



**CENTRO DE INVESTIGACIONES Y ESTUDIOS
SUPERIORES EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL**

**EL DEVENIR *TEENEK*
DIALOGICIDAD DE SABERES
CORPO-ORALES DEL
*TS'ACAM TS'EN***

T E S I S

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE
MAESTRO EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL

P R E S E N T A

JOSÉ JOEL LARA GONZÁLEZ

DIRECTORA DE TESIS: DRA. FRIDA VILLAVICENCIO ZARZA

MEXICO, D. F. AGOSTO DE 2015



ÍNDICE GENERAL		
AGRADECIMIENTOS	4	
INTRODUCCIÓN	5	
PRIMERA PARTE		
I	CONSIDERACIONES HISTÓRICAS SOBRE EL ESTUDIO DE LAS TRADICIONES DANCÍSTICAS Y ORALES EN COMUNIDADES NATIVAS	13
II	DANZA TRADICIONAL: DISCURSOS CORPO-ORALES	27
III	ANTROPOLOGÍA DE LAS NARRATIVAS CORPO-ORALES	41
SEGUNDA PARTE		
I	CONSIDERACIONES TEÓRICO-METODOLÓGICAS PARA LA INVESTIGACIÓN	55
II	EL TEXTO <i>TEENEK</i> DEL <i>TS´ACAM TS´EN</i>	65
III	ETNOGRAFÍA DANCÍSTICA DEL <i>TS´ACAM TS´EN</i>	83
IV	ANÁLISIS MULTIMODAL DE LOS SABERES CORPO-ORALES	108
V	DIALOGICIDAD DE SABERES CORPO-ORALES <i>TEENEK</i>	120
	CONSIDERACIONES FINALES O APUNTES HACIA UNA ANTROPOLOGÍA HERMENÉUTICA	164
	GLOSARIO	182
	BIBLIOGRAFÍA	184

AGRADECIMIENTOS

Mi más profundo agradecimiento a las personas del grupo humano *teenek* por permitirme realizar mi investigación en su territorio, por permitir mi presencia, por abrirme las puertas a sus diferentes andanzas y por cada una de las palabras compartidas que han sido enseñanzas de vida.

Mi gratitud total al Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social por confiar en mí y permitirme ser parte de él.
Gracias a mis profesores.

Gracias totales a la Línea de Investigación Antropología Semiótica por cada uno de los espacios académicos de formación, discusión y aclaración de mis ideas, sobre todo a la Doctora Frida Villavicencio Zarza por dirigir esta investigación.

También mi agradecimiento sincero a los doctores José Sánchez Jiménez y Daniel Murillo Licea por su atenta lectura y por sus comentarios siempre atinados y precisos durante el proceso de esta investigación.

De igual manera al doctor Benjamín Muratalla y al maestro Juan Manuel Pérez Zevallos por su minuciosa lectura y por sus comentarios que hicieron valiosos aportes en mi formación académica.

Asimismo, mi agradecimiento al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, sin su apoyo esta investigación no habría sido posible.

A mi madre que siempre con su cariño, apoyo y fortaleza me ha impulsado para seguir adelante, por ello mis infinitas gracias.

INTRODUCCIÓN

El objetivo principal de esta investigación es reflexionar respecto a la centralidad del cuerpo humano como una entidad que da sentido a la existencia humana bajo contextos en donde el cuerpo es ritualizado, por ejemplo, dentro de las formas narrativas del cuerpo en las sociedades nativas, en las que la construcción de lenguajes verbales y no verbales sirven para narrar historias que son propias y adscribir a toda una colectividad a tales formas en un mundo compartido de significaciones que los diferencie.

Para las sociedades nativas esta necesidad de narrar generalmente es dramatizada en construcciones, explicaciones y sobre todo comprensiones del mundo, por esto, es de interés personal plantear al cuerpo como el ente medular de la construcción de los lenguajes corpo-orales que metaforizan el mundo por medio del movimiento del cuerpo, movimiento continuo y fluido que también habla de la existencia del grupo humano.

Las formas narrativas en las que interesa plantear esta reflexión son aquellas que contienen saberes comunitarios, haciendo de ellas lenguajes compartidos que han logrado subsistir gracias a los procesos de permanencia por los que han atravesado en las esferas espaciotemporales de cada comunidad, dando sentido a la existencia humana, decodificando y deconstruyendo su más inmediata realidad física, pero también imaginaria: el cuerpo humano en su dimensión convergente colectiva de sentido y proyectado en la danza ritual del *ts`acam ts`en* del grupo étnico *teenek* de San Luís Potosí.

Por lo anterior, esta investigación no entiende al cuerpo desde la división entre mente y su facultad de pensar, del resto del cuerpo físico, supeditando éste a la conciencia de la primera, modelo de dación de sentido a la existencia a partir de la capacidad de pensamiento; para este caso, el tema de partida es entender al cuerpo como unidad de movimiento constituida por diferentes niveles de saberes y entendimientos que buscan ser expresados en lenguajes verbales y no verbales. Esta investigación se centra en los lenguajes verbales o narrativas orales y en los lenguajes no verbales o narrativas corpóreas y el posible diálogo existente entre

estos lenguajes y la potencial construcción de un texto que narre el devenir del mundo *teenek*.

Por eso, centro el interés de la investigación en el *ts'acam ts'en teenek* de Santa Bárbara, Aquismón, San Luis Potosí y en las narrativas orales de comunidades *teenek* circundantes, tales como San José de las Flores, municipio de Huehuetlán y Tamaletóm, municipio de Tancanhuitz de Santos, San Luis Potosí.

Al proponer a la danza *ts'acam ts'en*, bajo la característica de lenguaje corpo-oral, esbozo a que esta forma narrativa del cuerpo presenta un orden de sentido en sus diferentes elementos que la componen en el tiempo y en el espacio, pero cabe decir que estos elementos no están dispuestos en tales dimensiones de manera fortuita, sino que están ordenados de manera que entre ellos establecen un diálogo de sentidos que se expresa en los siguientes términos: cohesión, coherencia, intencionalidad y aceptabilidad comunal, por esta razón, antoja pensar en las formas narrativas del cuerpo como texto, como argumento líneas adelante.

Para lograr lo anterior, surgen las siguientes preguntas de investigación:

¿Cuál es el sentido que tiene para los *teenek* de Santa Bárbara, Aquismón, San Luis Potosí, la experiencia de danzar *ts'acam ts'en*?

¿Es posible pensar que la experiencia de danzar *ts'acam ts'en* se sustenta en un diálogo entre las narrativas orales (los discursos orales) y los saberes del cuerpo (los discursos corpóreos o danza)?

Sintetizando estas preguntas, obtengo el objetivo general y los objetivos específicos que a continuación presento.

Objetivo general

Comprender el texto corpo-oral como una relación dialógica entre los lenguajes verbales y los lenguajes no verbales expresados en la danza de *ts'acam ts'en*.

Objetivos específicos

- Reconocer los saberes sobre el *ts'acam ts'en* que se materializan en diferentes niveles de la oralidad *teenek*:
 - a) Narrativas orales.
 - b) Discursos orales rituales.

- Reconocer los saberes del *ts'acam ts'en* expresados en las formas narrativas del cuerpo durante la danza.
- Explicar el diálogo entre los lenguajes verbales y los lenguajes corpóreos como un modelo de textualización de la cultura *teenek*.
- Desarrollar las bases teórico-metodológicas para una propuesta de análisis de las formas narrativas del cuerpo en sociedades nativas en términos dialógicos.

A partir de lo anterior, la hipótesis de trabajo con la que se inició esta investigación tuvo cambios relativamente mínimos de tal manera que la hipótesis final queda de la siguiente manera:

La danza *teenek* de *ts'acam ts'en* es una forma narrativa del cuerpo que se funda en dos niveles de saberes: el oral y el corpóreo que al ser susceptibles de dialogizar, narran la experiencia del devenir *teenek*, posibilitando la constitución de un texto que celebra a la vida dentro de la comunidad.

A lo largo de la tesis, esto se expone con la siguiente estructura.

En la primera parte, presento un breve recorrido de escuelas teóricas y autores que han abordado la danza y la oralidad en sociedades tradicionales o nativas como tema central de estudio.

También arguyo sobre la danza tradicional como un género que se constituye no sólo en el cuerpo, sino que se funda tanto en discursos corpóreos, como en discursos orales para su ser, incluyo algunas escuelas teóricas desde donde parto para ofrecer mis argumentos (a manera de marco teórico) y dilucidaciones que perfilan esta investigación.

Finalizo esta primera parte con una reflexión sobre la importancia de la categoría analítica de antropología de las narrativas y la importancia del uso en este tipo de investigaciones que se basan más en las formas que tienen las personas para narrar-se o para narrar el mundo al que pertenecen.

Para la segunda parte, doy continuidad a mis recurrencias teórico-metodológicas con las que he de tratar la evidencia empírica obtenida en campo.

La síntesis y sistematización de la información para su posterior concreción en datos, se presenta a lo largo de esta parte de la tesis, ya que ofrezco el contexto

socio-histórico de los *teenek* de San Luis Potosí desde herramientas etnohistóricas, así como generalidades etnográficas propias del *ts´acam ts´en*.

De igual manera, presento una etnografía dancística del *ts´acam ts´en* minuciosa y detallada que incluye el desarrollo corporal, cómo inicia, cómo transcurre, cómo termina, los usos del cuerpo, los usos generales del espacio, información sobre la música y la vestimenta. Esta etnografía, es en coautoría, ya que no sólo está escrita desde mi observación participante, sino que se incluyen los testimonios y las reflexiones de músicos, bailadores y bailadoras en esta descripción.

Como parte del tratamiento de los datos, se ofrece el análisis multimodal de las narrativas corpóreas y el análisis del discurso de las narrativas orales para su posterior análisis de cómo se entretajan los diferentes lenguajes que hacen posible pensar en un texto polifónico y dialógico que adscribe a la comunidad *teenek* que narra el sentido del devenir de la vida.

