u>2</u>	<u>15</u>	<u>2</u>	<u>14</u>	<u>55</u>	= 38
1.3. Variación A ²	<u>5</u>	<u>2</u>	<u>15</u>	<u>2</u>	<u>12</u>	<u>55</u>	= 36
1.4. Repite variación A ²	<u>5</u>	<u>2</u>	<u>5</u>	<u>2</u>	<u>12</u>	<u>55</u>	= 36
1.5. Variación A ³	<u>6</u>	<u>2</u>	<u>15</u>	<u>2</u>	<u>12</u>	<u>55</u>	= 37
1.6. Repite variación A ³	<u>6</u>	<u>2</u>	<u>15</u>	<u>2</u>	<u>12</u>	<u>55</u>	= 37
1.7. Variación A ⁴	<u>5</u>	<u>2</u>	<u>15</u>	<u>2</u>	<u>16</u>	<u>55</u>	= 40
1.8. Repite variación A'	<u>5</u>	<u>2</u>	<u>15</u>	<u>2</u>	<u>14</u>	<u>55</u>	= 38
1.9. Repite variación A ⁴	<u>5</u>	<u>2</u>	<u>15</u>	<u>2</u>	<u>16</u>	<u>55</u>	= 40
1.10. Repite Variación A ⁴	<u>5</u>	<u>2</u>	<u>15</u>	<u>2</u>	<u>16</u>	<u>55</u>	= 40
1.11. Registro Final		<u>14</u>	<u>10</u>				= 24

Total: 397

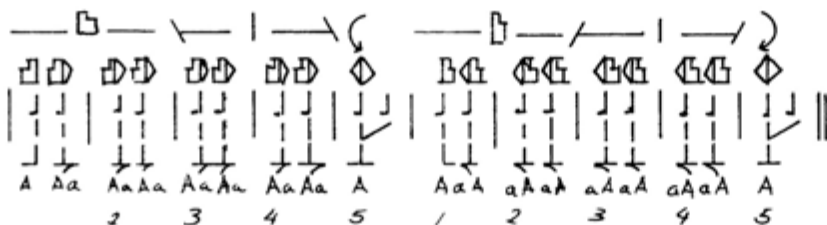
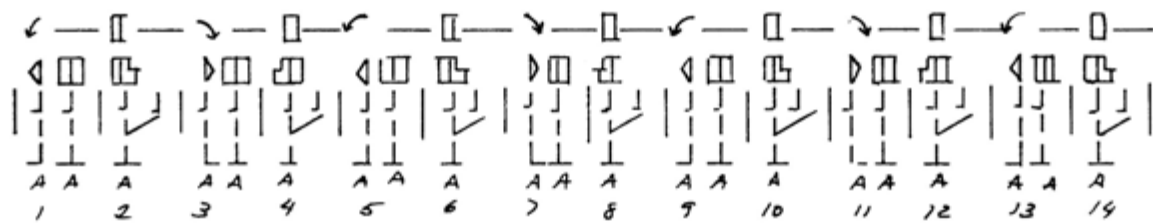
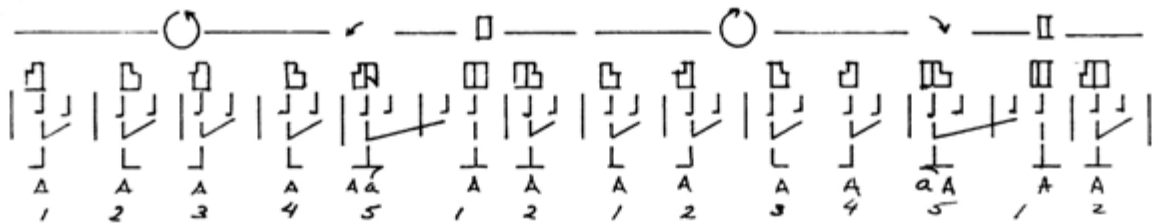
2. Secuencia de pasos

2.1. Secuencia A.





2.2. Variación A'



2.3 Variación A²

1 2 3 4 5 1 2 7 1 2 3 4 5 6 6

1 2 3 4 5 1 2 3 4 5

2.4 Repite variación A'

2.5 Variación A³

1 2 3 4 5 6 1 2 1 2 3 4 5 1 2

1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 5

2.6. Repite Variación A³

2.7 Variación A⁴

Musical notation for Variation A⁴, measures 1-8. The notation consists of two staves. The first staff has measures 1-4 with a circular arrow above, measures 5-6 with a square box above, and measures 7-8 with a square box above. The second staff has measures 1-8 with a square box above. The notes are represented by vertical stems with flags, and the letters 'A' and 'Aa' are written below the stems. Measure 5 contains a double bar line and a repeat sign.

Musical notation for Variation A⁴, measures 1-5. The notation consists of two staves. The first staff has measures 1-5 with a square box above. The second staff has measures 1-5 with a square box above. The notes are represented by vertical stems with flags, and the letters 'A' and 'Aa' are written below the stems. Measure 5 contains a double bar line and a repeat sign.

2.8 Repite Variación A¹

2.9 Repite Variación A⁴

2.10 Repite Variación A⁴

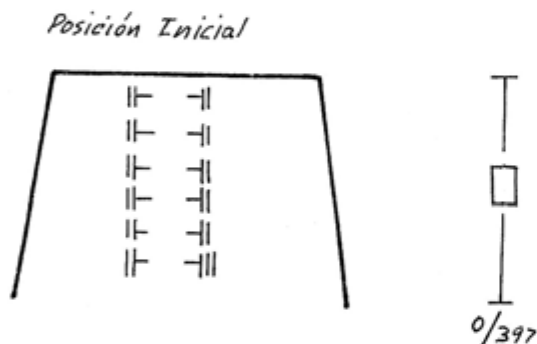
2.11. Registro Final del JUEGO DE LOS CUCHILLOS

Musical notation for Registro Final del Juego de los Cuchillos, measures 1-14. The notation consists of two staves. The first staff has measures 1-4 with a circular arrow above, measure 5 with a square box above, measures 6-10 with a square box above, and measures 11-14 with a square box above. The second staff has measures 1-14 with a square box above. The notes are represented by vertical stems with flags, and the letters 'A' and 'Aa' are written below the stems. Measure 5 contains a double bar line and a repeat sign.

Musical notation for Registro Final del Juego de los Cuchillos, measures 1-14. The notation consists of two staves. The first staff has measures 1-4 with a circular arrow above, measure 5 with a square box above, measures 6-10 with a square box above, and measures 11-14 with a square box above. The second staff has measures 1-14 with a square box above. The notes are represented by vertical stems with flags, and the letters 'A' and 'Aa' are written below the stems. Measure 5 contains a double bar line and a repeat sign.

Nota: Como se verá, la diferencia entre una variación y otra no radica en la forma de la danza, ya que la serie de pasos del SON se mantiene siempre igual, Las variantes las da el alargamiento o acortamiento del número de compases en los diferentes periodos, lo que a nuestro juicio no se debe a una equivocación del flautero pues si bien los periodos musicales mantienen un patrón con cierta regularidad, la interpretación es libre. Así en cada ejecución, como se podrá constatar comparando distintas grabaciones realizadas en fechas diferentes en las cuales toca el mismo músico, esa irregularidad en el número de compases se presenta de manera indistinta en las diferentes frases musicales.

3. Notación Coreográfica:



Sobre este dibujo se ejecuta todo el SON:

- 1.1 Secuencia A
- 1.2 Variación A¹
- 1.3 Variación A²
- 1.4 Repite Variación A²
- 1.5 Variación A³
- 1.6 Repite Variación A³
- 1.7 Variación A⁴
- 1.8 Repite Variación A¹
- 1.9 Repite Variación A⁴
- 1.10 Repite Variación A⁴
- 1.11 Registro Final

VI. JUEGO DEL BECERRITO

1. Tiempos y estructura coreográfica: $2/4$ Cuenta por compás.

Este son se compone de dos partes, la primera en la cual los danzantes giran a la izquierda y rematan con apoyos, después giran a la derecha y rematan nuevamente con apoyos de todo el pie.

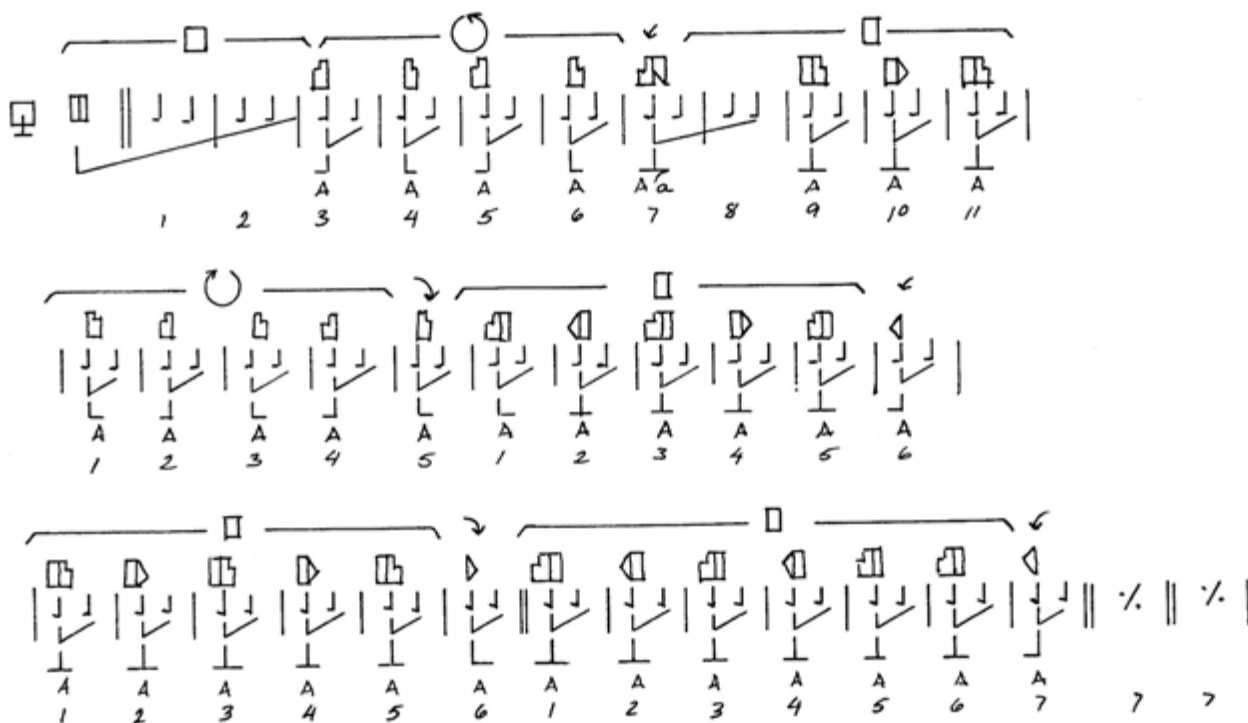
En la segunda parte, toman de las manos al compañero del frente, campaneando el cuerpo al mismo lado mientras realizan nuevamente los mismos apoyos, posteriormente ejecutan este mismo movimiento tomando las manos de su compañero de a lado de su fila.

1.1	Secuencia A	8	3	5	6	6	7	7	7	=	49
1.2	Variación A'	5	3	5	3	7	7	7	7	=	44
1.3	Repite Variación A'	5	3	5	3	7	7	7	7	=	44
1.4	Repite Variación A'	5	3	5	3	7	7	7	7	=	44
1.5	Repite Variación A'	5	3	5	3	7	7	7	7	=	44
1.6	Repite Variación A'	5	3	5	3	7	7	7	7	=	44
1.7	Repite Variación A'	5	3	5	3	7	7	7	7	=	44
1.8	Registro Final	.11	8							=	19

total = 332

2. Secuencia de Pasos

2.1 Secuencia A



2.2 Variación A'

The notation for Variation A' consists of two systems of rhythmic patterns. Each pattern is represented by a vertical line with a 'J' (upstroke) and a 'V' (downstroke) indicating the stroke direction. Fingerings (1-5) and accents (A) are placed below the notes. Above the notes are various musical symbols: a circle with a dot, a left-pointing arrow, a square box, and a right-pointing arrow.

System 1 (15 measures):

- Measure 1: J (1), L (4)
- Measure 2: J (3), L (4)
- Measure 3: J (4), L (4)
- Measure 4: J (5), L (4)
- Measure 5: J (1), L (4)
- Measure 6: J (2), L (4)
- Measure 7: J (3), L (4)
- Measure 8: J (1), L (4)
- Measure 9: J (2), L (4)
- Measure 10: J (3), L (4)
- Measure 11: J (4), L (4)
- Measure 12: J (5), L (4)
- Measure 13: J (1), L (4)
- Measure 14: J (2), L (4)
- Measure 15: J (3), L (4)

System 2 (14 measures):

- Measure 1: J (1), L (4)
- Measure 2: J (2), L (4)
- Measure 3: J (3), L (4)
- Measure 4: J (4), L (4)
- Measure 5: J (5), L (4)
- Measure 6: J (6), L (4)
- Measure 7: J (7), L (4)
- Measure 8: J (1), L (4)
- Measure 9: J (2), L (4)
- Measure 10: J (3), L (4)
- Measure 11: J (4), L (4)
- Measure 12: J (5), L (4)
- Measure 13: J (6), L (4)
- Measure 14: J (7), L (4)

Esta variación A' se ejecuta cinco veces

2.3 Registro Final del JUEGO DEL BECERRITO

The notation for the final register of 'Juego del Becerrito' consists of two systems of rhythmic patterns. Each pattern is represented by a vertical line with a 'J' (upstroke) and a 'V' (downstroke) indicating the stroke direction. Fingerings (1-11) and accents (A) are placed below the notes. Above the notes are various musical symbols: a circle with a dot, a left-pointing arrow, a square box, and a right-pointing arrow.

System 1 (11 measures):

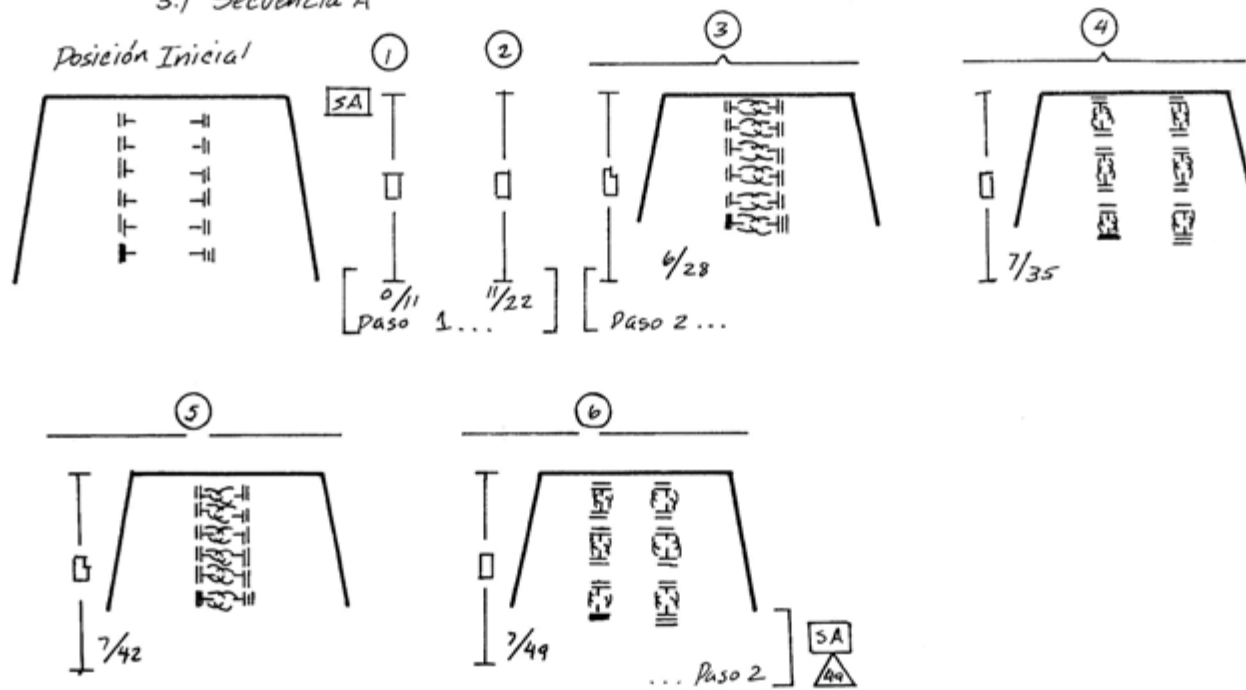
- Measure 1: J (1), L (4)
- Measure 2: J (2), L (4)
- Measure 3: J (3), L (4)
- Measure 4: J (4), L (4)
- Measure 5: J (5), L (4)
- Measure 6: J (6), L (4)
- Measure 7: J (7), L (4)
- Measure 8: J (8), L (4)
- Measure 9: J (9), L (4)
- Measure 10: J (10), L (4)
- Measure 11: J (11), L (4)

System 2 (8 measures):

- Measure 1: J (1), L (4)
- Measure 2: J (2), L (4)
- Measure 3: J (3), L (4)
- Measure 4: J (4), L (4)
- Measure 5: J (5), L (4)
- Measure 6: J (6), L (4)
- Measure 7: J (7), L (4)
- Measure 8: J (8), L (4)

3. Notación Coreográfica

3.1 Secuencia A



Las variaciones se ejecutan con la misma estructura y coreografía, cambia solamente el número de compases.

7. JUEGO DE LA CHACHALACA

1. Tiempos y estructura coreográfica: $\frac{2}{4}$ cuenta por compás.

Este son se compone de dos secuencias de pasos, la secuencia A en la cual se utilizan los pasos 1 y 2, y la secuencia B, en la que se ejecutan los pasos 1 y 3; cada una tiene muchas variantes en cuanto al número de tiempos, pero no en su patrón estructural.