En la tercera parte me interesa hacer una reflexión sobre la investigación desarrollada, perfilar algunas nociones hacia las que llego con esta tesis, probables rutas metodológicas y hacer un breve tratamiento sobre la importancia de la dialogicidad en las investigaciones que se basan en textos humanos “vivos” y con esto hacer algún tipo de aporte (en la medida posible y retomando la inquietud sobre el sentido y la experiencia) sobre la posibilidad de pensar en una antropología hermenéutica y quizás con esto, menos monológica, univocista y colonialista.

Dado lo anterior, quiero plantear la viabilidad de esta investigación en diferentes órdenes. Primero, el interés está enfocado no a querer saber qué significa esta forma narrativa del cuerpo en el mundo *teenek* de San Luis Potosí, sino a preguntar por el sentido que tiene danzar y cómo esta actividad, generalmente asociada a la esfera de lo sagrado, es también una forma de narrar la historia particular del grupo humano. Segundo, al basarse en la polifonía, me interesa desarrollar un ejercicio antropológico menos dogmático y más cuidadoso al respecto de la intersubjetividad, la reflexividad y la voluntad de la agencia humana *teenek*. Tercero, mi interés por las danzas tradicionales en contextos rituales se dirigió no sólo a la danza en tanto movimiento corporal, sino cómo la tradición oral puede tener una íntima relación dialógica, como un depósito de saberes en donde la oralidad y lo corpóreo

fundamentan a “las técnicas del alma”¹ es decir, cuerpos constituidos por materia, memoria y alma, comprometidas en una alianza de historias que relatan la existencia de los pueblos indígenas día a día. Cuarto, por lo anterior, también interesa pensar en la danza como una forma narrativa cultural en resistencia.

Por último, en esta investigación se desarrolla una propuesta metodológica de análisis corpo-oral de las formas narrativas del cuerpo en donde la evidencia empírica obtenida durante la estancia correspondiente al trabajo de campo, se estudia bajo el análisis multimodal y el análisis del discurso para interpretar, basándome en interpretaciones nativas, los datos obtenidos y así comprender e interpretar este fenómeno humano.

Esta investigación apela a los saberes orales y corpóreos a ser planteados como fuentes primarias de información, ya que ambas tradiciones son fenómenos de por sí complejos que involucran diferentes niveles de los lenguajes humanos y hacen intersectarse lo verbal con lo gestual, con lo corporal, con lo musical, con lo objetual en una unión de voces que hablan en torno a un tema que en sí los hace ser politextuales.

Con esta investigación propongo no analizar los lenguajes a partir de unidades mínimas sino de “totalidades” de sentido, totalidad a la que no se accede mediante análisis estructurales y formales del discurso oral, por un lado, pero tampoco con análisis fragmentarios que independicen las unidades mínimas de movimiento corporal del resto del texto en cuestión. Al contrario, el eje rector de esta investigación es el dialogismo, ya que no hay más posibilidad de encuentros dialógicos si no es con el otro, con el encuentro de diferentes conciencias, voces, personas, sólo así se puede hablar en términos de existencia de una forma narrativa del cuerpo que se funda en dos o más niveles de saberes, pero más aún de la existencia de los seres humanos en determinado contexto, ahí la importancia de analizar el texto en el contexto y poder comprender la pregunta “¿Quién soy?”, “con quién estoy?”. Encontrar su voz orientándola entre las otras voces, combinarla con unas, oponerla a otras o aislarla de la otra voz con la que la propia se funde,

¹ Volli, Ugo; “Técnicas del cuerpo” en *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza: elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza*. Hilda Islas (Comp.), CONACULTA-INBA, México, 2001.

imperceptiblemente” (Bajtín, 2012b: 435. *Cursivas del autor*), parafraseando a Mijaíl Bajtín encontrar al hombre con el hombre (genérico que incluye hombres y mujeres) y eso sólo es posible en el dialogismo.

Los lenguajes son un fenómeno social pues su sentido se establece a través de la comunicación en el proceso dialógico, lo que permite la comprensión de “el lugar que al hombre le corresponde en el cosmos, su relación con el destino y con el mundo de las cosas, su comprensión de sus congéneres, su existencia como ser que sabe que ha de morir, su actitud en todos los encuentros ordinarios y extraordinarios con el misterio, que componen la trama de su vida.” (Buber, 1995: 13).

El ser humano es dialógico y en ese proceso es en el que hay que atender el sentido de su vida, un sentido que no se funda en las individualidades sino en la colectividad porque es a esa colectividad a la que el ser humano le desarrolla un sentido de pertenencia particular porque es la autoridad que en el proceso cognitivo de pertenencia a determinada tradición le hace comprender que “existe en el mundo un ser que conoce un mundo como mundo, un espacio cósmico como espacio cósmico, un tiempo cósmico como tiempo cósmico y a sí mismo, como conocedor de todo esto.” (*op. cit.*: 69).

Para desarrollar esta investigación me he sumado a un movimiento de la ciencia antropológica relativamente reciente que ha resultado como respuesta ante lo que los paradigmas antropológicos han dejado de responder y que posicionan a este campo disciplinar como unívoco y hegemónico, donde sólo la voz del académico es la valiosa y verdadera. Ante esta situación, la antropología ha buscado otros campos disciplinares para hacer dialogar las diferentes interrogantes que fundan los temas de investigación y sobre todo, problematizar los órdenes epistemológicos e incluso ontológicos del ser humano. Por esta razón, a lo largo de las siguientes líneas dialogan la antropología, mediante la etnografía, con campos de conocimiento como la etnohistoria, la danza y la hermenéutica para poderme acercar, comprender e interpretar al otro, o mejor aún, lo otro.

Al referirme a lo otro, parto del principio básico de la ciencia antropológica el cual distancia a otro ser humano del ser humano que investiga; en los comienzos de la

ciencia ese otro dejó incluso de verse como ser humano y se objetualizó con el fin de remarcar las diferencias y además, desdibujarlo como ser humano para objetivar el trabajo científico. Así los criterios para definir la otredad se fueron haciendo cada vez más rígidos y concretos que la otredad prácticamente tenía que ser no sólo diferente, sino completamente extraña.² Esta postura radicalizó la construcción de la otredad humana en objetos menores, subdesarrollados, primitivos, salvajes, exóticos y demás calificativos peyorativos que perfilaban el ejercicio de una antropología colonialista. Con el paso de los años,³ esta radicalización del ser humano como objeto ha disminuido y han surgido categorías “más humanas” para referirse al sustento de esta ciencia, entre las que destacan sujeto y agente, conceptos que invitan a un uso menos hegemónico y autoritario de un ser investigador hacia otro ser humano. Incluso con la aparición de estos conceptos, la referencia a la otredad u el otro también comenzó a ser mal vista. En mi caso recurro a esta noción por dos situaciones: la primera sitúa al ser humano, diferente a mí, reflexivo, volitivo y narrativo, características que lo hacen posicionarse en un mundo diferente al mío, pero ese posicionamiento me lleva a la segunda situación que es lo otro, es decir, cómo configura su cultura, cómo es sujeto de ésta y a la vez cómo la transforma y la textualiza. Así la figura de lo otro es dialógica porque pone en primer plano al ser humano como configurador e intérprete de los textos, pero también al ser humano que convive con otros seres humanos dentro su tradición y esto lleva consigo un segundo plano de otredad dentro de la misma cultura. Esto me resulta importante en el ejercicio antropológico, ya que aleja de creaciones imaginarias y autoritarias que la “distancia científica” antepone, sacando de la vitrina y parafraseando a Gabriel Weisz, al sujeto exótico para que él como ser humano,

² El tema es extenso y abre múltiples posiciones para la discusión, para ampliar véase por ejemplo: Krotz Esteban; *La otredad cultural entre utopía y ciencia. Un estudio sobre el origen, el desarrollo y la reorientación de la antropología*; FCE; México; 2013. Weisz, Gabriel, *Tinta del exotismo. Literatura de la otredad*; FCE; México; 2007.

³ Entre los trabajos que destacan también están los de Bartra Roger, *El salvaje artificial*, ERA, México, 1997. Braudillard, Jean y Marc Guillaume, *Figuras de la alteridad*, Taurus, España, 2000. Todorov, Tzvetan, *Nosotros y los otros: reflexión sobre la diversidad humana*, Siglo XXI, México-España-Colombia, 2003. Ortner, Sherry B, “La teoría antropológica desde los años sesenta” en *Cuadernos de antropología*, Universidad de Guadalajara, México, 1993 y Said, Edward, *Orientalismo*, Debolsillo, España, 2008.

reflexione sobre su cultura, motivado por el encuentro con el otro (investigador) y así haya una mejor comprensión de lo humano.⁴

Lo otro en sus dos acepciones: los otros seres humanos y los otros textos son el pre-texto de esta investigación que no da la voz a quienes no la tienen, sino que decoloniza los saberes académicos en aras de una investigación más respetuosa y comprometida con la otredad que exija que “la escritura de las historias de los indígenas ya no puede realizarse sin considerar las historias, memorias y epistemologías alter-nativas” (Boccaro, 2012: 48) porque de lo contrario, es seguir negando su existencia.

⁴ Al respecto, hay investigadores e instituciones que apelan hacia una antropología colaborativa que diluya, precisamente, la voz del académico y exista un relato compartido escrito con interlocutores o también llamados colaboradores, me distancio de esta postura, ya que al ser colaboradores, sigue estando presente la característica de alguien al servicio de otro alguien.

PRIMERA PARTE

I CONSIDERACIONES HISTÓRICAS SOBRE EL ESTUDIO DE LAS TRADICIONES DANCÍSTICAS Y ORALES EN COMUNIDADES NATIVAS

Durante años he soñado con una antropología liberada.
Me refiero a “libre de ciertos prejuicios”
que se han convertido en rasgos distintivos
del género de textos conocidos como
“trabajos antropológicos.”
Víctor Turner

Desde finales del siglo pasado, el tema del cuerpo en sus técnicas extracotidianas, como las denominó Marcel Mauss (1936), es uno de los más recurrentes en la ciencia antropológica y en las ciencias sociales, quizás porque es atractivo hacer conjeturas sobre si el cuerpo humano y los movimientos que constituyen tales técnicas están dotados de significación y estructurados de tal suerte que constituyen un lenguaje que metaforiza la realidad; también porque resultó atractivo pensar en el cuerpo como un microcosmos que representa un macrocosmos, pero lo que más destaca, es aquella hipótesis que refiere a que los usos del cuerpo como propios del ser humano, lo que lo diferencia del resto de los seres vivientes, ya que sólo el ser humano tiene la capacidad de dar sentido a los movimientos, adquiriendo entonces la facultad de lenguaje que comunica “algo a alguien”.

La danza, en tanto lenguaje, como un uso específico y extracotidiano del cuerpo ha tenido también un papel importante desde diferentes campos de conocimiento y ha sido caracterizada como una actividad vinculada a procesos simbólicos y religiosos de la cultura e incluso, como un sistema estructurado que entiende a los movimientos humanos como signos que constituyen un sistema de significación, entendiendo por ello, un sistema de comunicación. Esta postura aleja el estudio de la danza de las someras menciones que algunos antropólogos hacen en sus etnografías y análisis como una actividad que cohesiona lazos sociales o que expresa y libera tensiones y conflictos (por ejemplo Radcliffe-Brown, Evans-Pritchard e incluso Franz Boas⁵). Estos autores básicamente asociaron la danza a

⁵ Remítase principalmente para el caso de Alfred Radcliffe-Brown a *Estructura y función en las sociedades primitivas* (1952); Edward Evans-Pritchard a su etnografía sobre *Los Nuer* (1940) y en el caso de Franz Boas a *raza, lenguaje y cultura* (1964).

la exotividad de los pueblos estudiados y no es hasta finales del siglo XIX que los folkloristas, como herederos del romanticismo alemán herderiano⁶ y de los hermanos Grimm, formularon nuevos acercamientos al estudio de la danza y demás actividades artístico-culturales de las sociedades *folk* o rurales desde campos con mayor rigor científico.

Con el auge del folklorismo se comienzan a consolidar sociedades folkloristas en el mundo, así surge la *Folk-Lore Society* en Londres hacia 1878 con el objeto de recuperar todas las actividades tradicionales de los pueblos: música, cantos, literatura, oralidad y por supuesto, danza. Todas las sociedades *folk* nacidas en este contexto tienen la misión de recuperar, describir, archivar y promover los saberes de las comunidades étnicas de cada país y así construir la cultura nacional, he ahí la herencia herderiana respecto a los caracteres nacionalistas de los países.

Posteriormente, hacia la primera mitad del siglo XX, el estudio de la danza, desde la antropología se ve influenciado por la obra del musicólogo alemán Curt Sachs (1881-1959), quien escribe en 1937 la *Historia universal de la danza*, basado en nociones antropogeográficas como las áreas culturales y descripciones dancísticas de segunda mano, pone énfasis en el carácter universal de la danza como una

⁶ Johann Gottfried Herder (1744-1803), así como Jacob Grimm (1785-1863) y Wilhelm Grimm (1786-1859) (conocidos en la literatura como los hermanos Grimm) son importantes representantes del movimiento alemán que buscó la manifestación espiritual del pueblo alemán, es decir la manera en cómo se antepone el sentimiento sobre la razón y la técnica. Este movimiento denominado romanticismo alemán sienta las bases del arte alemán en general sobre el espíritu y el sentido de la vida de los pueblos que conforman la Alemania de ese entonces. Se pueden distinguir dos grandes momentos: el primero que corresponde a la etapa de Herder, y fundado en la obra del poeta, dramaturgo, científico y escritor Johann Wolfgang von Goethe, que se caracteriza por desarrollar una propuesta mística basada en los principios históricos particulares de cada pueblo alemán, buscando la recuperación del espíritu germánico de toda la Alemania. Una de las grandes tareas que Herder se propone es la recuperación de las literaturas, tradiciones orales y canciones que se hayan diluido en el paso del tiempo y con esto, Herder propone que cada nación tiene un espíritu propio, el espíritu del pueblo (*volkgeist*) que diferencia a cada nación y se expresa en las diferentes manifestaciones culturales propias de cada pueblo, por ejemplo, la lengua, la música, la historia, distanciándose así de los preceptos de que todos los hombres son iguales, como lo demandaba la Ilustración francesa. Para el segundo momento del romanticismo alemán, los hermanos Grimm son un gran referente, ya que son representantes de las letras alemanas basadas en la tradición oral respecto a las narraciones fantásticas, místicas y mitológicas del pueblo germano y también preocupados por el uso de la lengua alemana, se ocupan de realizar una gramática alemana que les ha valido como los fundadores de la filología alemana. Los hermanos Grimm no sólo fueron recopiladores de historias, sino que a partir de esto fueron especialistas en los estudios de la lengua alemana en términos históricos, es decir, desde las etimologías de las palabras hasta los usos recientes de su época. El romanticismo alemán sienta las bases de un folklorismo que se basa precisamente, en el espíritu particular de cada pueblo que se expresa mediante diferentes manifestaciones culturales propias y cómo éstas definen y defienden las identidades nacionales mediante la recuperación, difusión e incluso creación de formas culturales como la música, la danza, el teatro, la tradición oral, entre otras, para dar identidad a las naciones.

actividad dialógica y comunicativa de y para los miembros de determinada comunidad. Hay que hacer notar que en estos años los estudios *folk* influyen en el nacimiento de una nueva disciplina de análisis de la danza: la etnocoología (escuela británica de estudios sobre danzas étnicas). Con ella nace una mirada más detallada e inclusiva de las culturas nativas que intentó romper paradigmas impuestos desde el folklorismo. Esta escuela de pensamiento tuvo un número considerable de seguidores y retoma la figura de Sachs como representante principal. Las características principales de esta escuela son las siguientes:

- Interés en registrar, analizar e interpretar fenómenos dancísticos en comunidades étnicas.
- Metodología que exigía trabajo en campo y no reportes de segunda mano.
- Un análisis basado en la danza, en tanto movimientos corporales y su relación con la música.
- Establecimiento de tipologías a partir del análisis estético de los movimientos, formas, trazos y música.
- Una interpretación sobre la personalidad y la evolución cultural de los grupos humanos a partir de las tipologías establecidas.
- El estudio del binomio danza-música denota los procesos de identidad de los pueblos y cómo estos a su vez, se reflejan en la cultura nacional.

La etnocoología coincide entonces con la recién nacida también etnomusicología y algunas otras ciencias de prefijo “etno” que como primer característica teórica tiene estudiar y documentar a sociedades ágrafas, es decir, aquellos pueblos denominados “sin historia” por carecer de fuentes documentales escritas. Es tarea de las ciencias “etno” dar razón de su existencia cultural e incluso, justificar las condiciones en las que viven estas sociedades por las que no pueden tener pleno desarrollo, como las sociedades urbanas. Por esta razón, una característica más de la etnocoología es justificar las etapas de evolución cultural y su difusión en pos de las construcciones étnicas en la identidad de toda una nación, por lo que esta escuela tuvo fuertes críticas de investigadores norteamericanos que si bien reconocieron los aportes de los europeos en este campo, cuestionaron el campo de

acción de la etnocooreología, ya que Europa no contaba, según ellos, con un número suficiente de sociedades “etno” para realizar investigaciones.

Bajo este contexto de crítica surge una escuela americana para el estudio de la danza, en principio, étnica: la Etnología de la danza que se distancia de la tradición británica argumentando en primera instancia que sus trabajos son antropológicos y no folklóricos como la etnocooreología. Quizás el primer vínculo, innegable, entre la Etnocooreología y la Etnología de la danza se deba a Gertrude Prokosch Kurath (1903- 1992), bailarina, etnomusicóloga e investigadora que tiene contacto cercano con las formulaciones de la escuela europea durante la década de 1930 a 1940. Esta investigadora sostiene que la etnología de la danza centra su atención en el lugar que ocupa la danza en la vida humana de los indios americanos y a pesar de la aparente distancia propuesta por ella, respecto a la escuela británica, también recurre a comparaciones entre las tradiciones dancísticas europeas subeslavas con tradiciones dancísticas amerindias que terminan en publicaciones breves de casos específicos con descripciones minuciosas de los patrones de movimiento de las danzas, los instrumentos musicales que acompañan la danza, gestos y posturas generales y el contexto donde se desarrollan las danzas. A pesar de los objetivos de Kurath respecto al distanciamiento de sus colegas europeos, el desapego intencional no fue logrado del todo, razón por la que investigadores posteriores a ella emiten fuertes críticas y cuestionamientos a su trabajo, ya que justificándose en la etnología de la danza, anula las diferencias entre la danza étnica y la danza artística, así como la diferencia metodológica para el análisis de las danzas. Kurath, de notable influencia europea, propone para los estudios americanos nuevos métodos de documentación y análisis de movimientos, sus procesos de transmisión y difusión, pero no deja de buscar las relaciones entre el movimiento y la organización social y cultural, así como las comparaciones con otros contextos culturales no sólo americanos, sino europeos también.⁷

Una de las aportaciones teóricas de Kurath y que en realidad sólo es una adaptación conceptual de la lingüística estructural, son los denominados en 1960 *kinemas*;

⁷ Entre sus obras más conocidas está el artículo “Panorama of dance ethnology” publicado en *Current Anthropology* en 1960 y su libro *Iroquois music and dance: ceremonial arts of two Seneca Longhouses* en 1964.

unidades mínimas de movimiento con significación propia, la combinación de estas unidades, dentro de un sistema estructurado denominado danza, forman otras unidades más pequeñas de movimiento con significado a las que se denomina, *morfokinemas* y estos a su vez, se combinan para formar los motivos, es decir, secuencias de movimiento culturalmente gramaticales y que al combinarse tales secuencias, forman lo que estos especialistas han definido como *coremas* o unidades coreográficas, los cuales se combinan dentro de la danza.