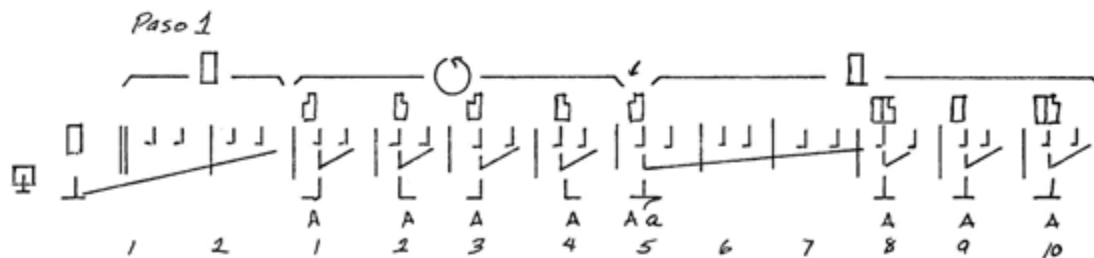
1.1.	Secuencia A	2 10 9 4 4 4 4 4 3 = 44
1.2	Secuencia B	8 5 4 4 4 4 4 4 4 4 4 (4) = 49
1.3	Variación A'	8 9 4 4 4 4 4 3 = 40
1.4	Variación B'	8 5 4 4 4 4 4 4 4 4 (3) = 45
1.5	Repite variación A'	8 9 4 4 4 4 4 3 = 40
1.6	Variación B ²	8 5 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 (14) = 69
1.7	Variación A ²	8 5 4 4 4 4 4 4 3 = 40
1.8	Variación B ³	8 5 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 (16) = 77
1.9	Variación A ³	8 4 4 4 4 4 3 = 31
1.10	Variación B ⁴	8 5 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 (14) = 69
1.11	Repite variación A ³	8 4 4 4 4 4 3 = 31
1.12	Variación B ⁵	8 5 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 (16) = 77
1.13	Repite variación A ³	8 4 4 4 4 4 3 = 31
1.14	Repite secuencia B	8 5 4 4 4 4 4 4 4 4 4 (9) = 49
1.15	Variación A ⁴	8 5 4 4 4 4 3 = 36
1.16	Repite Variación B'	8 5 4 4 4 4 4 4 4 4 4 (10) = 53
1.17	Repite Variación A ³	8 4 4 4 4 4 3 = 31
1.18	Registro Final	11 9 = 20

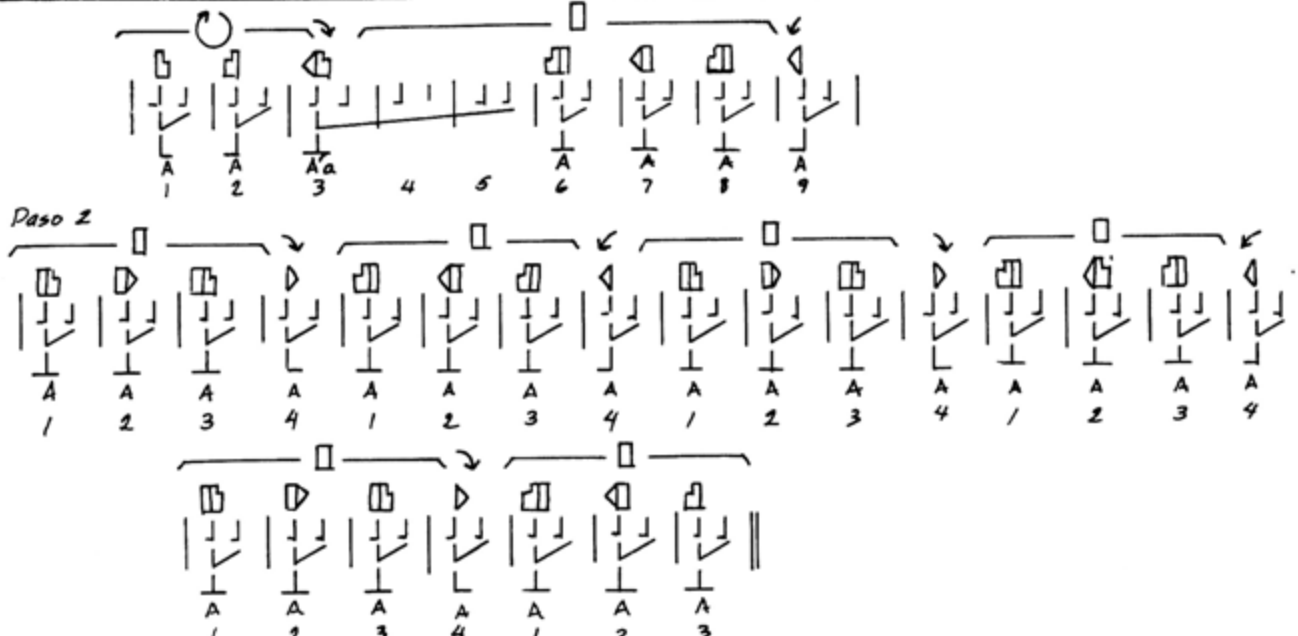
Total: 832

2. Secuencia de Pasos

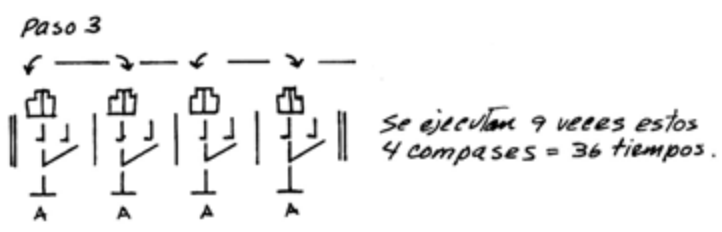
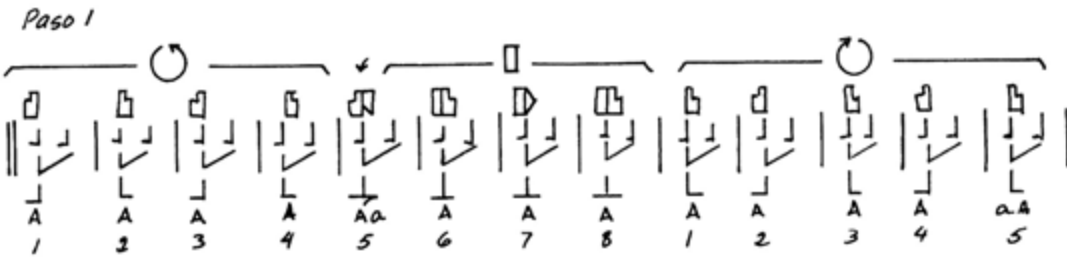
Como se verá por la relación de las secuencias y sus variantes en el punto anterior, éstas se van alternando: secuencia A, secuencia B con sus respectivas variaciones A y B, cambiando solamente el número de compases que las componen.

2.1 secuencia A (2 10 9 4 4 4 4 4 (5) 3 = 44





2.2 *Secuencia B* (8 5 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 (9) = 49)



*Se ejecutan 9 veces estos
4 compases = 36 tiempos.*

2.3 Variación A' (8 9 4 4 4 4 4 (5) 3 = 40)

Paso 1

1 2 3 4 5 6 7 8 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Paso 2

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

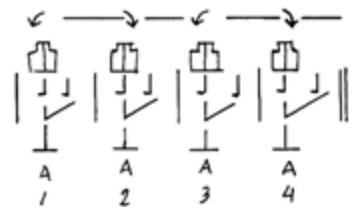
1 2 3 4 1 2 3

2.4 Variación B' (8 5 4 4 4 4 4 4 4 (8) = 45)

Paso 1

1 2 3 4 5 6 7 8 1 2 3 4 5

Paso 3

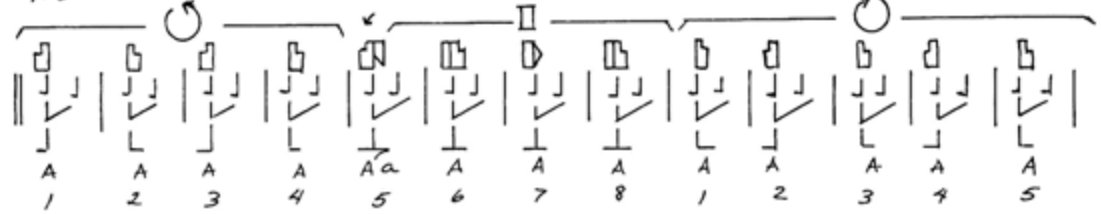


Estos cuatro compases se ejecutan 8 veces = 32

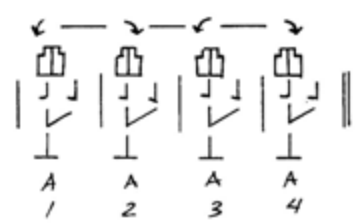
2.5 Repite Variación A' (8 9 4 4 4 4 4 (5) 3 = 40)

2.6 Variación B² (8 5 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 (14) = 69)

Paso 1



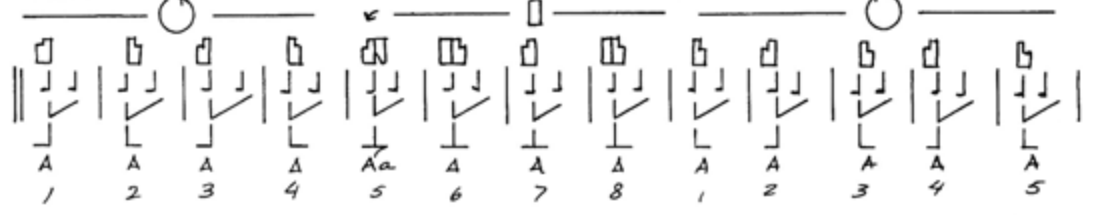
Paso 3



Estos cuatro compases se ejecutan 14 veces

2.7 Variación A² (8 5 4 4 4 4 4 4 (6) 3 = 40)

Paso 1



Paso 2



2.8 Variación B³

Esta secuencia se ejecuta de la misma forma que la secuencia B² con la variante de que el paso 3 se repite 14 veces debido a que el dibujo coreográfico es más largo.

2.9 Variación A³ (8 4 4 4 4 4 3 = 31)

Se repite el paso 1 y 2 como en la Variación A² pero con la diferencia de acortar el paso 2 en 4 tiempos.

2.10 Variación B⁴ (8 5 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 (14) = 69)

2.11 Repite Variación A³ (8 4 4 4 4 4 3 = 31)

2.12 Variación B⁵ (8 5 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 (16) = 77)

2.13 Repite Variación A³ (8 4 4 4 4 4 3 = 31)

2.14 Repite Secuencia (8 5 4 4 4 4 4 4 4 4 4 (9) = 49)

Esta variación se ejecuta como la B³ pero acortando el número de tiempos del paso 3.

2.15 Variación A⁴ (8 5 4 4 4 4 4 3 = 36)

En esta variación se utilizan, como en todas las secuencias A los pasos 1 y 2 pero alargando los tiempos en cada paso como se indica.

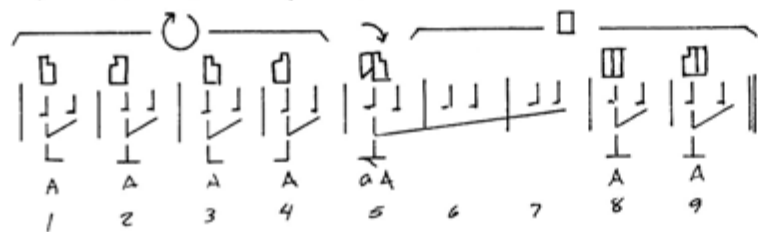
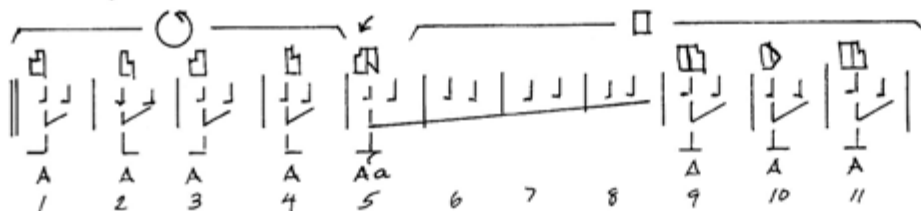
2.16 Repite Variación B¹ (8 5 4 4 4 4 4 4 4 4 4 (10) = 53)

Como en todas las secuencias B, se ejecutan los pasos 1 y 3 pero variando en los tiempos.

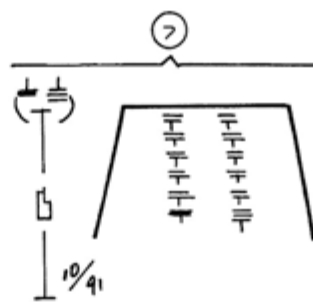
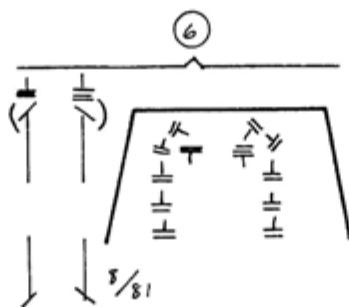
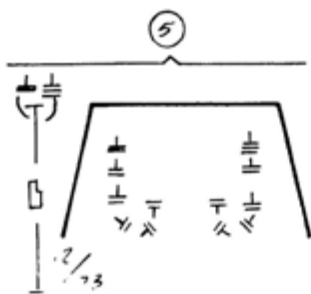
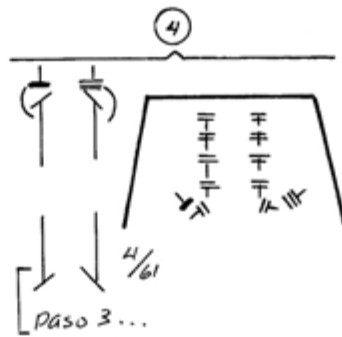
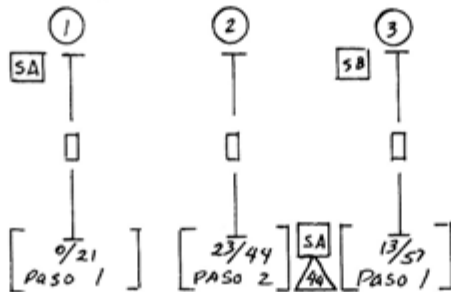
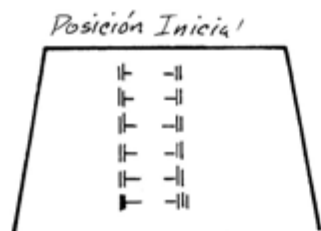
2.17 Repite Variación A3

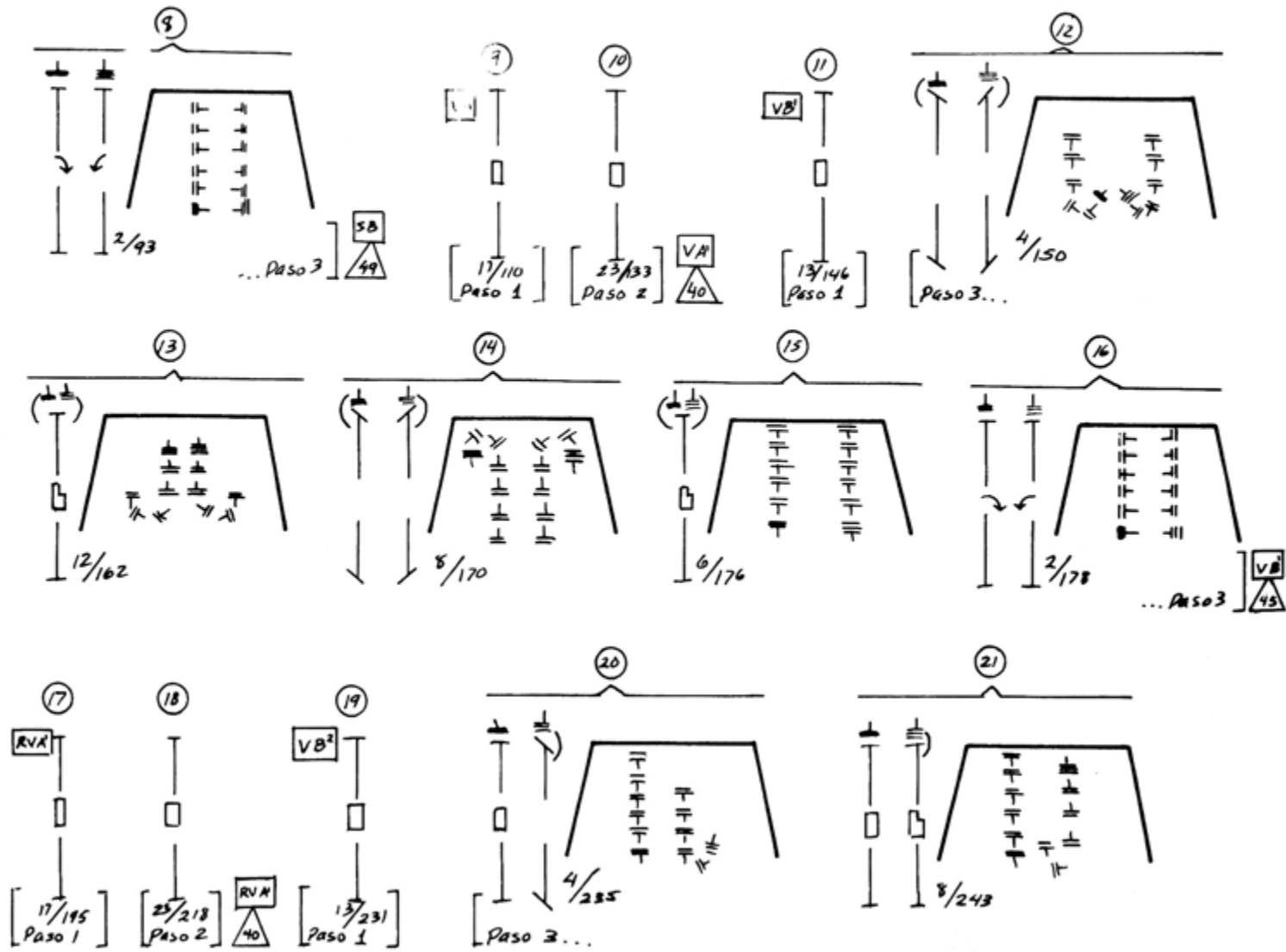
(8 4 4 4 4 3 = 31)