En esta misma década, surge una corriente de pensamiento que rechaza la idea de áreas culturales y de generalidades en la interpretación de la cultura, de la difusión de los patrones de movimiento en el tiempo, a título de etapas de evolución del movimiento humano y de lenguajes universales, evitando las comparaciones entre pueblos y proponiendo las ideas revolucionarias de variabilidad y particularidad cultural que posibilitan pensar en la danza bajo los términos de la cultura propia.

Esta corriente de pensamiento, influida principalmente por Franz Boas (1858-1942) adopta el nombre de Antropología de la danza y una de las principales características de esta forma de estudio es incluir el punto de vista del nativo al respecto de sus prácticas culturales.⁸ Pese a las intenciones de esta corriente de pensamiento, los antropólogos de la danza continúan preguntándose sobre las pautas culturales y el comportamiento de los seres humanos y buscan las respuestas en el movimiento del danzar, respuestas en las que sólo los antropólogos reflexionan y responden, es decir, hay nula inclusión de la gente que

⁸ Franz Boas fue un antropólogo judío alemán que desarrolló la mayor parte de su trabajo en los Estados Unidos durante la primera mitad del siglo XX, vale la pena resaltar dada su propuesta relativista y particularista que brevemente menciono. Fue un enérgico opositor a las escuelas evolucionista y difusionista y rechazaba que los fenómenos pueden provenir de leyes universales que los hagan iguales en diferentes tiempos y en diferentes espacios, lo que supondría una misma matriz de producción cultural en todos los grupos humanos. Boas fue un antropólogo representante de la escuela relativista y precursor del particularismo histórico. La escuela relativista que él propone radica en que no existe una verdad ni validez absoluta universal, propone que lo realmente existente es una validez subjetiva y relativa, puesto que responde a cada sociedad definirla, por esto, la inclusión del punto de vista del nativo es primordial en la postura boasiana, ya que las condiciones de veracidad están en relación con los sujetos que las experimentan, alejándose así, de las supuestas verdades absolutas y universales que plantean la homogeneidad humana cultural. Bajo estas mismas premisas, se reconoce el comienzo del particularismo histórico, que apuntala hacia cada sociedad como resultado de un pasado histórico único, sin posibilidades de compartirlo con otra sociedad. El particularismo histórico ha sido planteado como una escuela estadounidense que intenta explicar las tradiciones culturales bajo las condiciones ambientales, los factores psicológicos y los procesos históricos, sin embargo, aquí se observa el reflejo de la formación alemana de Franz Boas y el seguimiento parcial de la antropogeografía alemana.

danza, sin embargo, se reconoce en su propuesta la búsqueda de otros campos de conocimiento para la argumentación y sustento de sus interpretaciones. Por ejemplo, la antropología de la danza toma préstamos conceptuales de la lingüística estructural con el objeto de dar mayor rigurosidad a sus estudios y con esto, distanciarse aún más del folklorismo y afirmarse como disciplina científica. Entonces surge un fenómeno interesante de transiciones culturales, epistémicas y metodológicas, ya que esta nueva oleada de profesionales en la investigación dancística, se ve en la necesidad de recurrir a formaciones académicas europeas. Tal es el caso de Drid Williams,⁹ bailarina, coreógrafa e investigadora norteamericana, quien estudiando con antropólogos británicos adopta conceptos, que desde la semiología de Ferdinand de Saussure (1857-1913)¹⁰ buscó que fueran aplicables en una semántica del lenguaje corporal, proponiendo con esto, una teoría y una metodología propia de la actividad de signos en el lenguaje corporal de los seres humanos. Esta propuesta fija su atención en el movimiento en sí mismo, al buscar unidades mínimas de movimiento con significación en una estructura de movimientos denominada danza, esta corriente tiene un gran número de seguidores entre los que destacan las investigadoras Adrienne Kaeppler, Anya Peterson Royce y Allegra Fuller Snyder,¹¹ quienes desde sus aportaciones teórico-metodológicas coinciden con esta propuesta.

⁹ Drid Williams, antropóloga que desde finales de la década de los años 60 a la fecha ha dedicado su estudio al movimiento del cuerpo humano en contextos dancísticos; entre sus obras que más sobresalen están *Anthropology and the dance: ten lectures* editado por la Universidad de Illinois en 1991 y *Anthropology and human movement. Searching for origins* editado por Scarecrow Press en el año 2000.

¹⁰ Define Saussure a la lengua como un sistema de signos y, siguiendo la tradición francesa antropológica durkheimiana, también la propone como una institución social y como un sistema. Por esta razón, la lengua tiene la facultad de asociar conceptos con representaciones de signos lingüísticos en donde el individuo registra y actualiza con sus elecciones el funcionamiento de tal sistema. Así, la noción de signo es central en el pensamiento de Saussure. Distingue una serie de rasgos que operan como principios del signo entre los que destacan: la arbitrariedad del signo. Los signos lingüísticos son la respuesta de la relación entre las unidades del pensamiento o conceptos con las imágenes acústicas, relación que posibilita pensar en la facultad asociativa y coordinativa del lenguaje.

¹¹ Adrienne Kaeppler es una antropóloga americana nacida en 1935, desde el año 2005 a la fecha es Presidente del Consejo Internacional de Música Tradicional, ha desarrollado investigaciones basadas en la interrelación entre la estructura social y las manifestaciones artísticas, específicamente en los archipiélagos polinesios de Tonga y Hawái. Sus publicaciones más destacadas son su tesis doctoral *La estructura de las danzas Tonga* de la Universidad de Hawai en 1967 y “La danza y el concepto de estilo” en *Desacatos* Num. 12, publicado en español por CIESAS en 2003. Anya Peterson Royce antropóloga estadounidense, en la década de 1960 ha dedicado gran parte de su trabajo a la relación entre la danza y la identidad de los pueblos, tal es el caso de *Convertirse en un antepasado: el zapoteco del Istmo camino de la muerte* publicado por Suny Press en 2011. Sin embargo esta autora se ha ganado un espacio académico en el estudio de la danza con su libro *La*

La antropología de la danza, a partir de los años 70 del siglo pasado, propone entender la danza como un sistema de códigos con pautas sígnicas para su análisis. A partir de la lingüística estructural y el estudio musical fragmenta el hecho dancístico en unidades mínimas de movimiento, *kinemas*, argumentando que éstas son reconocidas por una comunidad danzante, siguiendo la lógica de la lengua hablada, y sobre ellos se basa un lenguaje. También hay que hacer notar que bajo esta postura, se puede pensar en los motivos de extremidades superiores en contraste con los motivos de las extremidades inferiores y quizás no haya, bajo los ojos del investigador, coherencia alguna en el manejo del cuerpo, es decir, aparente incoherencia en el lenguaje del cuerpo. Los autores de esta escuela han apelado a lo que también han denominado etnosemántica y considero que esta propuesta plantearía la interpretación nativa de las unidades de movimiento que conforman las danzas de la otredad, sin embargo, estos estudios no incluyen reflexiones nativas. Esto puede deberse a que la comunidad danzante no piensa en sus danzas como unidades fragmentarias.

La propuesta de segmentación de la danza en unidades mínimas de movimiento tiene otro rasgo a resaltar. La primera generación de investigadoras tienen en común la formación dancística práctica, es decir, todas son bailarinas y/o coreógrafas, razón que les ayuda a la segmentación del movimiento, gracias a su técnica académica, pero considero que olvidaron en pos de tanta descomposición en unidades, el sentido de la danza; las palabras por sí mismas no dicen mucho, hay que analizarlas y estudiarlas en un discurso para no descontextualizar lo que quieren decir, pero en esto profundizaré en líneas siguientes.

Para el caso de los estudios sobre danza en México, hay que resaltar la escuela denominada etnodanza. Se desarrolla hacia la última década del siglo pasado es heredera de los conceptos/postulados propuestos desde la antropología de la danza y la etnocoología y cultivada por académicos principalmente adscritos a la Escuela Nacional de Antropología e Historia, como Jesús Jáuregui, quien se propuso

antropología de la danza editado por primera vez en 1982 y reeditado en el año 2000 por Indiana University Press. Finalmente el trabajo de Allegra Fuller Snyder ha consistido en proponer un estudio de la danza bajo la denominación de etnología de la danza. Sus focos de interés han estado dirigidos a la relación entre la danza nativa y las artes visuales, como el cine documental.

estudiar las danzas de conquista atendiendo a la línea que años antes ya había planteado Arturo Warman (1937-2003).¹² A Jáuregui se le suman autores como Carlo Bonfiglioli, y sus análisis sobre danzas de matachines y fariseos rarámuris, Maira Ramírez, quien realizó estudios etnocoreográficos de una danza de Conquista en Tlacoachistlahuaca, Guerrero, Demetrio Brisset y sus desarrollos teóricos con una danza de la pluma de Santa Ana del Valle, Oaxaca, bajo una perspectiva comparada con las danzas hispánicas de conquista. Miguel Ángel Rubio, al analizar las categorías éticas del bien y el mal expresados en la danza de David y Goliat en una comunidad maya de Tabasco, por mencionar sólo algunos.¹³ Esta escuela mexicana de tradición estructuralista plantea la danza como una actividad fundamentalmente religiosa, de complejos procesos simbólicos constituidos en un núcleo de movimientos rítmico-corporales que establecen cadenas de significado (cadenas sintagmáticas) con campos semánticos de la danza. La combinación de los movimientos corporales con los desplazamientos en el espacio, con la música, los cantos, el vestuario, etcétera, son susceptibles de convertirse en registros sígnicos o códigos de significación cultural. Los representantes de esta escuela dividen los códigos en mímico, verbal, coreográfico, musical, vestuario y parafernalia, escenográfico e ideológico-exegético y así observan lo que ellos denominan la presencia fuerte, la presencia débil o la ausencia de estos códigos de significación en las danzas trabajadas. Siguiendo el estructuralismo de Praga, establecen que las unidades de análisis deben estar definidas en tanto se opongan a otras unidades, es decir en oposiciones binarias que sólo se hacen significativas si están oponiéndose con otras. Esta es una escuela que se fundamenta también en las categorías antropológicas *emic-etic* para proponer sus interpretaciones, pese a esto, lo *emic* no aparece en las discusiones de los investigadores, representantes de lo *etic*, razón que los lleva a anular la

¹² Warman, Arturo, *Danzas de moros y cristianos*, SEP, México, 1972.