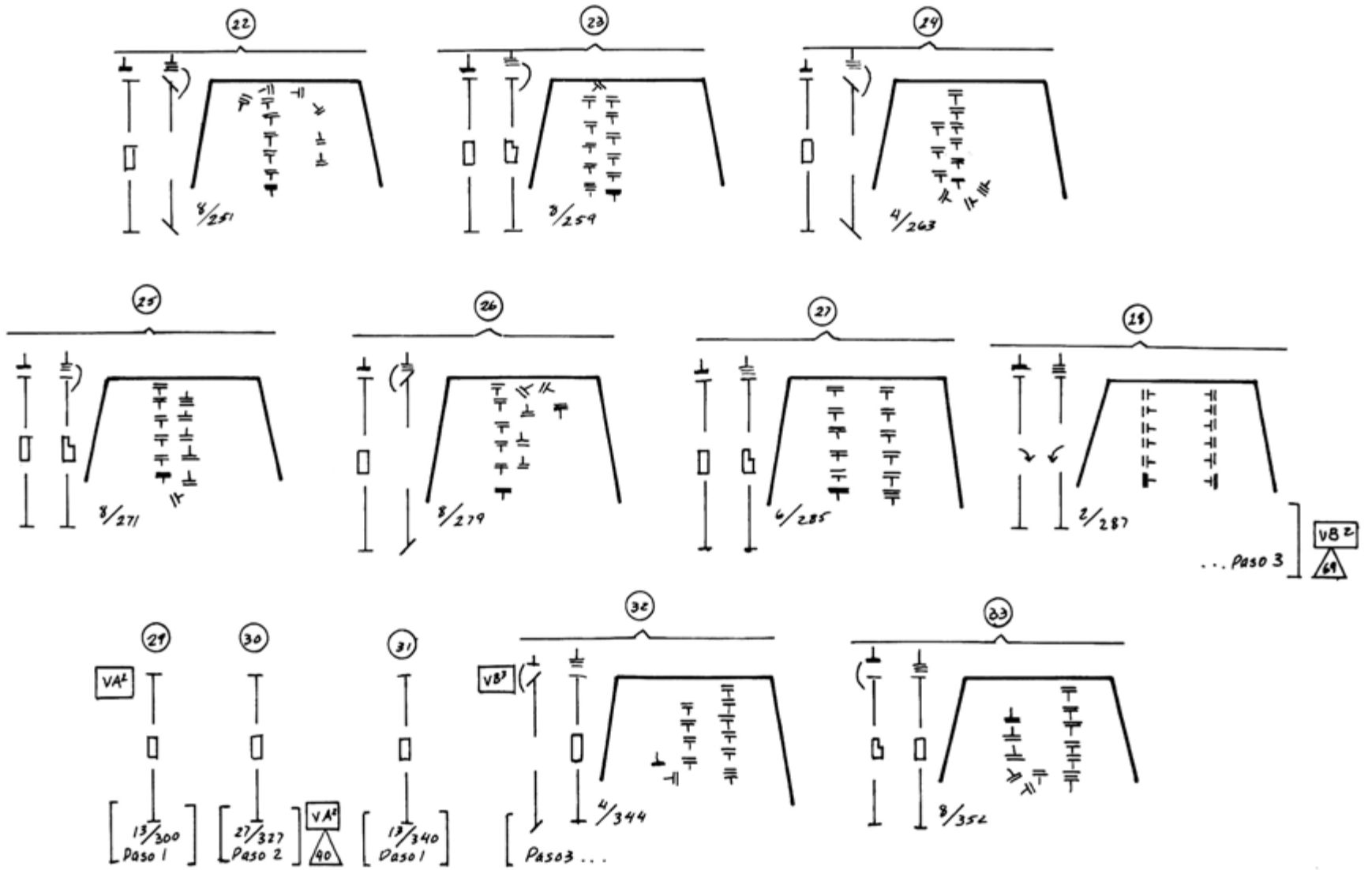
2.18 Registro Final del SON LA CHACHALACA 11 9 = 20

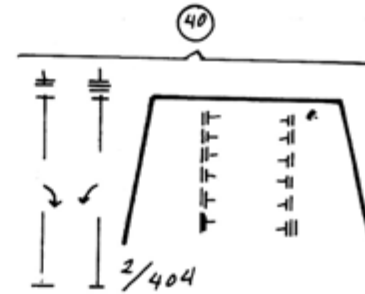
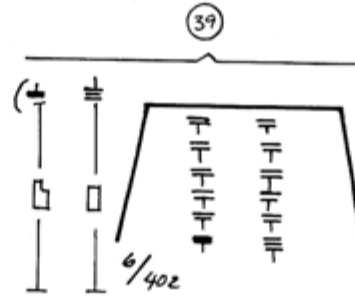
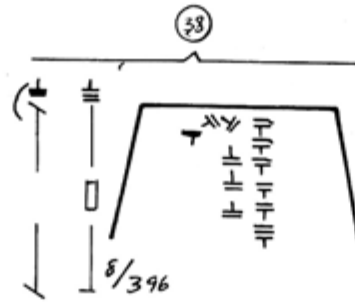
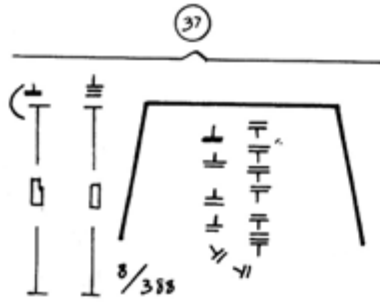
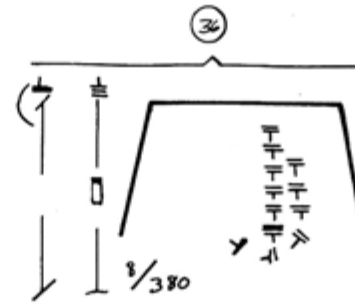
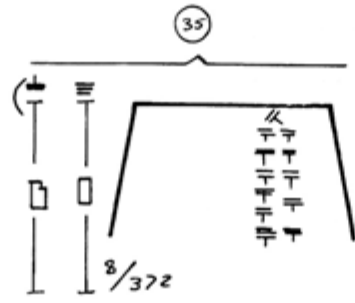
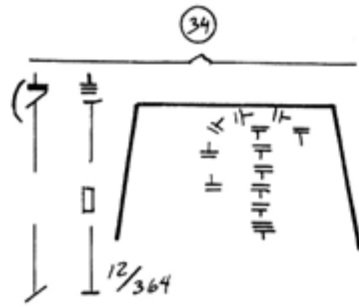


3. Notación Coreográfica

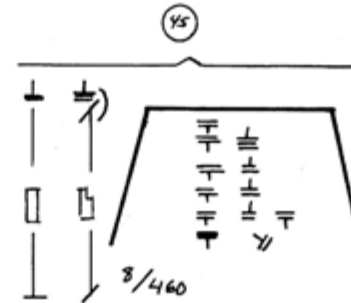
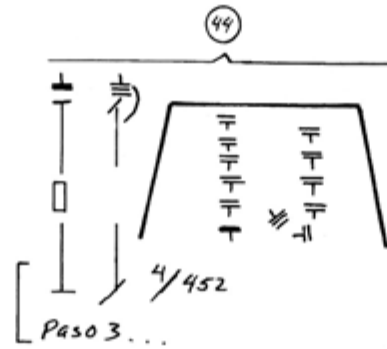
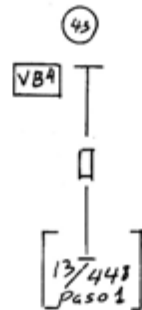


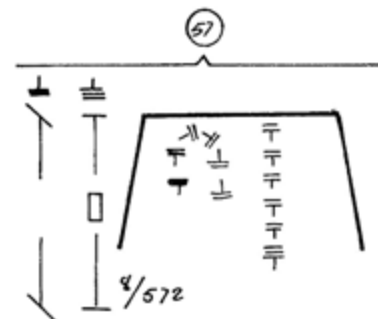
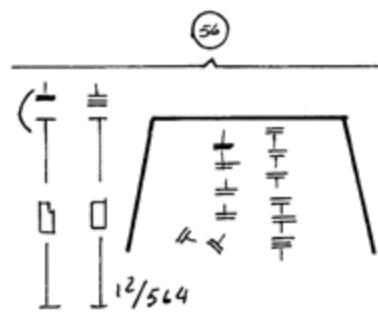
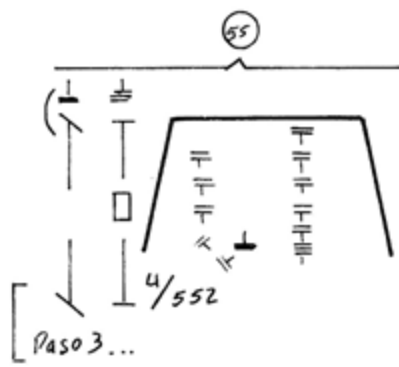
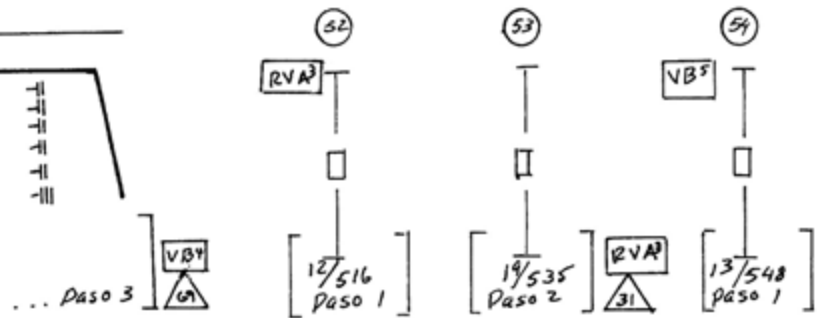
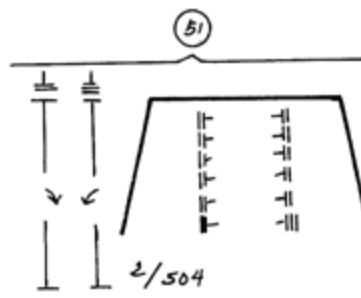
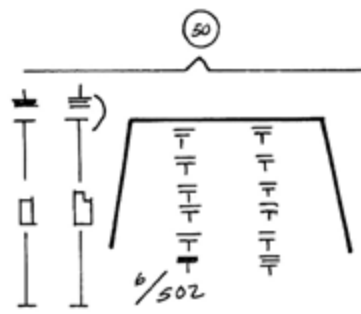
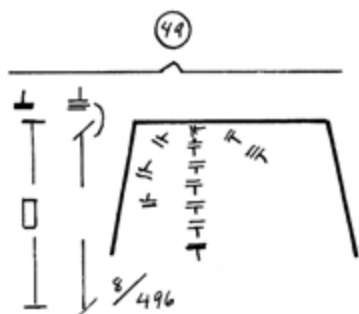
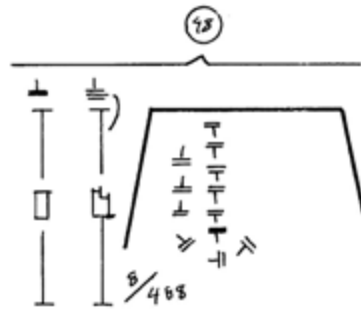
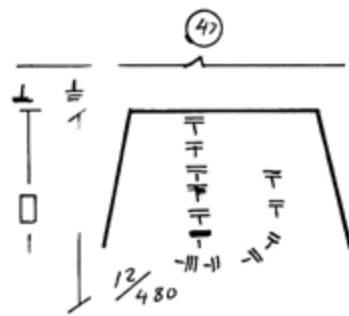
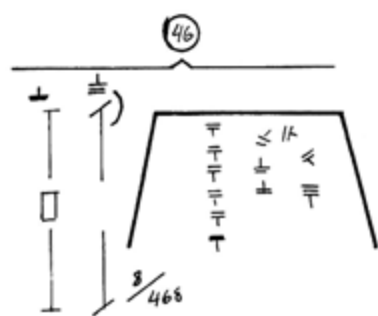


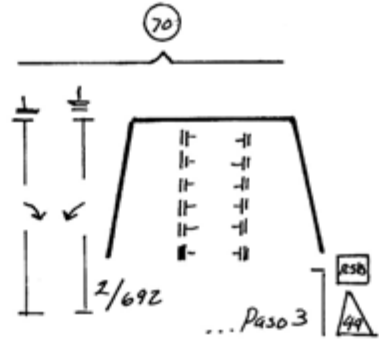
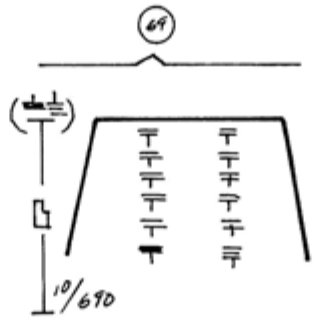
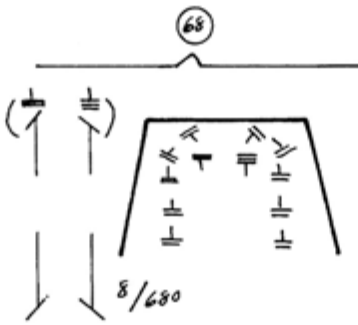
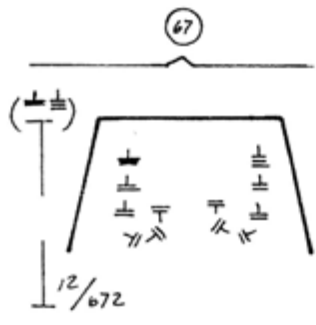
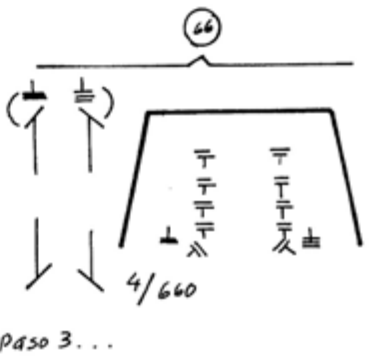
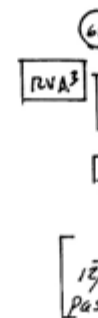
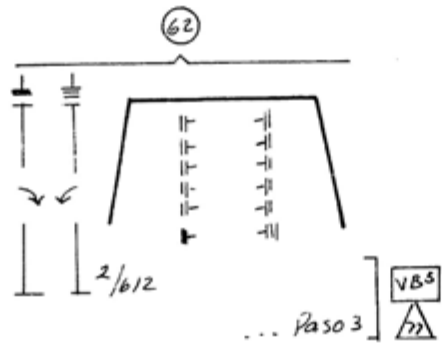
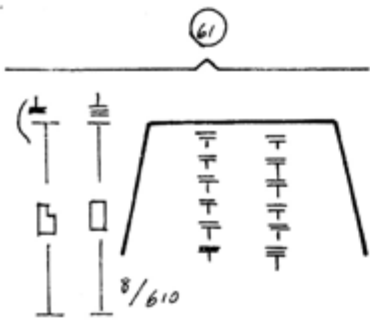
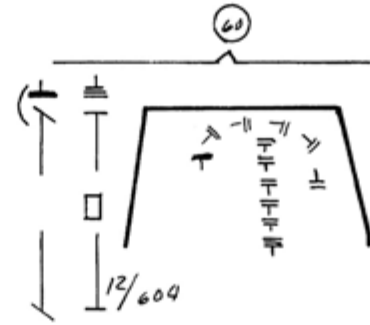
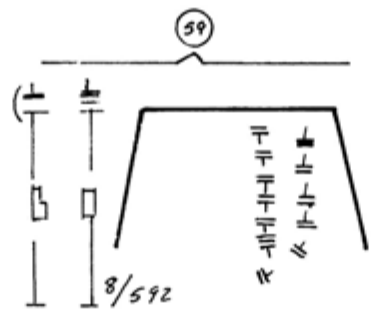
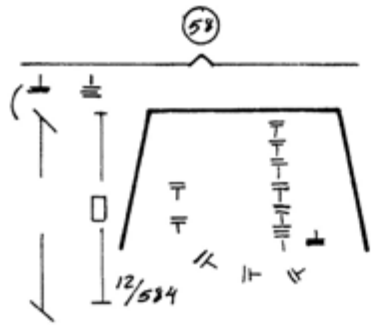


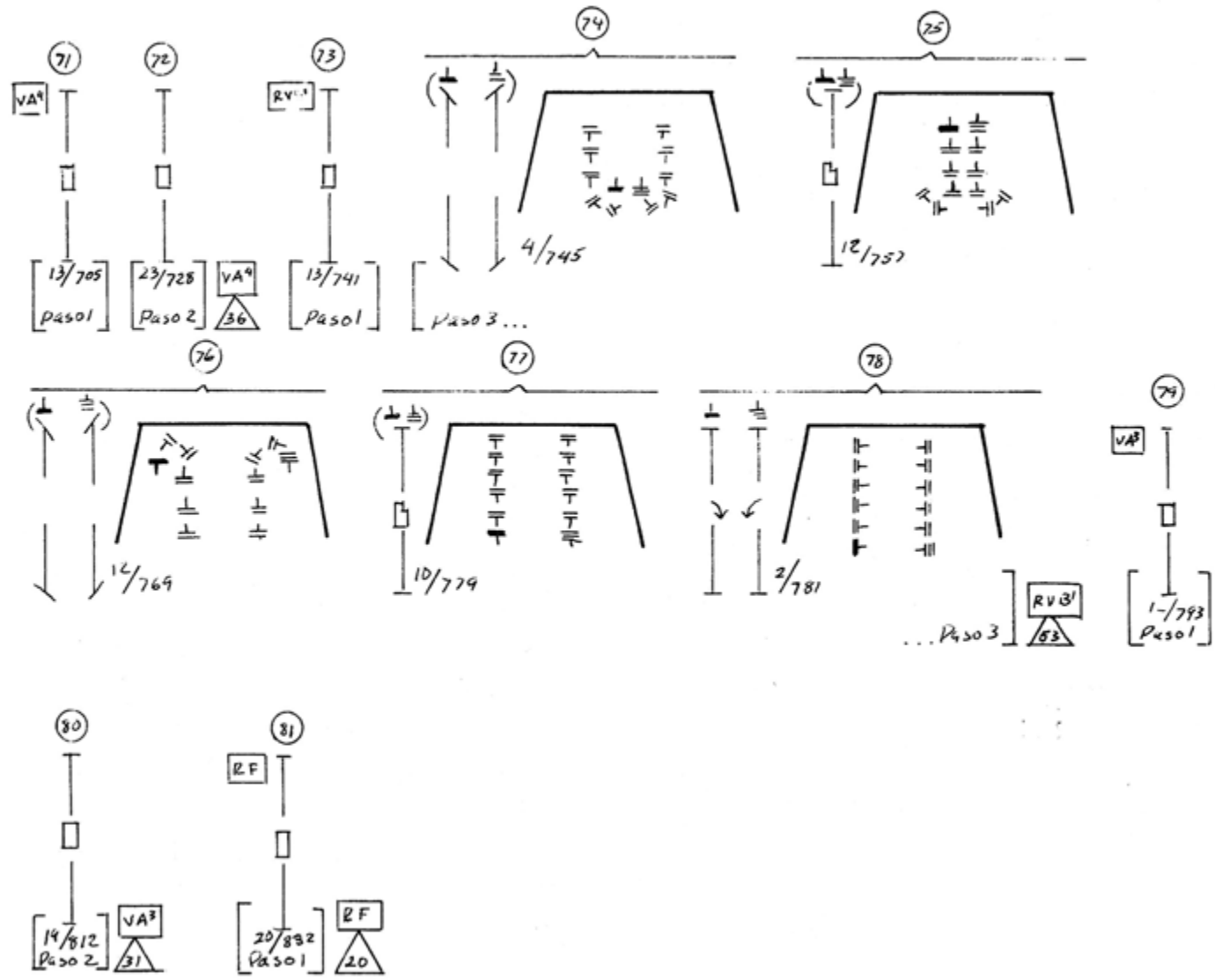


... Paso 3









ANALISIS DE LA ESTRUCTURA DE LA DANZA
Y NOTACION COREOGRAFICA

VERSION NAHUA
ZOQUITIPA, MPO. DE TAMAZUNCHALE.

1er Son: "LA ENTRADA"

1. Tiempos y estructura coreográfica: 6/8 marcado a 2 tiempos. Cuenta por tiempos.

1.1 Registro inicial	27	7-659 = 27
1.2 Dibujo A	88	8 10 12 18 23 17 = 88
1.3 Variación A'	46	12 12 = 24
		11 - 11 = 22
1.4 Repite variación A'	46	12 12 = 24
		11 11 = 22
1.5 Registro Final	39	14 25 = 39

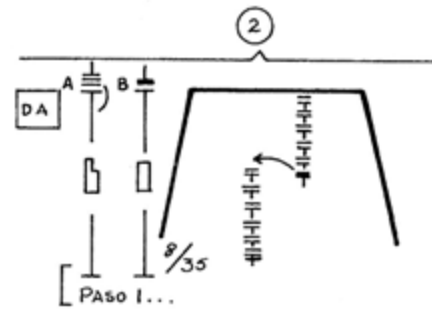
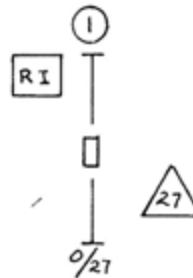
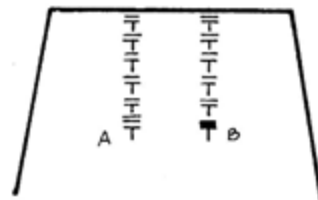
Total: 246 Tiempos

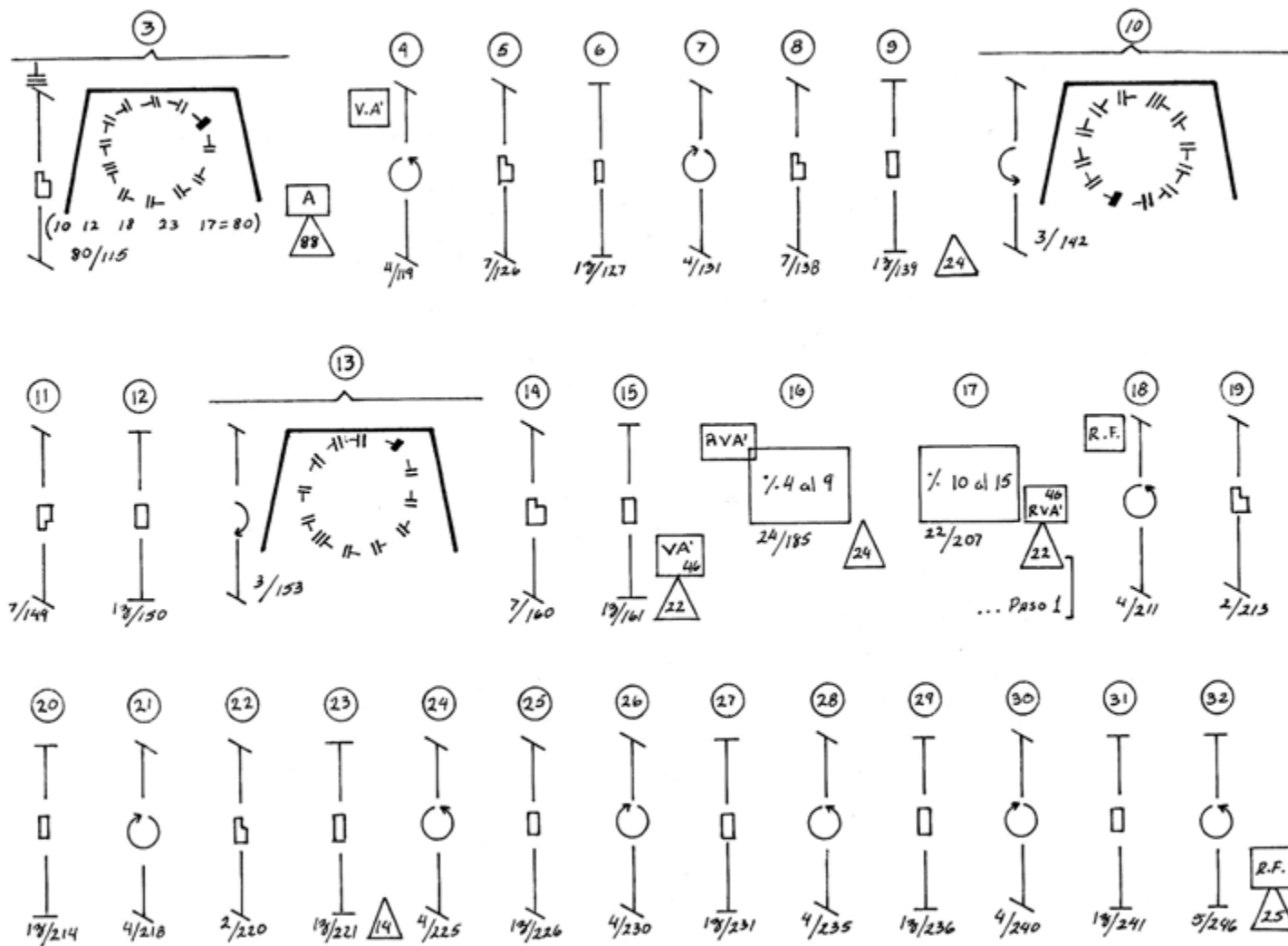
2. Pasos utilizados:

Paso #1: paso natural con remates de zapateos en un tiempo, sin cambios de peso (3).

3. Notación Coreográfica

Posición Inicial





2º Son: "CULEBRITA"

1.- Tiempos y estructura coreográfica: $\frac{2}{4}$. Cuenta por tiempos.

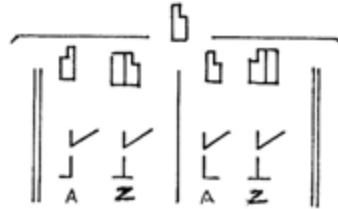
1.1 Registro inicial	24	= 24
1.2 Enlace	35	6 9 8 7 5 = 35
1.3 Dibujo A	43	15 - 28 = 43
1.4 Variación A'	31	15 - 16 = 31
1.5 Repite dibujo A	34	17 - 17 = 34
1.6 Repite variación A'	27	15 - 12 = 27
1.7 Registro Final	38	8 6 4 9 5 5 6 = 38

Total: 232 tiempos

2.- PASOS UTILIZADOS

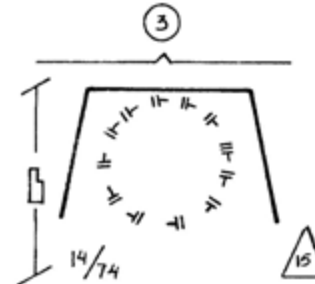
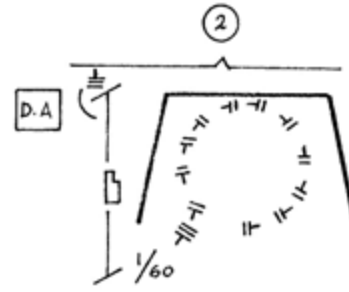
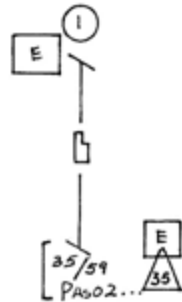
2.1 Paso # 1

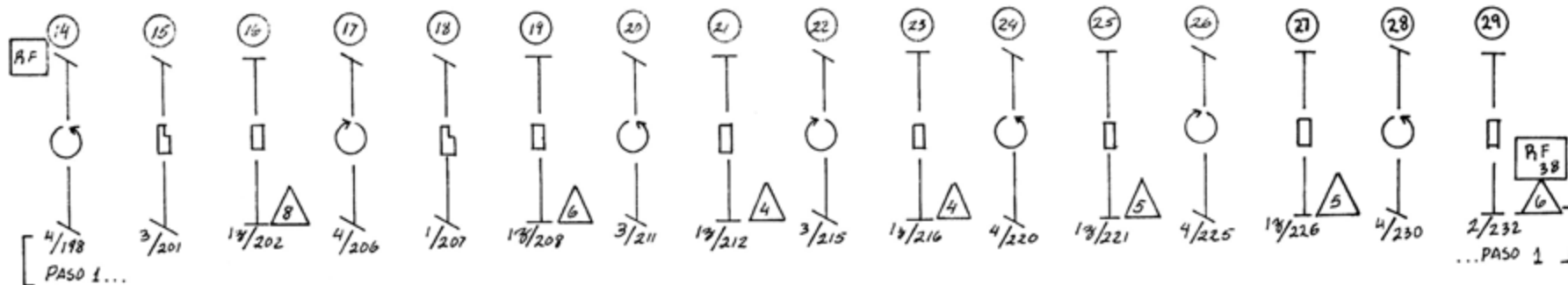
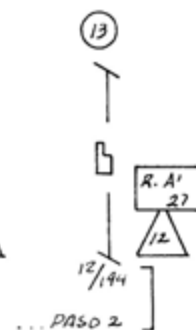
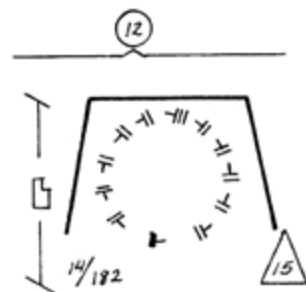
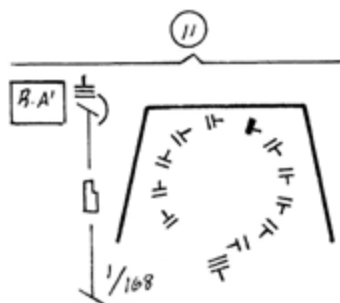
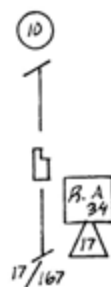
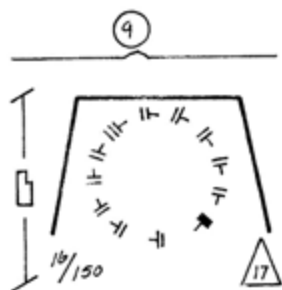
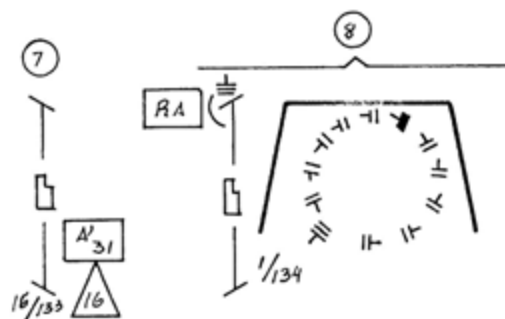
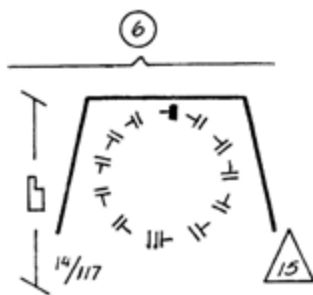
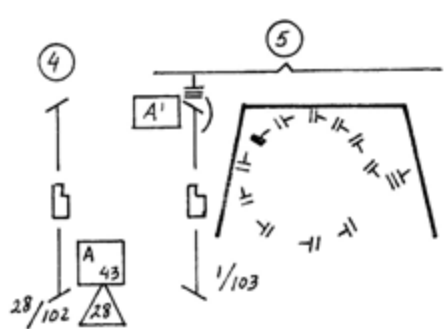
2.2 Paso # 2:



3. Notación Coreográfica

Posición Inicial





3er Son: "EL PATO"

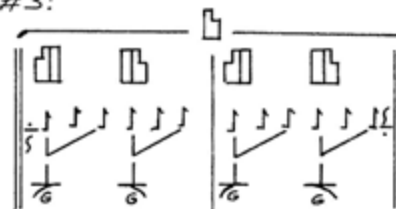
L Tiempos y estructura coreográfica: $\frac{6}{8}$ marcado a 2 tiempos. Cuenta por tiempos.

1.1 Registro Inicial	25		25
1.2 Enlace	13	$7 \times 0 = 13$	38
1.3 Dibujo A	20		58
1.4 Enlace	13		71
1.5 Variación A'	28		99
1.6 Enlace	13		112
1.7 Dibujo B	24		136
1.8 Enlace	12		148
1.9 Variación B'	26		174
1.10 Enlace	12		186
1.11 Repite A	26		212
1.12 Enlace	12		224
1.13 Repite A'	26		250
1.14 Enlace	14		264
1.15 Registro Final	26	$5 \times 5 \times 6 = 26 = 290$	