¹³ Para ampliar véase Bonfiglioli, Carlo; *Fariseos y matachines en la sierra tarahumara. Entre la pasión de Cristo, la transgresión cómico-sexual y las danzas de conquista*, INI, México, 1995. Maira Ramírez, *Estudio etnocoreográfico de la danza de conquista de tlacoachistlahuaca, Guerrero*, INAH, México, 2003. Demetrio Brisset, “La visión indígena de la Conquista” en *Danzas de conquista. México contemporáneo*, CONACULTA-FCE, México, 1996. Miguel Ángel Rubio, “El eterno conflicto entre el bien y el mal” en *Danzas de conquista. México contemporáneo*, CONACULTA-FCE, México, 1996.

presencia reflexiva de quienes danzan. Así, la etnodanza encuentra en todo fenómeno dancístico las mismas categorías de oposición binaria para desarrollar sus investigaciones y bajo los mismos códigos de significación, anula la participación del danzante en tanto carácter *emic* y sólo es escuchada la voz del investigador. Considero que una de las cosas que habría que resaltar de esta escuela es la etnografía detallada con la que debería contar para descomponer en el mínimo número de unidades el movimiento corporal además de conocer minuciosamente los códigos que establecen y sobre todo sus usos, sin embargo, los trabajos no reúnen esta característica, además de ser exacerbadamente corpocentristas.

Considero como valiosos aportes y que a su vez son comunes a las escuelas hasta aquí referidas, el hecho de proponer a la danza como un lenguaje; sin embargo, me parece muy arriesgado pensar en su estudio a partir de unidades mínimas de movimiento con significados propios y sedimentados; significados además que pareciera que sólo significan a los ojos de los investigadores y no a los de bailarores al no ser partícipes activos en la construcción de conocimiento.

Considero que pensar el estudio del cuerpo bajo la perspectiva etnodancística, requiere que el trabajo de campo sea prolongado para poder registrar, analizar, entender e interpretar lo simbólico y significativo de cada una de esas unidades mínimas de movimiento, en contraste con otros lenguajes culturales más allá de la danza, quizás otra desventaja sea fijar su atención, sólo en los significados de los *kinemas* y su relación con algún campo semántico dentro de la danza, estableciendo cadenas de significado entre el movimiento y la indumentaria, el movimiento y las frases musicales o cualquier otra cadena, pero siempre cayendo en la univocidad en sus interpretaciones.

En sus inicios, los trabajos pertenecientes a la etnodanza pretenden interpretar el hecho dancístico conjuntamente con otras escuelas de pensamiento como el estructuralismo mesoamericanista cuyo principal objetivo es poder dar cuenta de que las culturas nativas contemporáneas de México son resultado de un proceso de larga duración que desde tiempos prehispánicos mantienen vigentes ciertos elementos culturales que han sobrevivido y se han mantenido intrínsecos en las

cosmovisiones, bajo lo que Alfredo López Austin ha definido como *núcleo duro*. Este *núcleo duro*¹⁴ es resultado del choque entre, cuando menos, dos culturas: la occidental y la no occidental o nativa y así es como este estructuralismo mesoamericanista incluye en sus interpretaciones la noción de sincretismo; misma que se vuelve el pan nuestro de cualquier fenómeno religioso, así como de ritualidades nativas y que explica, por sí misma, la asimilación de los elementos particulares en cada cultura, la simbiosis dada para la concreción de una “nueva” forma o tradición cultural.

En este sentido, la ritualidad y la tradición oral resultan significativas para el desarrollo de esta investigación dado que parte de mi atención está en el uso de los lenguajes verbales como elemento constituyente de sentido en las tradiciones del cuerpo, es decir, la tradición dancística nativa.

Siguiendo con la línea de pensamiento apegada a la escuela estructuralista, los estudios sobre ritualidad y tradición oral o, con mayor precisión, los estudios mítico simbólicos en sociedades nativas, se han aproximado a sus objetos de investigación desde dos enfoques: el primero, aquel que trabaja al mito como relato y que conlleva metodológicamente la búsqueda de unidades mínimas para el análisis estructural del mito o *mitemas*; el segundo, aquel que trabaja al mito y su relación con otros lenguajes.¹⁵

¹⁴ Alfredo López Austin distingue como núcleo duro “[...] un complejo articulado de elementos culturales, sumamente resistentes al cambio, que actuaban como estructurantes del acervo tradicional y permitían que los nuevos elementos se incorporaran a dicho acervo con un sentido congruente en el texto cultural” (López Austin, 2001: 59) y lo fecha hacia el Formativo Temprano, es decir, cerca de 3000 años atrás y se mantiene vigente hasta ahora, lo cual plantea, en una lectura rápida, que las comunidades están ancladas y sedimentadas en sus procesos culturales y sociales y repiten, a título de eterno retorno, su cultura.

¹⁵ De los trabajos más tempranos está el de Nye Ross Crumrine entre los mayos de Sonora; la numerosa producción de Félix Báez-Jorge principalmente con nahuas de Veracruz; Francoise Neff y Miguel Ángel Gutiérrez y su trabajo sobre la oralidad en poblaciones afroestizas de la Costa Chica de Guerrero; Jesús Jáuregui y sus aportaciones sobre los coras y el mariachi en Nayarit y Jalisco, María Eugenia Olavarría analizando relatos míticos yaquis de Sonora; Jacques Gallinier y sus estudios profundos no sólo de oralidad y prácticas rituales sino sobre lingüística entre los otomíes orientales de Hidalgo; Carlo Bonfiglioli y sus investigaciones principalmente con los rarámuris, su Semana Santa, sus danzas de matachines en Chihuahua; Marie-Odile Marion estudiando mitos lacandones chiapanecos para interpretar relaciones de parentesco; Johannes Neurath con investigaciones entre los huicholes en Nayarit y Jalisco; Saúl Millán atendiendo relatos míticos huaves de Oaxaca; Miguel Olmos y su interés en la música, danza y estética en la región tarachita (Chihuahua, Sonora y Sinaloa) y por supuesto Víctor Franco Pellotier y su interés en la oralidad y la ritualidad asociadas al parentesco entre los amuzgos de Oaxaca, por mencionar algunos. Véase bibliografía para obras particulares.

Existe otra línea de investigación también de sustento estructuralista mesoamericanista que desde preocupaciones simbólicas y rituales proponen continuidades religiosas de pervivencia de panteones de sustrato prehispánico, entre las que destacan los trabajos de Johanna Broda y su interés por el sincretismo religioso en las ceremonias de petición de lluvias entre los nahuas-tlapanecas de Guerrero, Lourdes Báez en la sierra Norte de Puebla¹⁶ y sus análisis de relatos míticos y procesos rituales, así como los procesos de vida y muerte entre los nahuas de la Sierra Norte de Puebla, Yolotl González,¹⁷ quien basada en el estudio de los grupos humanos prehispánicos, ha interpretado procesos rituales relacionados con plantas y animales en grupos nativos contemporáneos, básicamente en el Altiplano Central; Mercedes de la Garza¹⁸ y su amplio conocimiento y estudio sobre los grupos mayas de antes de la Conquista, también ha analizado recientemente las artes chamánicas y sus métodos oníricos entre mayas contemporáneos; Gonzalo Aguirre Beltrán y su interés por encontrar en el santoral católico, un panteón de origen prehispánico nahua.¹⁹ Cabe resaltar que estos trabajos ponen especial atención en fuentes primarias de la Colonia y se percibe, como premisa de investigación, la constante búsqueda del “núcleo duro” López-austiano.²⁰ Estas investigaciones no tienen grandes preocupaciones por realizar trabajos inclusivos que permitan un acercamiento a una antropología menos asimétrica y más dialógica

¹⁶ “Ritualidad e identidad étnica entre los nahuas y totonacas de la Sierra norte de Puebla” en *Scripta Ethnológica*; Argentina, 1992 y *Morir para vivir en mesoamérica*; Consejo Veracruzano del Arte Popular; México, 2008.

¹⁷ *Danza tu palabra. La danza de los concheros*; SMER/CONCACULTA-INAH/PLAZA Y VADLES EDITORES; México; 2005 y *Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana*; SMER/CONCACULTA-INAH/PLAZA Y VADLES EDITORES; México; 2001.

¹⁸ *El universo sagrado de la serpiente entre mayas*; UNAM; México; 1984 y *Sueños y éxtasis: visión chamánica de los nahuas y los Mayas*; UNAM; México; 2012.

¹⁹ *Zongolica. Encuentro de dioses y santos patronos*; UV-INI-Gob. Del estado de Veracruz-FCE; México; 1992.