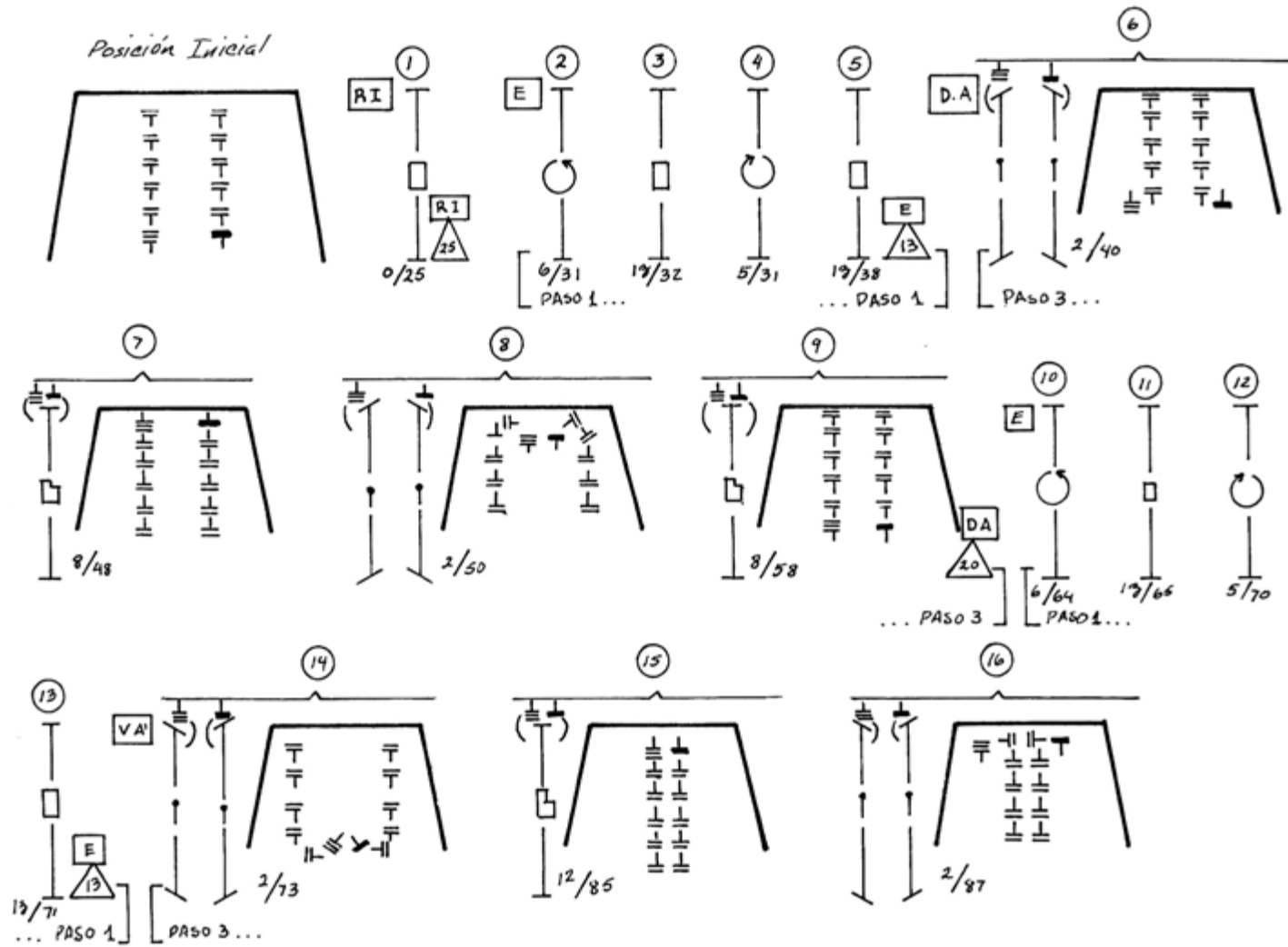
Total: 290 Tiempos

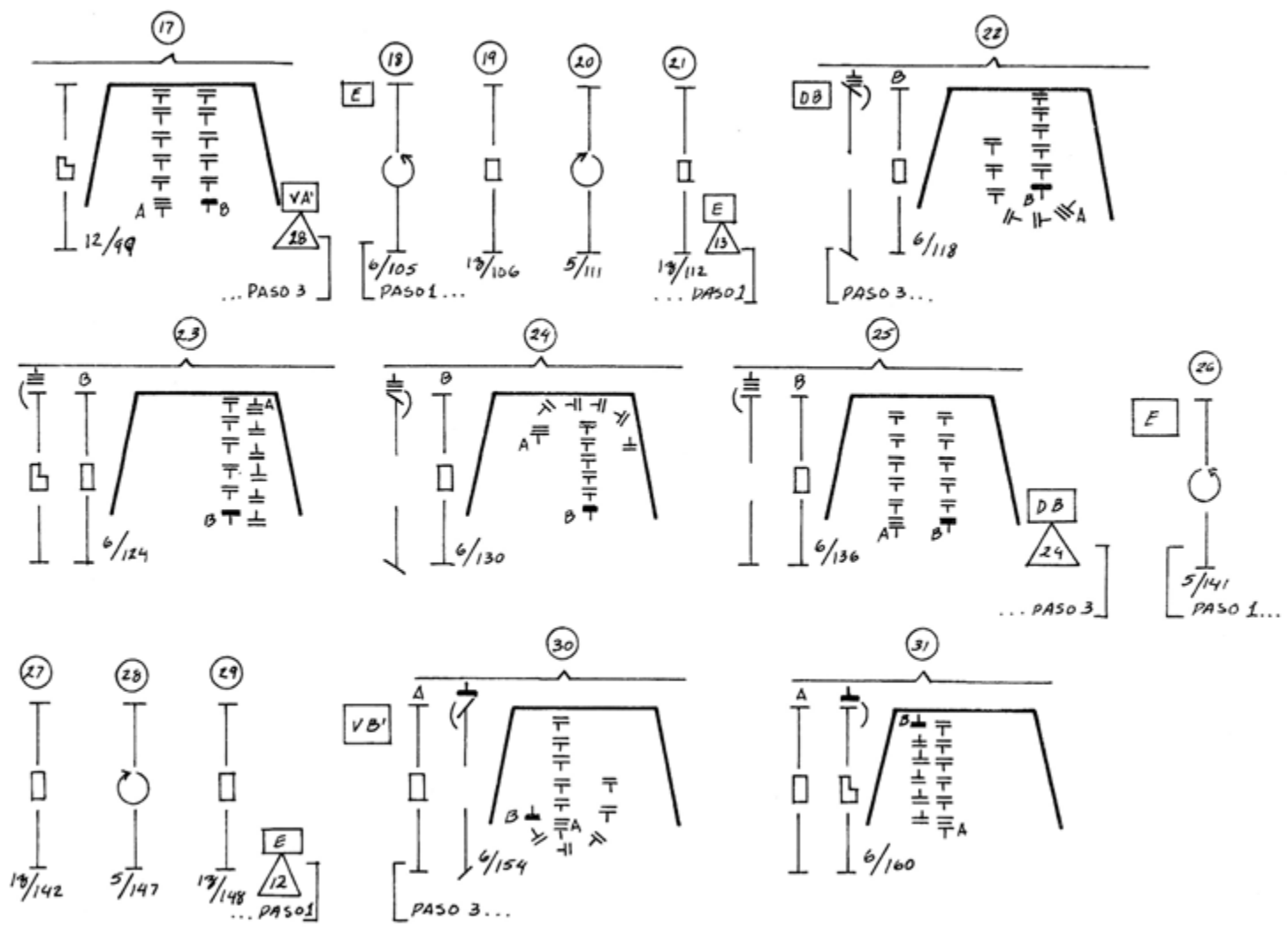
2. Pasos Utilizados:
- 2.1 Paso # 3
 - 2.2 Paso # 1

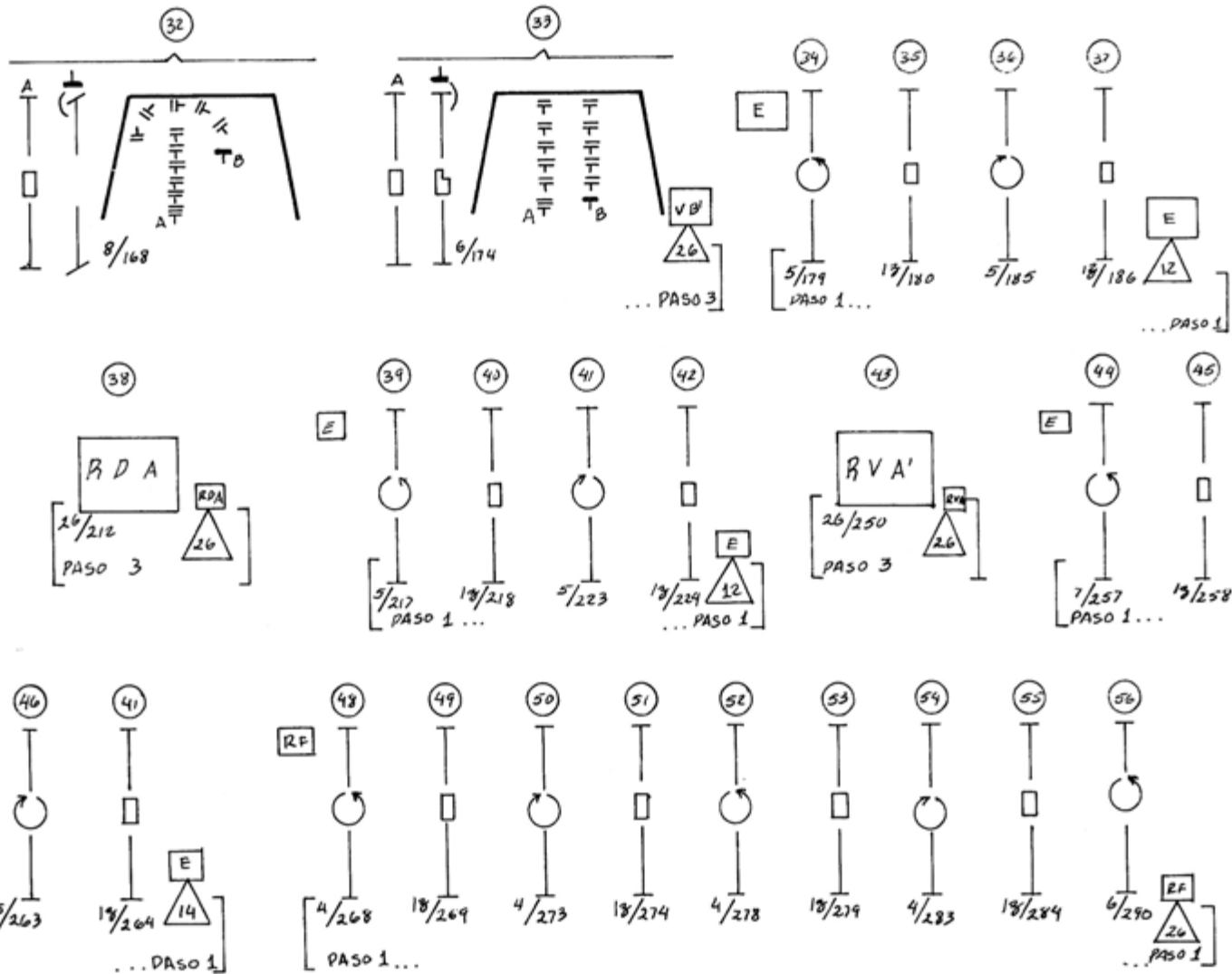
Paso # 3:



3. Notación coreográfica







4º Son: " PAÑO DE VIENTO "

1. Tiempos y estructura coreográfica: $\frac{6}{8}$ marcado a 2 tiempos.

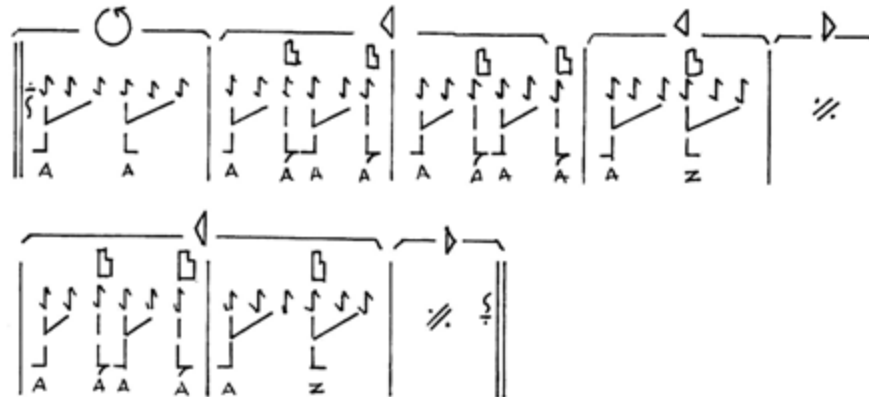
1.1 Registro Inicial	65	24-31	55
1.2 Dibujo A	29		84
1.3 Repite A	28		112
1.4 Repite A	28		140
1.5 Variación A'	56	28-28	196
1.6 Repite A	28		224
1.7 Registro Final	40	(755556)	264

Total: 264 tiempos.

2.- Pasos utilizados

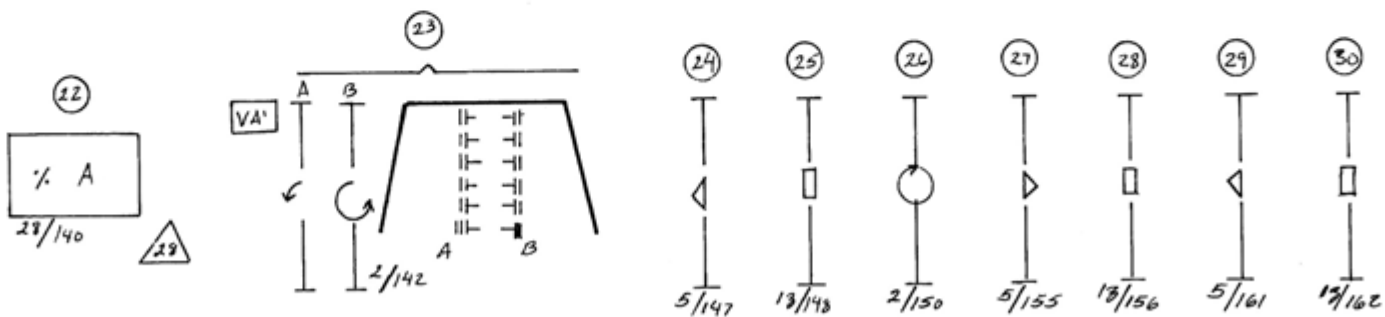
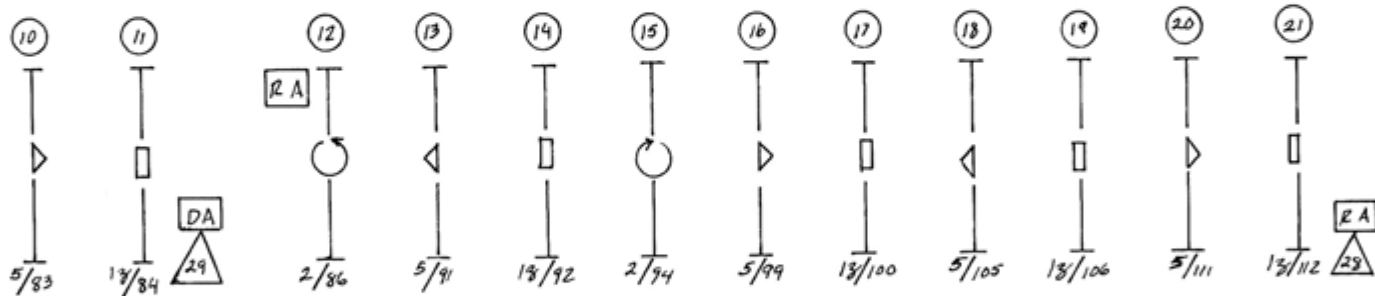
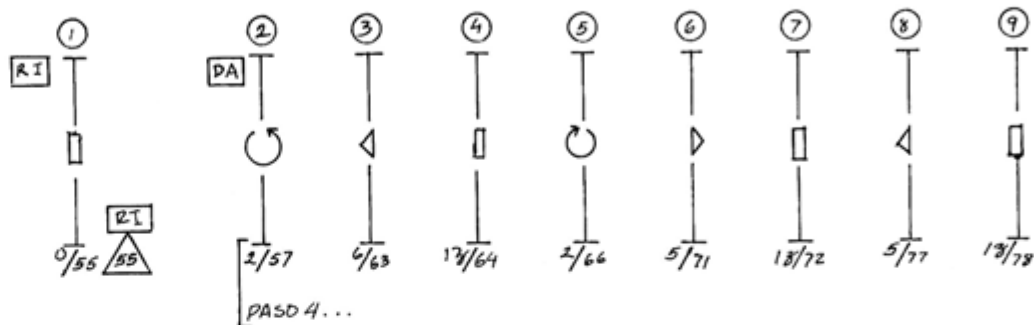
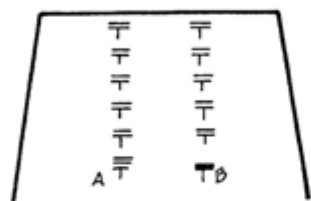
- 2.1 Paso # 4
- 2.2 Paso # 1

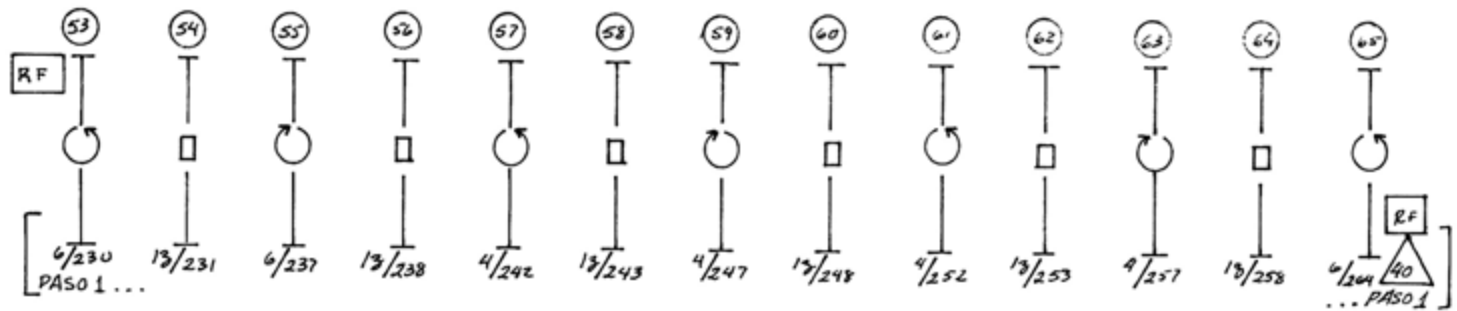
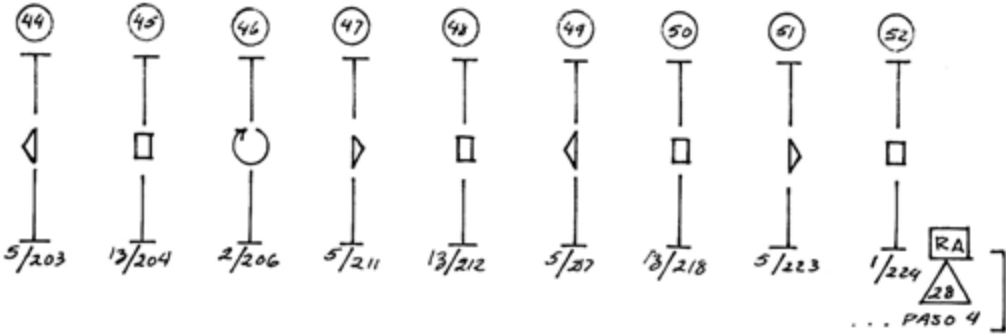
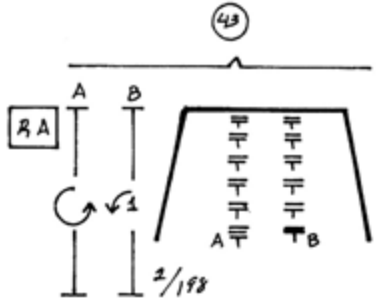
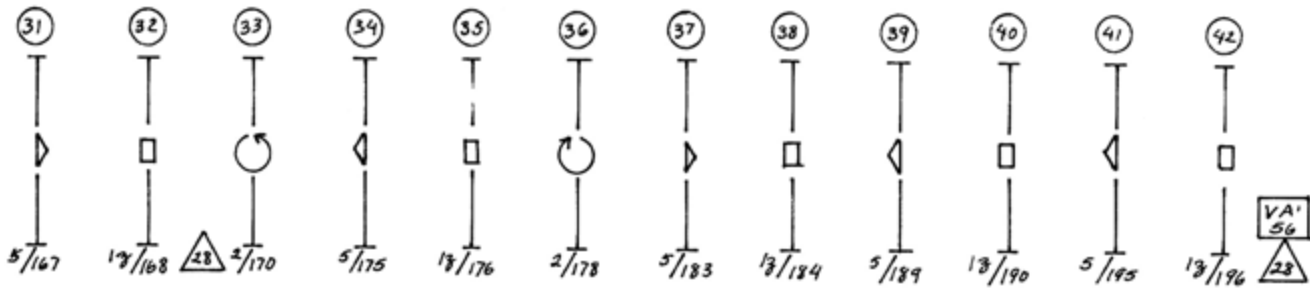
PASO # 4:



3. Notación coreográfica

Posición Inicial





5º son: "EL TIGRILLO"

1. Tiempos y estructura coreográfica: 2/4 cuenta por tiempos.

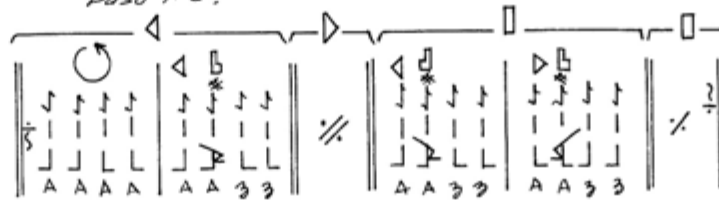
1.1	Registro Inicial	25	
1.2	Enlace	16	8 8 = 16
1.3	Dibujo A	16	8 8 = 16
1.4	Repite A	16	8 8 = 16
1.5	Repite A	16	8 8 = 16
1.6	Repite A	16	8 8 = 16
1.7	Repite A	16	8 8 = 16
1.8	Repite A	16	8 8 = 16
1.9	Registro Final	37	755455.6 = 37

Total: 174 tiempos

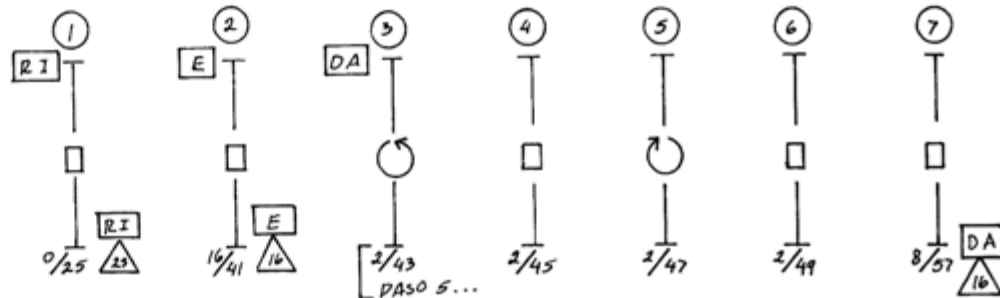
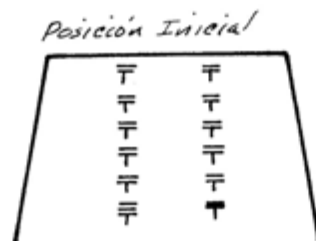
2. Pasos utilizados:

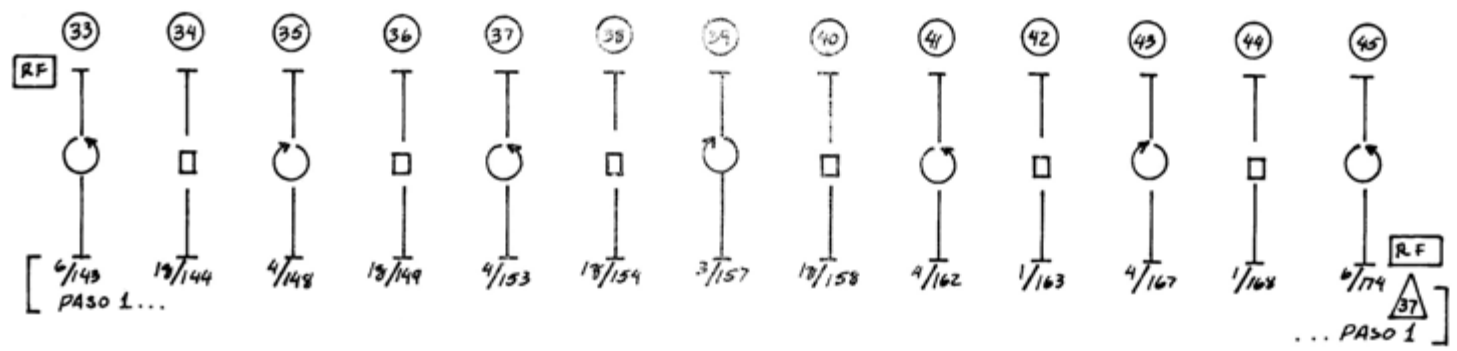
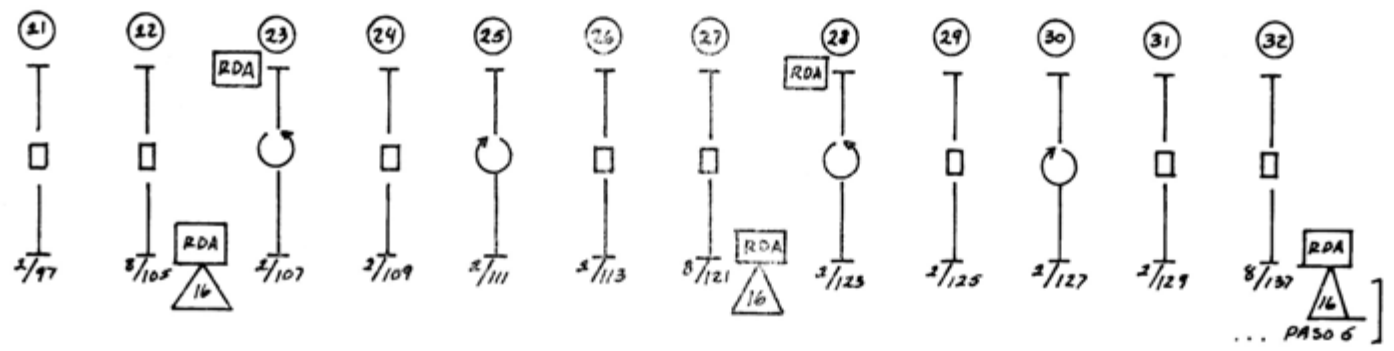
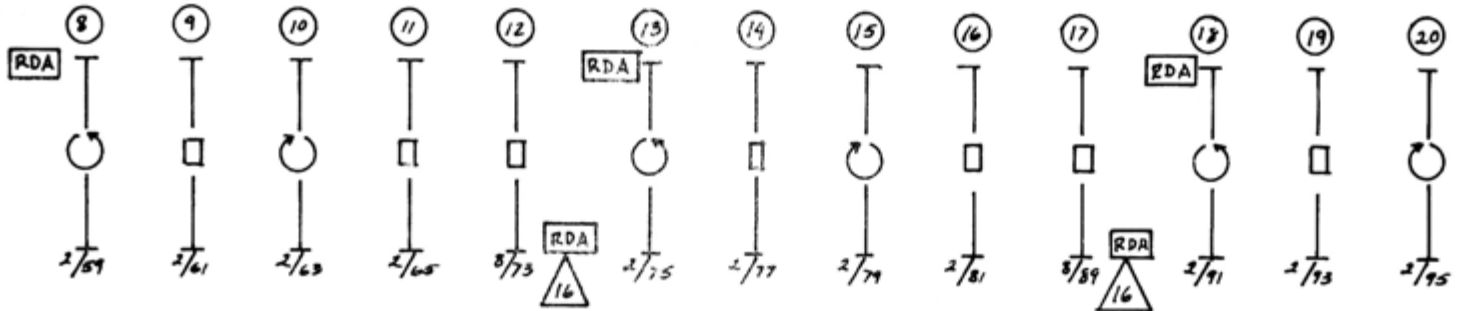
- 2.1 Paso # 5
- 2.2 Paso # 1

Paso # 5:



3. Notación Coreográfica





6o. SON: "PAÑO EXTENDIDO"

6º Son: "PAÑO EXTENDIDO"

1. Tiempos y estructura coreográfica: $\frac{6}{8}$ marcado a 2. Cuenta por tiempos.

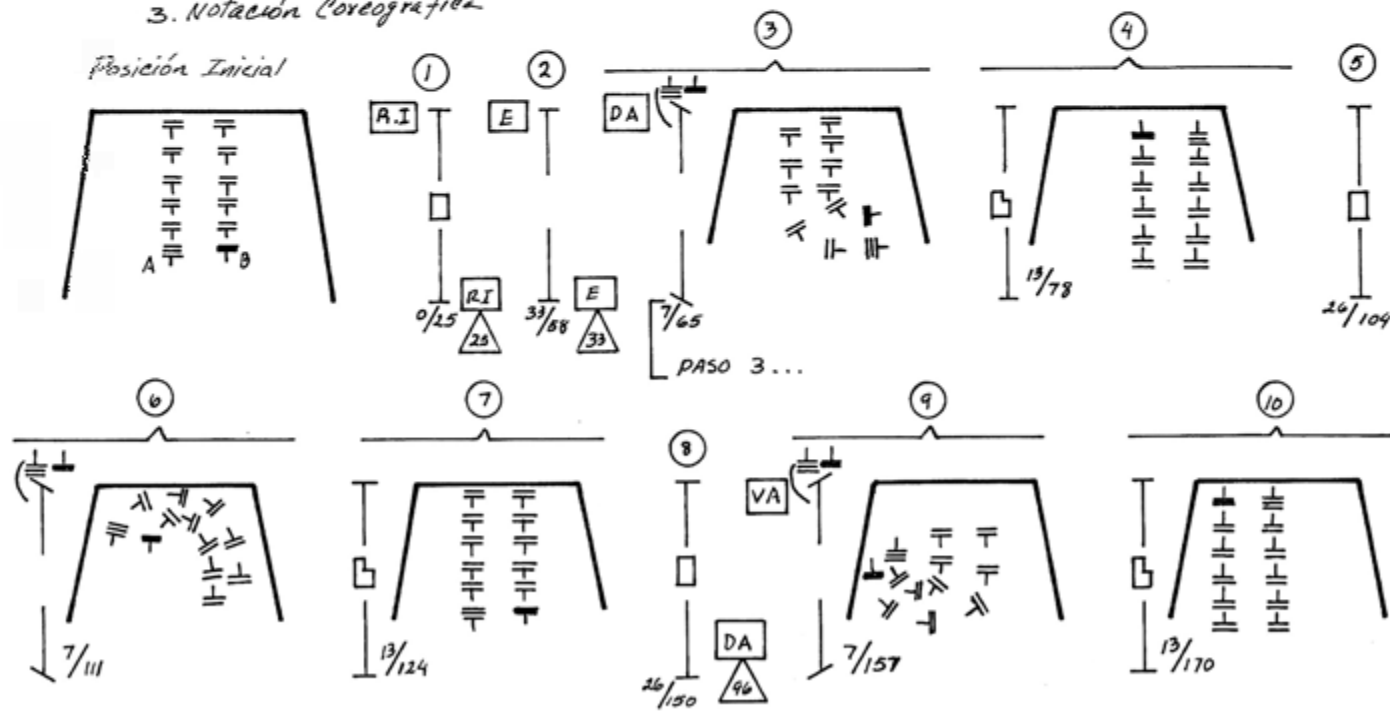
1.1 Registro Inicial	25	7 666 = 25
1.2 Enlace	33	7 6767 = 33
1.3 Dibujo A	92	7 676 767 = 46
		7 676 767 = 46
1.4 Dibujo A'	92	7 676 767 = 46
		7 676 767 = 46
1.5 Registro Final	38	8 654555 = 38

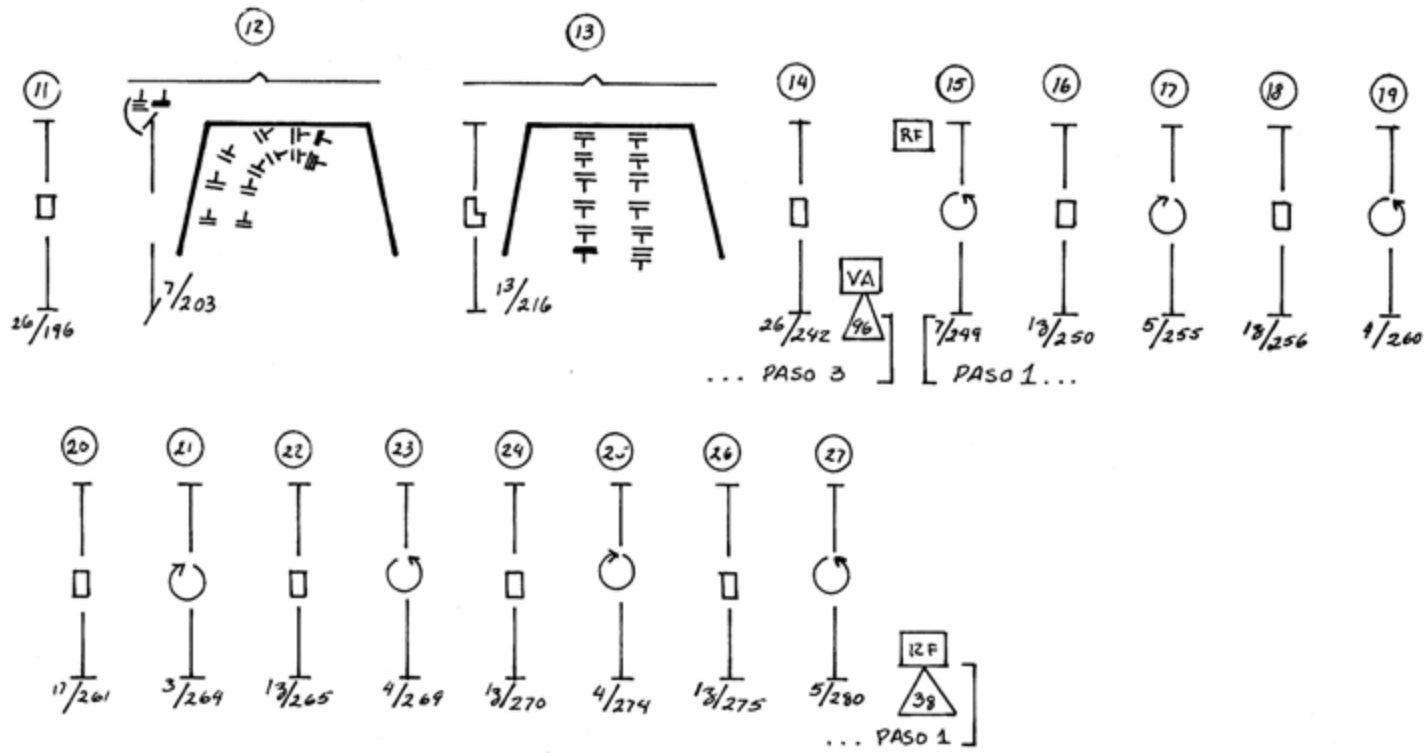
Total: 280 tiempos.

2. Pasos utilizados

- 2.1 Paso #3
- 2.2 Paso #1

3. Notación Coreográfica





7o. SON: "BORRACHITO"

7o. Son: "BORRACHITO"

1.- Tiempos y estructura coreográfica: $\frac{6}{8}$ marcado a 2. Cuenta por tiempos.