²⁰ Tengo que aclarar que la producción de los investigadores mencionados no se circunscribe a las obras referidas, pero por razones de espacio, sólo se han considerado aquellas que a mi parecer son más prominentes en el tema. También debo mencionar que existen muchos investigadores más que por razones de espacio no he incluido, ya que sólo he ofrecido un panorama general y que coinciden en un amplio desarrollo etnográfico, pero con poca o nula inclusión nativa en las reflexiones, es decir, investigaciones basadas en la hegemonía académica que trata al ser como objeto y su cultura como laboratorio en donde se comprueban hipótesis y se demuestra la larga duración braudeliana en las culturas nativas contemporáneas.

y que abra la posibilidad a que, mediante la reflexividad de la agencia humana,²¹ se pueda pensar en hermeneutas nativos de sus procesos culturales particulares. Cabe agregar a este recapitulado de escuelas teóricas, una escuela de pensamiento que ha tenido considerable importancia en los últimos veinte años y a la que se han ido vinculando muchos investigadores sociales, investigadores del arte e incluso artistas; la escuela a la que hago referencia son los estudios del *performance*. Desde la aparición de la palabra *performance* al campo de las ciencias sociales hasta nuestros días, se perciben las complicaciones en el uso y entendimiento del problemático concepto, por ejemplo, desde la filosofía del lenguaje John Langshaw Austin propone las expresiones lingüísticas realizativas²² para referirse a aquellas expresiones que no sólo se dicen, sino que implican un hacer que direcciona el sentido pragmático de las palabras, uno de los ejemplos empleados por el filósofo, es cuando se bautiza con determinado nombre a un barco, lo dicho, entonces remite a algo meramente práctico. Desde principios de los años 60 del siglo pasado la palabra *performance* connota en español, los verbos hacer, realizar, ejecutar, desempeñar, actuar e incluso representar. Años más tarde, a inicios de los años 80 el antropólogo Víctor Turner y el director y teórico de teatro Richard Schechner desarrollan una teoría antropológica del *performance*, misma que sienta las bases de los ulteriores estudios. Para estos autores, el tema de la *performatividad* está íntimamente relacionado con el cuerpo. Centralizan la existencia humana con y mediante el cuerpo y la experiencia de éste con el mundo y proponen una visión dramatúrgica de la cultura (particularmente los rituales) que termina “representando” dramas sociales en los que se privilegian las rupturas, el conflicto y con ello, la liminaridad.

A partir de esta propuesta, surgen “encuentros oblicuos” entre las ciencias sociales y el teatro en donde destacan Jerzy Grotowski, Eugenio Barba y Nicola Savarese para el caso del teatro, Jean Divignaud, Jack Goody, Clifford Geertz desde la antropología y Charles Briggs y John Lyons desde la sociolingüística, sólo por mencionar a algunos. Lo que me interesa resaltar es la perspectiva dramatizada de

²¹ Sherry Ortner propone al respecto de este concepto antropológico “observar a la gente no sólo como reactor pasivo [...] sino como agente activo y sujeto de su propia historia.” (Ortner, 1993: 28).

²² Véase del autor *cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*; Paidós; España; 1990.

las acciones humanas: éstas no son sólo haceres fortuitos o injustificados, sino haceres teatralizados que subliman a la colectividad, pero a pesar de ser haceres dramatizados o teatralizados no responden a “guiones preestablecidos”, pero tampoco son meras improvisaciones momentáneas como actualmente se ha querido desarrollar el concepto *performance*.

En la *performance* se advierten características de conductas pertenecientes a determinado código cultural que no deben transgredir los códigos, pero que tampoco son repetidas en carácter de retornos eternos de las acciones. Es más cercana la visión al hecho de ser acontecimientos que nunca son los mismos, pero que son reiterados, es decir, pertenecientes a determinadas tradiciones culturales y corporales, principalmente. Actualmente existe un número considerable de teóricos del *performance* entre los que destacan Diana Taylor, Marcela Fuentes, Antonio Prieto Stambaugh, Judith Butler, entre otros, quienes desde una formación básicamente estadounidense han desarrollado investigaciones más cercanas al *performance* desde discursos artísticos; sin embargo, en nuestro país también ha habido una corriente de pensamiento que desde una posición más cercana a Víctor Turner, han desarrollado sus investigaciones, tal es el caso de Ingrid Geist, Raymundo Mier, Rodrigo Díaz Cruz y Raúl Dorra, por mencionar algunos que plantean la importancia del concepto *performance* en la antropología de la experiencia. Estas corrientes se distancian en el entendimiento y la aplicación del concepto *performance* y esto se evidencia en sus publicaciones, la primera escuela, dirigida por Diana Taylor, se enfoca más en los procesos improvisados dentro del campo más artístico, mientras que el segundo, iniciado en México por Ingrid Geist, se enfocan más en las conductas ritualizadas acontecidas en diferentes procesos rituales, principalmente. Dadas las problemáticas de este concepto he optado por no emplearlo, ya que no quiero cometer excesos en el mal uso del mismo.

A partir de esta revisión historiográfica, ahora quiero argumentar sobre la danza tradicional como una actividad que no sólo tiene implicaciones corporales, sino que es un saber dentro de las sociedades nativas, que se constituye también en la oralidad, no como mera representación la primera de la segunda, como se ha planteado básicamente desde el estructuralismo y que ahondaré en el siguiente

apartado, sino entendida como una actividad que se sustenta en la facultad dialógica de saberes orales y saberes corpóreos y que sólo la etnografía puede proporcionar.

Si bien es cierto que entre mito y ritual existen implicaciones, no son a título de representaciones la una de la otra, considero que esta interpretación es fallida dada la nublada comprensión de los elementos presentes en ambas actividades, por esta razón prefiero pensar en la dialogicidad de saberes que no necesariamente están tácitamente vinculados entre la oralidad y la corporeidad, pero esta postura es la que a continuación arguyo.

II DANZA TRADICIONAL: DISCURSOS CORPO-ORALES

El hombre no dispone de ningún otro medio
para vivir el 'ahora' y para hacerlo actual
que de realizarlo a través de la inserción
del discurso en el mundo.
Émile Benveniste

El ser humano es el único animal con la capacidad de narrar,²³ se vale de la construcción y convergencia de lenguajes verbales y lenguajes no verbales para narrar-se y estas narraciones son el empleo específico de estos distintos lenguajes dentro de un contexto determinado, cuya función es comunicar algo a alguien. Al convergir los lenguajes verbales y los no verbales, encuentran su capacidad dialógica²⁴ en las formas narrativas del cuerpo.

Por formas narrativas del cuerpo entiendo toda dramatización o teatralización de una historia que no necesariamente es narrada de manera verbal o escrita, que requiere de la experiencia del cuerpo para ubicar a bailadoras, músicos, bailarines y a observadores en dimensiones espaciotemporales extraordinarias por lo que exigen “un cuerpo ciertamente sometido a técnicas, hábitos, poderes y disciplinas” (Díaz Cruz, 1997: 34) que textualicen a la cultura. Esta capacidad de tránsito entre lo ordinario y lo extraordinario no sólo exige una operación del cuerpo físico, sino también de especialistas y privilegiados que bajo saberes como danzas, cantos,

²³ Hay que destacar que Walter Fisher, bajo la categoría *Homo narrans*, propone la idea de paradigma narrativo, es decir, al ser humano como narrador de historias en las cuales se basa la comunicación humana, sin embargo, considero que este autor no es tan afortunado en su planteamiento, ya que invita a probar y/o corroborar la racionalidad narrativa y más allá de que no ofrece los criterios para esta corroboración, considero que las narraciones no necesitan entrar a un examen de racionalidad argumental. Para ampliar, véase Walter Fisher, *Human communication as narration: toward a philosophy or reason, value and action*, University of South Carolina Press, Estados Unidos, 1987.

²⁴ Al plantear una unidad dialógica entre las narrativas orales y las narrativas corpóreas, me interesa distanciarme de lo que autores como Edmund R. Leach, siguiendo relativamente a Levi-Strauss, menciona: “[...] el ritual es una exposición simbólica que ‘dice’ algo sobre los individuos que participan en la acción. El mito, en mi terminología, es la contrapartida del ritual; el mito implica ritual, el ritual implica mito, son una y la misma cosa. [...] el rito es una dramatización del mito, el mito es la sanción o carta constitucional del rito. Tal como yo lo veo, el mito considerado como una exposición en palabras ‘dice’ lo mismo que el ritual considerado como una exposición en forma de acción”. (Leach, 1976: 35). Desde esta perspectiva, considero que el rito estaría completamente supeditado a las narraciones orales, a título de libreto, si se me permite la comparación, en donde los sujetos no tendrían más que la capacidad de reproducciones en las acciones que conforman el ritual, alejándolos de cualquier posibilidad volitiva, afectiva e incluso sensitiva. A pesar de que esta propuesta habla de unidad entre el mito y el rito y de que mi planteamiento también considera la unidad de las narrativas orales y las narrativas corpóreas, la diferencia principal radica en que para el caso de esta investigación, se plantea un diálogo de saberes como se menciona en líneas subsecuentes.

rituales, teatros, oralidad y confiados al ejercicio de la memoria, también sean capaces de transportar a los escuchas a los otros tiempos y otros espacios mediante la oralidad de los saberes.

Las formas narrativas del cuerpo son entonces un producto cultural específico en donde se condensa una serie de saberes fundados en las diversas tradiciones y que no distinguen binariamente entre cuerpo y mente, sino que plantean su constitución en la operación de la unidad dialógica corpo-oral a la que haré referencia líneas más adelante. Tengo que destacar que las formas narrativas del cuerpo se materializan en cantos, danzas, sonorizaciones, musicalizaciones, lenguajes verbales, escritos, memoraciones orales, teatro y rituales entre otras, que son susceptibles de ser sometidas a la etnografía densa, es decir, no sólo en su faceta descriptiva sino “como tratar de leer (en el sentido de “interpretar un texto”) un manuscrito extranjero, borroso, plagado de elipsis, de incoherencias, de sospechosas enmiendas y de comentarios tendenciosos y además escrito, no en las grafías convencionales de representación sonora, sino en ejemplos volátiles de conducta modelada” (Geertz, 2005: 24). Así las formas narrativas del cuerpo, textualizan la cultura propia y con esto, dan sentido la existencia cultural de los seres humanos, en otras palabras, son un vehículo para experimentar a la cultura porque dan qué pensar, qué sentir, qué percibir, qué ver y sobre todo qué hacer, esta es una de las razones por las que las formas narrativas del cuerpo también son producto de un particularismo histórico, ya que fuera de él, toda forma narrativa, estaría vacía de sentido. Y a este respecto, considero medular reflexionar sobre causas y motivaciones que hacen que los seres humanos den sentido a sus cuerpos y sus narrativas en contextos rituales. He aquí la importancia del estudio de estas formas narrativas del cuerpo como procesos de dación de sentido en los que la experiencia de verbalizarlo, posibilita la comprensión de la experiencia, ya que al ser nombrable posibilita la reflexividad y existencia, aproximando a un mundo de tramas conceptuales que construyen y habitan los seres humanos.