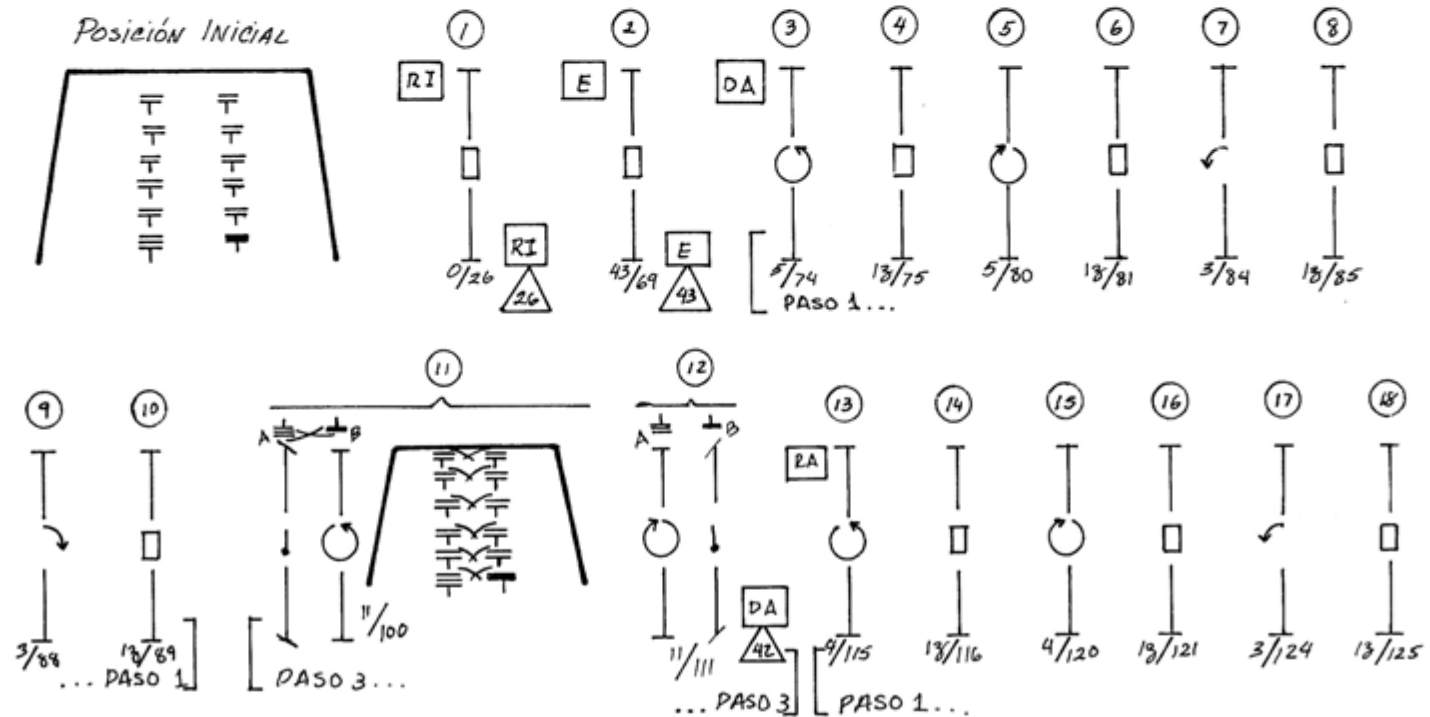
1.1. Registro Inicial	26	7766 = 26
1.2. Enlace	43	7644 1111 = 43
1.3. Dibujo A	42	6644 11 11 = 42
1.4. Repite A	40	5544 11 11 = 40
1.5. Repite A	40	5544 11 11 = 40
1.6. Repite A	40	5544 11 11 = 40
1.7. Repite A	40	5544 11 11 = 40
1.8. Repite A	40	5544 11 11 = 40
1.9. Registro Final	39	7755555 = 39

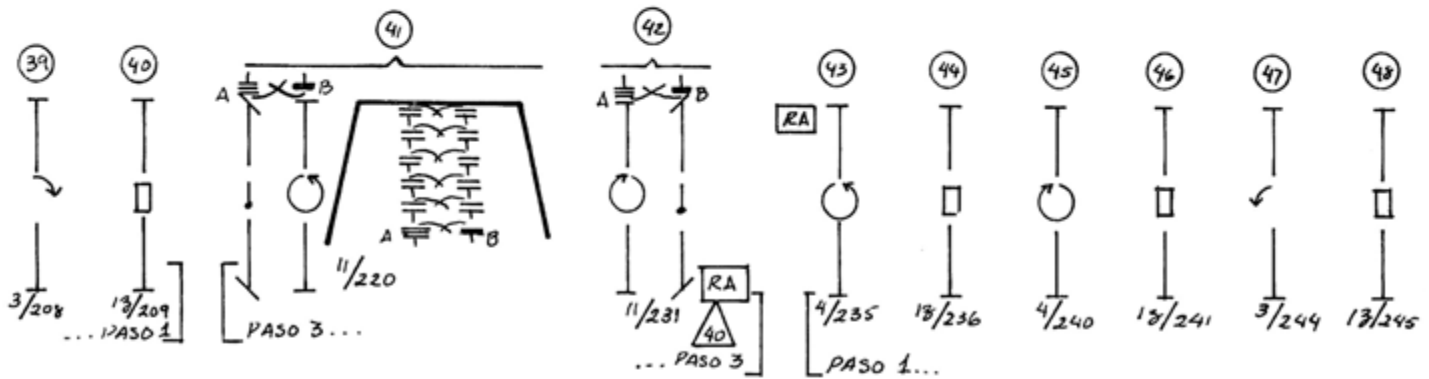
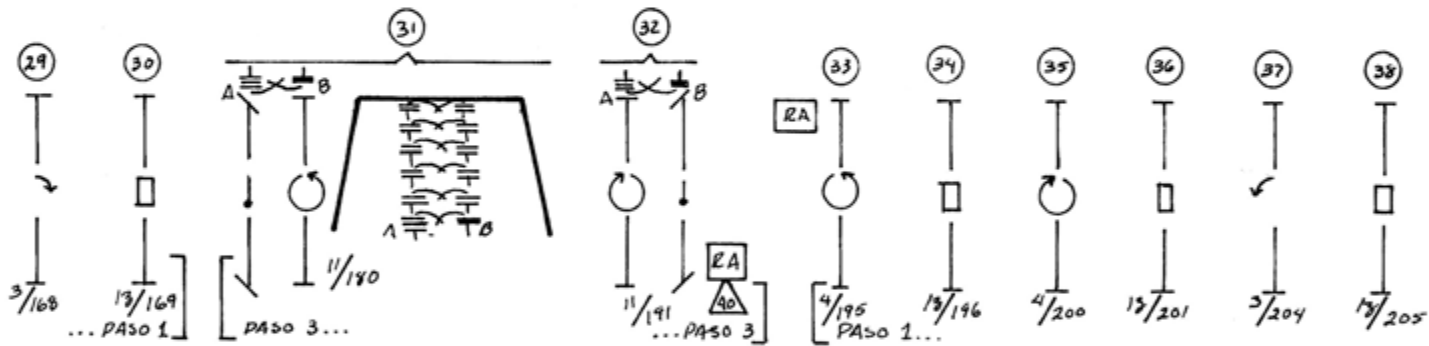
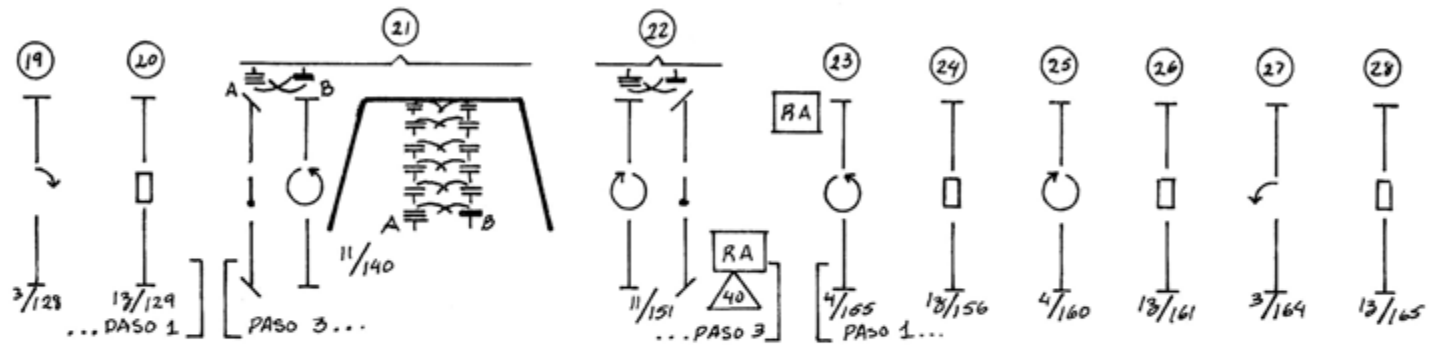
Total: 350 tiempos.

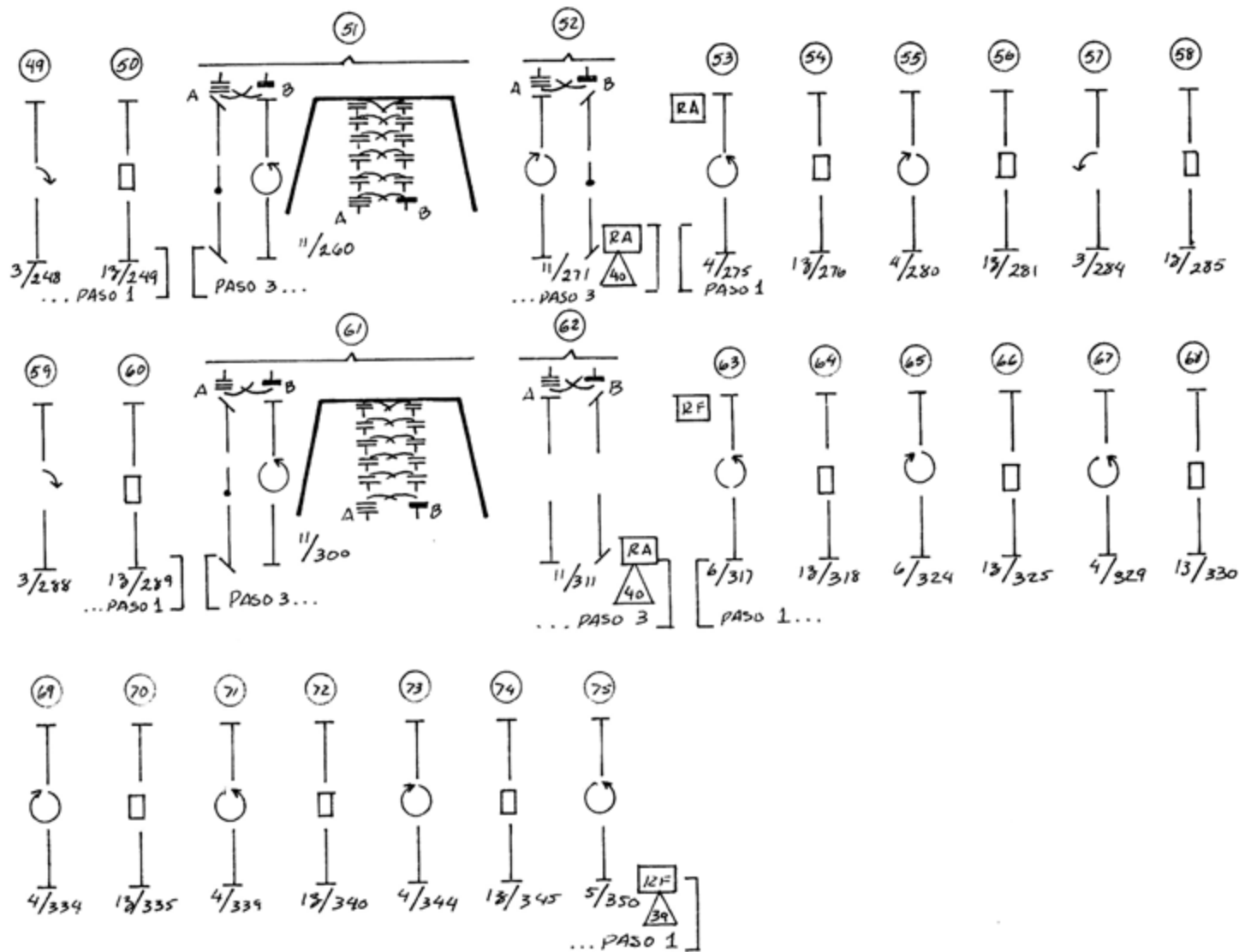
2. Pasos utilizados:

- 2.1 Paso #3
- 2.2 Paso #1

3. Notación Coreográfica.







8º SON: DE SALIDA

1. Tiempos y estructura coreográfica: $\frac{6}{8}$ marcado a 2. Cuenta por tiempos.

1.1. Dibujo único círculo 169 6 14 13 15 29 18 = 95
 12 15 28 19 = 74
 12 14 9 = 35

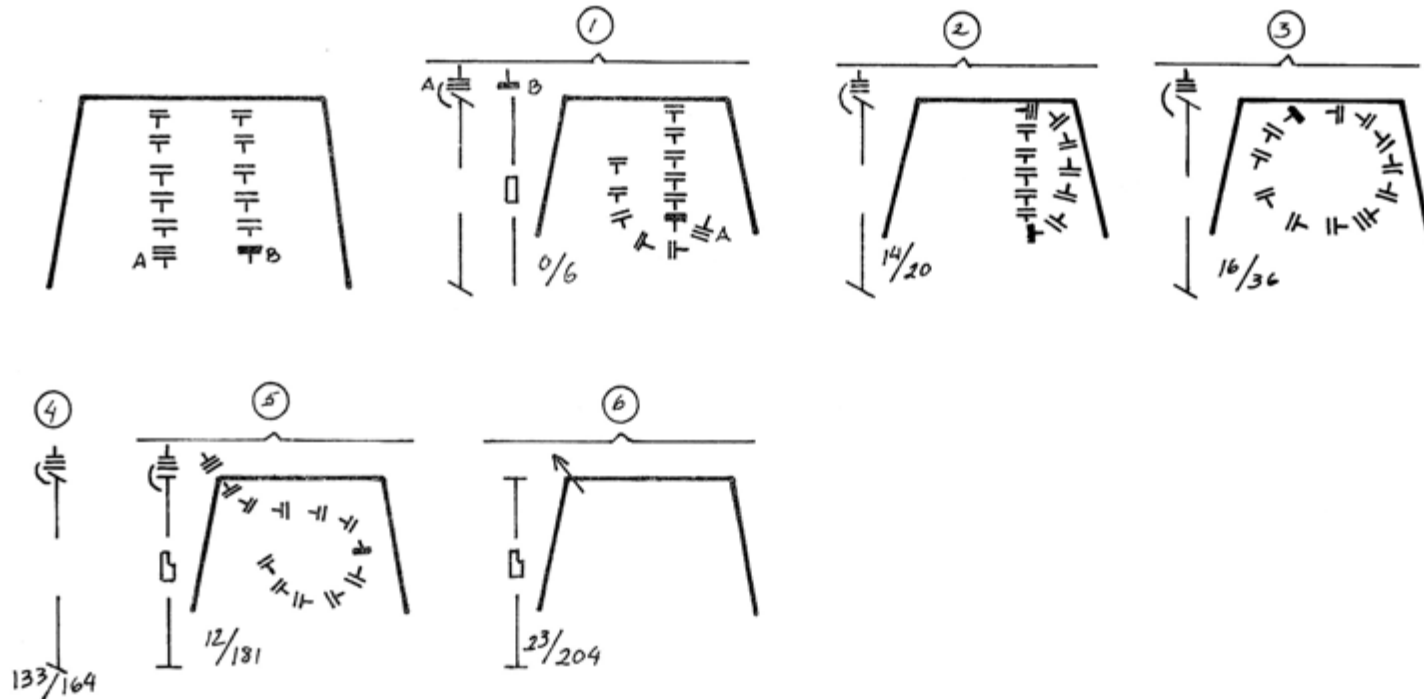
1.2. Salida 35

Total: 204 tiempos.

2. Pasos utilizados:

Paso natural

3. Notación coreográfica:



GLOSARIO DE SIGNOS
Notación Coreográfica

RI El cuadrado indica la sección coreográfica que se va a realizar, por ejemplo **RI**: Registro Inicial; **DA** dibujo A; **RA** repite A; **RF** registro final, etc. **E** enlace.
Este cuadrado se coloca en la parte superior en el momento en que se inicia la sección indicada.

△ El triángulo encierra el número de tiempos o compases que se utilizan para realizar toda una sección coreográfica.

≡ Cabeza de fila o puntero derecho

T Cabeza de fila o puntero izquierdo

T Danzantes

T Desplazamiento hacia el frente **T** Desplazamiento hacia atrás

I

T En su lugar o sin movimiento **T** Desplazamiento a la derecha, sin cambio de frente

I

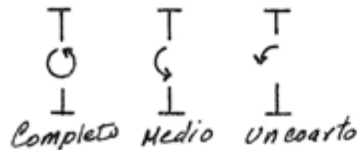
△ Desplazamiento hacia la izquierda, sin cambio de frente.
I

Giras a la derecha sobre su eje

T **T** **T**

 Completo Medio Uncuarto

Giros a la izquierda sobre su eje.



Completo Medio Un cuarto

Indica que los danzantes se toman por el hombro.

El metatarso del pie derecho se apoya en el piso con cambio de peso.
 El metatarso del pie izquierdo se apoya en el piso con cambio de peso.
 El metatarso del pie derecho se apoya en el piso sin cambio de peso.

Indica que todos los danzantes de la fila siguen al puntero derecho.

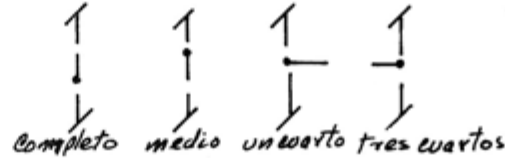
Indica que en toda la sección comprendida en las grapas se realiza el peso señalado.

$\frac{8}{8}$ $\frac{9}{16}$ El número superior señala los tiempos utilizados en el movimiento que describe la notación. El número inferior acumula los tiempos o los compases.

Un giro hacia la izquierda avanzando hacia adelante.

Un giro hacia la derecha avanzando hacia adelante.

Vueltas en el espacio a la derecha



Completo medio un cuarto tres cuartos

Vueltas en el espacio a la izquierda



Completo medio un cuarto tres cuartos

Indica que todos los danzantes de la fila siguen al puntero izquierdo.

Posición de frente

Un cuarto de torsión de la parte superior del torso

La grapa (E) indica que los pies no se mueven, conservan la posición anterior.

Diagonal atrás derecha.

Diagonal atrás izquierda.

Mano derecha. Tomando el pañuelo.

NOTACION DE PASOS

Terminología:

- Zapateo: golpe que se da con toda la planta del pie sobre el piso. Puede realizarse con o sin cambio de peso.
Apoyo: Asentamiento de toda la planta del pie o de partes de ella (punta, metatarso, talón)
Este asentamiento o apoyo puede realizarse con o sin cambio de peso.