Desde esta perspectiva, el cuerpo humano se torna central como entidad que da sentido a la existencia humana bajo contextos en donde el cuerpo es ritualizado dentro de las formas narrativas del cuerpo, específicamente en el género dancístico

tradicional dentro de sociedades nativas. Al plantear la danza tradicional como forma narrativa del cuerpo, hablo de un ser humano capaz de narrar u “organizar formas narrativas; o bien, que las formas de la conciencia y la experiencia en el tiempo son de naturaleza narrativa” (Díaz Cruz, 1997: 33), en otras palabras, el ser humano construye diferentes tipos de lenguajes para contar las historias que le son propias y adscribir a toda una colectividad a tales formas en un mundo compartido de sentidos que los diferencie. Para las sociedades nativas, esta necesidad de narrar se expresa construcciones capaces de explicar y sobre todo hacer comprender el mundo, por esto, encuentro viable plantear al cuerpo como la experiencia convergente que da sentido entre los lenguajes corpóreos y los lenguajes orales, propios de las culturas de la memoria, aquéllas que carecen de documentación escrita y que metaforizan el mundo por medio del movimiento del cuerpo, movimiento continuo y fluido que también habla de la existencia del grupo humano que danza. Así, la danza tradicional nativa es un cúmulo de saberes comunitarios nemotécnicos que deconstruyen su más inmediata realidad física, pero también imaginaria: el cuerpo humano como sintagmática moviente de sentido susceptible de ser expresada tanto en los discursos orales, como en los discursos corpóreos.

La danza tradicional como forma narrativa del cuerpo se instituye en discursos orales y corpóreos, entendidos estos como un lenguaje puesto en acción dentro de su contexto particular, es decir, atendido en sus condiciones de producción (aquí la importancia de la etnografía). El discurso, siguiendo a Benveniste, entonces es la enunciación que sitúa mínimamente un locutor con la intención de influenciar a su auditorio en condiciones espaciotemporales específicas. Aunado a esto, los discursos que componen la danza tradicional entonces son de dos índoles: orales y corpóreas, los primeros apuntan hacia todas las narrativas orales que tienen relación íntima o no con la danza misma, mientras que las segundas son las puestas en acción de elementos que pueden ser tácitos durante el desarrollo de la danza misma. Con esta característica, cada discurso tiene su producción de enunciación particular, es decir, sus tiempos y sus espacios, pero cabe la posibilidad de que las propiedades de enunciación sean compartidas, por ejemplo cuando en el desarrollo

de la danza, se producen discursos orales que implican a la danza. Con estas características, la danza compuesta de discursos orales y corpóreos son susceptibles de ser leídos dado que tienen cierta estructura en su realización o enunciación, misma que puede ser dividida en unidades de análisis para su comprensión y que al ponerlas en juego dialógico posibilita la interpretación de esta actividad como un lenguaje.

Esta postura me lleva, siguiendo a Wittgenstein, a preguntarme por los usos del lenguaje verbal y corpóreo de una misma forma narrativa del cuerpo y no tanto por el significado de éstos; prefiero inclinarme por la palabra sentido y distanciarme de la palabra significado considerando que el primero es una construcción subjetiva que privilegia las emociones, voluntades, elecciones y acciones de las personas en torno a una experiencia susceptible de ser comprendida y compartida en un contexto social, mientras que el segundo puede ser más concreto, sedimentando la experiencia humana y su reflexividad dado su carácter único, idea que explico con un ejemplo que Bertrand Russell ofrece: “Si se nos dice que un pentágono es una figura de cinco lados, no pensamos en lo que sabemos acerca de los pentágonos, sino sobre la palabra pentágono. Lo que se nos dice es el tipo de cosa que esperamos que nos digan los diccionarios” (Russell, 1993: 19) y es precisamente de esto de lo que me interesa distanciarme; alejarme de la noción hegemónica y autoritaria de decir qué o cuál es el significado de una obra humana en términos de veracidad y validez científica que anule la capacidad de agencia de la comunidad, tratando de encontrar el significado univocista de un “rito religioso primitivo”, estatizando y sedimentando una cultura que se re-evoluciona en la plurivocalidad y en su autoconocimiento, como una experiencia moviente en las dimensiones espaciotemporales. Por esta razón considero pertinente, la atención en los discursos, ya que al ser puestos en acción se actualizan, haciendo posible la constitución del ser humano al “hablar”, es decir, se consolida la subjetividad en la concreción de los lenguajes porque sólo ahí se encuentra la facultad de ser confirmado el ser humano, la relación yo+tú.

Sé que las palabras significado y sentido remiten ya a una tensión teórica particular de difícil explicación, incluso ellas mismas contienen diferentes significados o

posibilidades de comprensión y aplicación, sin embargo, encuentro necesario elegir una de ellas para evitar cualquier situación de incertidumbre o incluso, entenderlas como sinónimos.

¿Se privilegia lo que se dice en los discursos, bajo el título del significado o lo que se quiere decir con tales lenguajes, bajo el título de sentido, su direccionalidad, su intencionalidad? Para el caso de esta investigación y ante la amplitud, diversidad y complejidad de los discursos orales como de los corpóreos, he optado por el segundo, ya que me parece que “la significación del lenguaje consiste en mucho más que expresar simplemente lo que significa cada palabra” (Lyons, 1995: 24). Así, el sentido se denota cuando los seres humanos expresan creencias, sentimientos, actitudes y voluntades al respecto de un hecho, produciendo desde la propuesta de Mijaíl Bajtín, la plurivocalidad y así alejar las versiones monolíticas del saber, en donde seguirse preguntando por el significado ya no resulta realmente productivo, ya que éste puede tener respuestas tan amplias que dicen nada o tan restringidas que dejan fuera muchos elementos que pueden ser importantes para la comprensión del fenómeno humano. Entonces, el sentido no es una reproducción cultural, sino el acto humano para comprender el mundo y a su vez, darle de sentido. “El acto de dar sentido es, entonces, una peculiar vivencia con una intención dirigida a un objeto” (Rossi, 1995: 15) y el objeto se refiere al elemento físico o material de la expresión. Dar sentido es dar vida al lenguaje. Dar uso al lenguaje da sentido a la forma narrativa del cuerpo como proceso simbólico cultural y éste a su vez, da sentido de existencia al grupo humano que lo experimenta. Con esta dación de sentido, se hace explícito el poco contento del vivir, por ello es que es volátil y cambiante.

La importancia de este acto de dar sentido se visibiliza en la narración de la experiencia o por lo menos lo que se vuelve susceptible de ser narrado, en otras palabras la reflexión de la experiencia, ya que la experiencia en sí misma es inefable, por tal el narrar-se, entendido como la presentación de sí mismo o de algún elemento cultural a resaltar, depende en gran medida de lo recordado o simplemente de lo deseado que aparezca en la narración, por esto, el lenguaje verbal se torna medular en la comprensión del fenómeno humano porque es el cómo

se quiere presentar la persona. Destaco entonces el carácter reflexivo y volitivo de la narración lingüística de la experiencia, ya que siguiendo una de las tesis centrales de Paul Ricoeur, la remisión al plano lingüístico puede ser uno de los más importantes rasgos fenomenológicos para la interpretación. No intento legitimar el plano lingüístico de la narración porque sería exponer al discurso a un excedente de sentido que priorizaría palabras y oraciones sin las acciones simbólicas vivas de las formas narrativas del cuerpo, lo que aquí cabe resaltar es la preponderancia de expresiones subjetivas y fluctuantes en lugar de expresiones estables y de significados resolutos objetivados, en otras palabras, me inclino hacia las relaciones reflexivas e interpretativas dadas entre los nativos respecto a uno o varios temas en sus relaciones yo+tú que a la implementación de una interpretación exclusivamente de tipo académica e individualista.

Así, la corpo-oralidad, propuesta conceptual personal, se presenta como una síntesis dialógica entre los discursos orales y los discursos corpóreos del danzar; la corpo-oralidad está constituida en procesos que se gestan en narraciones orales heredadas de generaciones anteriores trascendiendo el tiempo del presente de la narrativa oral y también en los discursos corpóreos que se ponen en acción en cada interpretación dancística y que accionan lo inmanente del ser en el mundo, la memoria. Aquí entonces, la memoria adquiere un papel fundamental en la actualización de los discursos, ya que la operación de ésta denota la adquisición de simbolización corpo-oral, es decir, la experiencia como resultado de una memoria histórica y colectiva, pero también de una memoria de acción ritual en las formas narrativas del cuerpo dentro, por lo menos, de las sociedades nativas. Así, la experiencia rebasa la inmediatez que sugiere la vivencia y por ello se funda la posibilidad de conocimiento, trascendiendo que el aquí y el ahora, dé acceso al antes y al entonces, en pos del porvenir por medio de la tradición o costumbre que constituyen los discursos en “una sucesión de estados en que cada uno anuncia al que sigue y contiene el que precede, [...] todos se prolongan unos en otros” (Bergson, 2009: 8) haciendo una experiencia histórica existencial que se sujeta al mundo por medio de la memoria como conciencia de acción. Por esto el uso de la memoria en la agencia humana retiene la acción que garantiza el estar en el mundo

no inmediato, ella provoca el cambio de estado gracias a la adición del recuerdo del pasado en el presente en espera del porvenir para que el ser humano construya y habite el mundo en el tiempo y el espacio, “su” mundo, haciendo de la memoria, un estado de afección y volición humana que también data el fluir del tiempo; registra lo sucedido y ese recuerdo que ya es pasado, es actuado en el presente que es donde encuentra resonancia y que espera el porvenir. El presente es el tiempo de la acción, de la comunicación y del movimiento; movimiento que culturalmente se organiza y desorganiza para establecer medios de expresión que transforman al cuerpo cotidiano en cuerpo especializado y simbólico que explique una dimensión que le es ajena y que necesita ser comprendida: el mundo. Y al hablar de un cuerpo que comunica y simboliza, hablo de un cuerpo perteneciente y adscrito a un lenguaje convencional dentro de una comunidad, “para que yo comprenda las palabras del otro, es evidentemente necesario que me sean “ya conocidos” su vocabulario y su sintaxis” (Merleau-Ponty, 1985: 200) y comprender las palabras del otro, en planteamientos corpóreos, implica la correspondencia codificada del movimiento, una suerte de intersubjetividad de un mundo común.