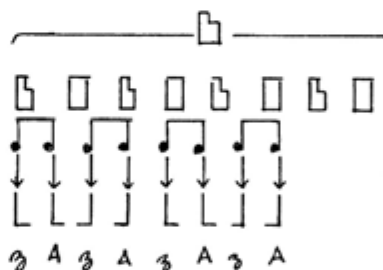
GLOSARIO DE LOS SIGNOS DE LA NOTACION DE PASOS.

- J Indica el uso del pie izquierdo.
- L Indica el uso del pie derecho.
- Z Zapateo con cambio de peso.
- ┌ Indica que los dos pies se mueven simultáneamente
- └ Indica que solamente se utiliza el talón.
- ┘ Indica que solamente se utiliza el metatarso.
- └┘ Indica que el pie izquierdo golpea con toda la planta mientras que al mismo tiempo el pie derecho solamente golpea el talón.
- ng Zapateo sin cambio de peso.
- A Apoyo de toda la planta del pie con cambio simultáneo de peso
- G Golpe con cambio de peso.
- a Apoyo de toda la planta del pie sin cambio de peso.
- || Señala que el movimiento indicado se repite exactamente igual, pero con el otro pie.
- Avanzar hacia adelante o simplemente avanzar el pie indicado hacia adelante.
- Avanzar hacia atrás o simplemente avanzar el pie indicado hacia atrás.
- ▷ Avanzar hacia el lado derecho, o simplemente colocar el pie indicado hacia la derecha.
- ◁ Avanzar hacia el lado izquierdo o simplemente colocar el pie indicado hacia la izquierda.
- No moverse de su lugar no desplazarse
- ∩ Indica que se repite muchas veces.
- ⌋ Indica que el pie izquierdo se eleva.
- ⌋ Indica que el pie derecho se eleva.

- Avanzar hacia la diagonal atrás izquierda, sin cambiar el frente o colocar el pie en esa diagonal.
- Avanzar hacia la diagonal atrás derecha, sin cambiar el frente o colocar el pie en esa diagonal.
- ↪ Medio giro hacia la derecha sobre su eje.
- ↩ Medio giro hacia la izquierda sobre su eje.
- # Realizar el movimiento que se indica, pero pequeño.
- 13/ Indica un zapateo sin cambio de peso.

INDICACIONES SOBRE EL PENTAGRAMA

- En la parte superior se indica la dirección del avance en el espacio.
- Se indica la dirección del movimiento del pie.
- Se indica el valor del compás y el tiempo que debe utilizar el movimiento.
- Se indica al pie que debe moverse.
- Se indica el tipo de movimiento.



bibliografía

- Caso, Alfonso: *El Pueblo del Sol. Fondo de Cultura Económica. México, 125 p. 4a. reimpresión. 1978.*
- Frazer, James George: *La Rama Dorada. Fondo de Cultura Económica. México, 860 p., 8a. reimpresión. 1982.*
- de Sánchez, Marcelino: *Poesías Líricas. Edit. e Imp. de M. Esquivel. San Luis Potosí, S.L.P., 1891.*
- Garibay, Angel María: *Historia de la Literatura Nahuatl. Editorial Porrúa, 2 Volúmenes. México 2a. Edición 1971.*
- Gutiérrez de Sánchez, Oralia: *Leyendas Huastecas. Sociedad Cultural Potosina de Estudios Históricos, A.C. Cd. Valles, San Luis Potosí, México. 106 p., 1981.*
- Landa, Diego de: *Relación de las Cosas de Yucatán: Cambridge Peabody Museum 1941.*
- León Portilla, Miguel: *Los Antiguos Mexicanos a Través de sus Crónicas y Cantares. Fondo de Cultura Económica, Colección Lecturas Mexicanas. México, 195 p., 1981.*
- Meade, Joaquín: *La Huasteca Epoca Antigua. Publicaciones Históricas. Editorial Cossío. México, 378 p., 1942.*
- Meade de Angulo, Mercedes: *Pintura Mural de Tamuín. Gobierno del Estado de San Luis Potosí, 38 p., 1984.*
- Mendelson E. Michael: *"Ritual and Mithology" in Social Anthropology, University of Texas. Austin Texas, 1967.*
- Moya Rubio, Victor José: *Máscaras, la Otra Cara de México. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 201 p., 2a. Edición. 1982.*
- Ochoa, Lorenzo: *Historia Prehispánica de la Huasteca. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 178 p., 1979.*
- Ricard Robert: *Conquista Espiritual de México. Editorial Jus. México, 548 p., 1947.*
- Stresser-Péan, Guy: *"Ixtab Maximon et Judas. Croyanenses sur la Pendaison chez les Mayas du Yucatán, du Guatemala et de la Huasteca", en International Congress of Americanists Proceedings. Vol. 2, 1958.*
- Tapia de Zenteno, Carlos: *Noticia de la Lengua Huasteca. Imprenta de Biblioteca Mexicana en el Puente del Espíritu Santo. 1767.*
- Toussaint, Manuel: *La Conquista de Panuco. Edición del Colegio Nacional. México, 321 p., 1948.*
- Warman, Arturo: *La Danza de Moros y Cristianos. Sepsetentas. México 165 p., 1972.*
- Westheim, Paul: *Arte Antiguo de México. Editorial Era. México, 439 p., 2a. Edición. 1977.*
- ° Estructuras y Cerámicas del México Antiguo. *Editorial Era. México, 269 p., 1980.*
 - ° Ideas Fundamentales del Arte Prehispánica en México. *Editorial Era. México, 327 p., 2a. Edición 1980.*
 - ° Obras Maestras del México Antiguo. *Editorial Era. México. 279 p., 1977.*

índice

<i>PRESENTACION.</i>	3
<i>Profr. y Lic. Carlos Jonguitud Barrios.</i>	
<i>INTRODUCCION.</i>	5
<i>Museo Nacional de la Máscara.</i>	
<i>CAPITULO I. Presencia de los Mexicas en la Huasteca.</i>	7
<i>Lic. Rafael Montejano y Aguiñaga.</i>	
<i>CAPITULO 2. Antecedentes históricos y constantes prehispánicas en la Danza de Las Varitas de San Luis Potosí.</i>	9
<i>Lic. María Elena González de Delgadillo.</i>	
<i>2.1. Antecedentes históricos.</i>	10
<i>2.2. Constantes prehispánicas en la Danza de Las Varitas en San Luis Potosí.</i>	13
<i>2.2.1. Mito.</i>	
<i>2.2.2. Rito.</i>	
<i>2.2.2.1. Procesiones.</i>	
<i>2.2.2.2. Ofrecimiento a las cuatro direcciones</i>	
<i>2.2.2.3. Danza.</i>	
<i>2.2.2.3.1. Personajes:</i>	
<i>Anciano - mam</i>	
<i>Jóvenes-Tlaloques</i>	
<i>Mujeres-Ccihuateteos</i>	
<i>2.2.2.3.2. Tiempo</i>	
<i>2.2.2.3.3. Fondo:</i>	
<i>Religioso</i>	
<i>Social</i>	
<i>2.2.2.3.4. Forma:</i>	
<i>Ritmo</i>	
<i>Coreografía</i>	
<i>2.2.3. Simbolismo y paralelismo en la indumentaria</i>	
<i>2.2.3.1. Gorro cónico-Greca-Caracol.</i>	
<i>2.2.3.2. Varita.</i>	
<i>2.2.3.3. Listones. Cascabeles. Palicates.</i>	
<i>2.2.3.4. 2 Bastones.</i>	
<i>2.2.3.5. Máscara.</i>	

CAPITULO 3. Danza de Varitas 'Bishom Lishton' de Tzinejá, Huehuetlán, 35
S.L.P. y de Zoquitipa, Tamazunchale, S.L.P.
Coordinación: Josefina Lavalle.

Apoyo de los alumnos del Taller de Danza de
Varitas, Fonadan, Verano, 1984.
Análisis musical y transcripciones:
Profr. Joaquín Guzmán.

3.1. Danza de Varitas 'Bishom Lishton' de Tzinejá, Huehuetlán, 35
S.L.P.

3.1.1. Tzinejá, Huehuetlán, S.L.P.

3.1.2. Danza de Varitas 'Bishom Lishton' Generalidades.

3.1.3. Coreografía.

3.1.4. Música.

3.1.4.1. Primer son para los hombres bailadores.

3.1.4.2. Noveno son para los hombres bailadores.

3.1.4.3. Juego oídos de todo el mundo.

3.1.4.4. Juego de gallito.

3.1.4.5. Juego de remolino

3.1.4.6. Juego del pañuelo.

3.1.4.7. Juego del cuchillo.

3.1.4.8. Juego del becerro.

3.1.4.9. Juego de la chachalaca.

3.1.5. Indumentaria.

3.1.5.1. Mujeres.

3.1.5.2. Hombres.

3.1.5.3. 'Maamlab' o 'Co-jal' "anciano"

3.1.5.4. El Teen Dzeenel, "tocador" o "pitero"

3.2. Danza de Varitas en la versión nahua originaria de
Zoquitipa, Tamazunchale, S.L.P.

55

3.2.1. Zoquitipa Tamazunchale, S.L.P.

3.2.2. Danza de las Varitas, Generalidades.

3.2.3. Coreografía.

3.2.4. Música.

- 3.2.4.1. *Entrada.*
- 3.2.4.2. *Culebrita.*
- 3.2.4.3. *Pato.*
- 3.2.4.4. *Paño de viento.*
- 3.2.4.5. *Tigrillo.*
- 3.2.4.6. *Paño extendido.*
- 3.2.4.7. *Borrachito*
- 3.2.4.8. *Salida.*

3.2.5. *Indumentaria.*

3.3. *Correlación entre las versiones nahua de Zoquitipa, Tamazunchale y huasteca de Tzinejá Huehuetlán, de la danza potosina de Varitas.* 66

- 3.3.1. *Aspecto etnográfico.*
- 3.3.2. *Aspecto coreográfico.*
- 3.3.3. *Aspecto musical.*
- 3.3.4. *Aspecto de indumentaria.*
- 3.3.5. *Conclusión.*

APENDICE

69

Análisis de la Estructura de la Danza de las Varitas de Tzinejá, Huehuetlán, S.L.P.

Tiempos y estructura coreográfica

Secuencia de pasos.

Notación coreográfica

- I. — *Juego oídos de todo el Mundo.*
- II. — *Juego del Gallito.*
- III. — *Juego del Remolino.*
- IV. — *Juego del Paño de Viento.*
- V. — *Juego de los Cuchillos.*
- VI. — *Juego del Becerrito.*
- VII. — *Juego de la Chachalaca.*

BIBLIOGRAFIA

127

*Análisis de la Estructura de la danza de Varitas de Zooquitipa, Tamazunchale,
S.L.P.*

Tiempos y estructura coreográfica

Pasos utilizados.

Notación coreográfica.

I. — . . . 1er. Son: La Entrada.

II. — . . . 2o. Son: La Culebrita.

III. — . . . 3er. Son: El Pato.

IV. — . . . 4o. Son: Paño de Viento.

V. — . . . 5o. Son: El Tigrillo.

VI. — . . . 6o. Son: Paño Extendido.

VII. — . . . 7o. Son: Borrachito.

VIII. — 8o. Son: De Salida.

Glosario de Signos.

Notación Coreográfica.

Notación de Pasos.

Glosario de los signos de la Notación de pasos

Indicaciones sobre el pentagrama.

COORDINACION GENERAL:

LIC. MARIA ELENA GONZALEZ DE DELGADILLO
DIRECTORA DEL MUSEO NACIONAL DE LA MASCARA

PROFRA. JOSEFINA LAVALLE
DIRECTORA EJECUTIVA DE FONADAN

APOYO BIBLIOGRAFICO:

LIC. RAFAEL MONTEJANO Y AGUIÑAGA
LIC. PETER MANDEVILLE

APOYO INVESTIGACION DE CAMPO:

ARQ. RODOLFO ACEVEDO OLIVA
PROFR. RICARDO BALDEMAR LOPEZ GUTIERREZ
INSTITUTO NACIONAL INDIGENISTA
SR. FLAVIO MARTINEZ TERAN

APOYO INVESTIGACION DOCUMENTAL:

SRA. PILAR ALVAREZ DE SOBERON
LIC. EUDORO FONSECA YERENA

TRADUCTOR E INFORMANTE HUASTECO:

SR. FLAVIO MARTINEZ TERAN

FOTOGRAFIA Y MATERIAL AUDIOVISUAL:

RODOLFO VELASCO
ALEJANDRO LORANCA
RUBEN PRADO

ANALISIS MUSICAL Y TRANSCRIPCIONES:

PROFR. JOAQUIN GUZMAN LUNA

NOTACION COREOGRAFICA:

PROFRA. JOSEFINA LAVALLE

SELECCION DE LA DANZA E INVESTIGACION DE CAMPO:

PROFRA. MARGARITA POSADAS DE ACOSTA	I.T. S.L.P.
PROFR. GUSTAVO ACOSTA ZACARIAS	I.T. S.L.P.
PROFR. ANTONIO ROBLEDO BERRONES	I.T. S.L.P.
PROFRA. PILAR NOYOLA DE G.	IMSS. SESS.
PROFR. JOSE RIVERA GUEVARA	IPBA.
PROFR. FERNANDO TORRES ARICEAGA	M.N.D.L.M.
PROFR. ANTONIO REYNA	S.N.T.E.
PROFRA. LILIA DEL CARMEN CASTELLANOS	SEP.
PROFR. PEDRO ALCANTARA MORALES	SEP. Y SESS.
PROFRA. NORA VALLADARES	M.N.D.L.M.
PROFR. JESUS EDUARDO NOYOLA SALINAS	IMSS SEP. CD. VALLES S.L.P.
PROFR. ROBERTO MAR ACOSTA	SEP. CD. VALLES S.L.P.
PROFR. FORTINO GARCIA VAZQUEZ	SEP. CD. VALLES S.L.P.

ALUMNOS DEL TALLER DE DANZA DE VARITAS
VERANO 1984. FONADAN:

PROFRA. CECILIA CAMPOS DOMINGUEZ	DIF. D.F.
PROFR. JOSE LUIS CANALES VAZQUEZ	SEP. ORIZ. VER.
PROFR. CARLOS AMADOR CRUZ UTRERA	SEP. CHIAPAS
PROFRA. MA. JUANA CAMPOS RAMIREZ	SEP. EDO. MEX.
PROFRA. MARGARITA ESPINO DEL CASTILLO	SEP. D.F.
PROFRA. SOFIA GONZALEZ GALLARDO	I.I.P. MORELOS
PROFR. MARCO ANTONIO IZQUIERDO KUNTZ	DDF. D.F.
PROFR. EDMUNDO JUAREZ ALVAREZ	INBA D.F.
PROFRA. MA. TERESA GONZALEZ VARGAS	SEP. D.F.
PROFR. ULISES MARQUEZ NAVA	CASA DE LA CULTURA ORIZ. VER.
PROFR. REYNALDO MARTINEZ DELGADO	SEP. EDO. MEX.
PROFRA. LILIA MENDOZA CRUZ	INBA. D.F.
PROFR. ANTONIO MIRANDA HITA	INBA. D.F.
PROFRA. MA. DE LOURDES RUEDA VERGARA	SEP. D.F.
PROFRA. ISABEL SALCEDO POZOS	FONADAN D.F.
PROFRA. IRMA IRENE SANCHEZ RIVERA	SEP. D.F.
PROFR. MANUEL SALVADOR SANCHEZ C.	INBA. EDO. MEX.
PROFR. UBALDO TAPIA GONZALEZ	SEP. EDO. MEX.
PROFRA. CLAUDIA LETICIA LIMON RUBIO L.	INBA. D.F.
PROFR. JUAN CARLOS ROMERO ARTEAGA	SEP. D.F.
PROFR. ROBERTO VIDAÑA GARCIA	DDF. D.F.

BAILADORES PARTICIPANTES

*GRUPO NAHUATL
ZOQUITIPA, TAMAZUNCHALE*

*REPRESENTANTE:
CONSTANTINO BENITO VIVIANO*

*MAYORDOMO:
PLUTARCO GONZALEZ BASILIO*

*CABEZA DE FILA:
FELIX MARCELINO GONZALEZ*

DANZANTES:

*JOSE ANTONIO MARCELINO
NAZARIO ALONSO VIVIANO
ARTEMIO GONZALEZ HERNANDEZ
BENIGNO HERNANDEZ GONZALEZ
MELITON HERNANDEZ MELQUIADES
NICOLAS VALLADARES HERNANDEZ
FERMIN GONZALEZ GONZALEZ
BENITO LOZANO MARCELINO
CIRILO BENITO HERNANDEZ
JOSE GONZALEZ LAZARO
JUAN HERNANDEZ MARTINEZ
CARLOS HERNANDEZ HERNANDEZ
FILOMENO VIVIANO SANTIAGO*

*GRUPO HUASTECA
TZINEJA, HUEHUETLAN*

*1er. MAESTRO Y ANCIANO:
JUAN JOSE MARTINEZ*

*MUSICO Y MAESTRO:
MARCIANO ENRIQUEZ*

*CAPITAN:
FORTINO MARTINEZ BRISENO:*

DANZANTES:

*JOSE PATRICIO ENRIQUEZ
IGNACIO HERNANDEZ HERNANDEZ
JUAN FELICIANO MARTINEZ
JESUS MORALES TOMAS
EVARISTO LUCIANO SANTOS
ANTONIO MARTINEZ
MARTIN HERNANDEZ*

*Se terminó de imprimir en septiembre de 1985
en los talleres de Imprecolor Industrial, S.A.
Prol. Pasteur Sur No. 261, Querétaro. Qro. El
tiraje fue de 1000 ejemplares más sobrantes
para reposición.*

Diseño y Realización:

Zafra

PUBLICIDAD INTEGRAL

Carrasco 505-501 San Luis Potosí, S.L.P.
Tel. 4-95-02



Centro de
Información y
Documentación

Alberto Beltrán



004673