Entonces ¿qué sintetiza la corpo-oralidad? No quiero remitir a la capacidad sígnica del ser humano, si es que existe, o a la capacidad del mismo a atomizar en gestos arbitrarios, por el contrario, prefiero pensar en los indicios que constituyen los discursos orales y los discursos corpóreos: sus orientaciones, direccionalidades e intencionalidades que los hacen ser un pro-yecto, lo que invita a reflexionar sobre la comprensión del vocabulario del otro. Si por medio del cuerpo aprendo y aprehendo, percibo, en términos experienciales, la relación inmediata con el mundo y dramatizo ¿qué pasa cuando ese mundo conocido no es verbalizado?, ¿ya no se olvida, ya no corre riesgo de perder “su” sentido? Cuando esta relación con el mundo se vacía, carece de sentido la acción, por lo tanto, es importante que esta experiencia se verbalice, o dicho de otra manera se oralice.

¿A qué me refiero específicamente con el párrafo anterior? En el momento que se oraliza la experiencia corporal, el ser humano accede a dos posibilidades: por un lado, potencia la instauración de normas éticas, mientras que por otro, se fundan los principios estéticos que dan valía a la experiencia corpo-oral y que a su vez,

harán posible el proceso de comunicación intracomunal en la dimensión temporal “el papel del cuerpo en la memoria solamente se comprende si la memoria es, no la conciencia constituyente del pasado, sino un esfuerzo para volver a abrir el tiempo a partir de las implicaciones del presente, y si el cuerpo, por ser el medio permanente de tomar actitudes y fabricarnos así unos pseudopresentes, es el medio de nuestra comunicación con el tiempo como con el espacio” (Merleau-Ponty, 1985: 198).

Lo anterior me hace apelar a dos tipos de memorias conjuntadas en la operación de un mismo proceso mental: la primera, la memoria mental que es aquella que “memoriza” y “recuerda” los movimientos corporales, que permite al ser humano, dotar de continuidad temporal a los movimientos, esta memoria está íntimamente relacionada con las técnicas que informan al cuerpo y corresponde también a la fase oral de la experiencia, es lo oral lo que “prepara” al cuerpo, lo oral in-forma verbalmente pero lo hace también in-formando al cuerpo mismo simbolizando tales movimientos dándoles sentido. La segunda, la memoria corporal es aquella que se relaciona directamente con los movimientos corporales extracotidianos dados desde los sentidos e íntimamente relacionada con las técnicas que trans-forman al cuerpo, simbolizando la oralidad en movimiento corporal, trans-formando al cuerpo cotidiano que busca la posibilidad de convertirse en el otro “yo” o en el proyecto que esto implica. Así, en la corpo-oralidad, es en donde se vierten los saberes generados en narraciones orales heredadas de generaciones anteriores trascendiendo el tiempo del presente tanto en la narratividad oral como en la corpórea, planteando así, la experiencia como resultado de una memoria histórica-colectiva y de acción.

La corpo-oralidad abstrae conceptos de los saberes tradicionales que permiten trascender la inmediatez temporal, haciendo confluír sombríamente las dimensiones espaciotemporales, lo que en antropología de la experiencia se distingue como *flow* y que Rodrigo Díaz Cruz puntualiza que “hay poca distinción entre el yo y el ambiente; entre un estímulo y la respuesta; entre el pasado, el presente y el futuro” (Díaz Cruz, 1997: 12), sustentando permanencia, re-evolución y transmisión de los

conocimientos generados en la experiencia corpo-oral, temporalizando la existencia del ser en el mundo.

Con temporalización refiero a una experiencia netamente humana que transforma al tiempo mediante la corpo-oralidad de múltiples maneras: lo controla, lo suspende, lo acelera, lo aletarga, lo suprime o lo vive de acuerdo al carácter volitivo de los seres humanos. El tiempo temporalizado es “un tiempo activo” (Hartog, 2011: 16), un tiempo que se experimenta de acuerdo a la intencionalidad del acto a temporalizar y que solamente se accede a él por medio de la construcción del cuerpo simbólico o los discursos propios de la tradición oral, el lugar de lo asequible donde convergen la memoria corporal y la memoria mental, ambas conjugadas “desde el momento en que se subraya la gestualidad corporal y la espacialidad de los rituales que acompañan los ritmos temporales de celebración, no se puede eludir el problema de saber en qué espacio y en qué tiempo tienen lugar estas figuras festivas de la memoria” (Ricoeur, 2010: 65-66), ya que orienta a la memoria en el tránsito del tiempo “del pasado hacia el futuro [...] y también del futuro hacia el pasado, [...] a través del presente vivo” (Ibíd: 129) que es la única realidad objetiva y transitada en la corpo-oralidad que permite “escenificar estos recuerdos comunes en ocasión de fiestas, de ritos, de celebraciones públicas” (Ibíd: 156).

Así, la corpo-oralidad evoca un pasado e invoca un porvenir que posiciona al cuerpo mismo como un interlocutor entre la palabra y el movimiento: el cuerpo como sintagmática de sentido y no de significaciones “sígnicas” sino de indicios:

¿Por qué indicios en lugar de caracteres, signos, marcas distintivas? Porque el cuerpo escapa, nunca está asegurado, se deja presumir pero no identificar. Podría no ser más que un doble de este otro cuerpo pequeñito y vaporoso que llamamos su alma y que sale de su boca cuando muere. Disponemos solamente de indicios, de huellas, de improntas, de vestigios. [...] ¿Por qué indicios? Porque no hay totalidad del cuerpo, no hay unidad sintética. Hay piezas, zonas fragmentos. Hay un pedazo después del otro [...] la anatomía es interminable, antes de terminar con la enumeración exhaustiva de las células. Pero esta última no constituye una totalidad. Por el contrario, es necesario recomenzar de inmediato toda la nomenclatura para encontrar, si se puede, la huella del alma impresa sobre cada pedazo. Pero los pedazos, las células cambian mientras que el recuento enumera en vano. (Nancy, 2007: 26, 27, 28).

Pensar en indicios en lugar de signos, invita remitirse a los lenguajes de dos maneras diferentes: 1) dejar de buscar sólo unidades, por ejemplo, en el caso de los discursos se trata de encontrar el sentido de las oraciones enunciadas en el presente, lo cual distancia la búsqueda de los signos de la lengua²⁵ y con esto pensar en el discurso en tanto acontecimiento enunciado en pos de posicionarse en tiempo y en espacio, desde el presente, desde un individuo, desde un lugar y siempre referido a algo del mundo y sobre todo a alguien de ese mismo mundo y 2) a partir de lo anterior, se trata de buscar orientaciones, intensidades, intencionalidades, subjetividades que hacen precisamente posicionarse en el mundo al enunciador.

Así entonces, los discursos no son perecederos en tanto dicho en el presente inmediato, sino perdurable en el sentido y ahí la importancia porque es el que se dirige a las cosas del mundo²⁶ construyéndose así un texto, un mundo posible que se desdobra en el texto, entendido éste como un entramado o un complejo de origen oscuro que no antepone la palabra a los indicios corporales o viceversa dado que

Llamamos texto a todo discurso fijado por la escritura. Según esta definición, la fijación por la escritura es constitutiva del texto mismo. Pero, ¿qué es lo que fija la escritura? Dijimos: todo discurso. ¿Significa esto que el discurso primero debió ser pronunciado física o mentalmente?, ¿que toda escritura fue primero, al menos potencialmente un habla? En síntesis, ¿qué se debe pensar de la relación del texto con el habla? (Ricoeur, 2010: 127).

Este argumento provocador es precisamente el que me lleva a pensar en la danza tradicional bajo la categoría conceptual de texto, ya que permite pensar en ella como la suma de los discursos orales con los corpóreos expresados en un mismo lenguaje específico, técnico y estético: el lenguaje de lo sagrado y este lenguaje está basado en un vocabulario técnico concreto, tanto en su etapa corporal, como en la oral y que no solamente recuentan los saberes transmitidos en los narrados en la

²⁵ Al respecto, véanse los trabajos del lingüista francés Émile Benveniste en *Problemas de lingüística general 2 volúmenes*, Siglo XXI, España, 1971, y las oposiciones con el lingüista suizo Ferdinand de Saussure en su trabajo póstumo *Curso de lingüística general*; Alianza Editorial; México; 1989.

²⁶ En el siguiente apartado trataré de ahondar más al respecto, por el momento sólo interesa destacar que esta dirección del discurso ha sido propuesta por filósofos del lenguaje como John Langshaw Austin en la obra referida líneas atrás y por John Searle en su obra *Actos de habla*; Cátedra; España; 1995. Ambos coinciden en tres niveles que se presentan en el discurso: 1) nivel del acto locucionario o el acto de decir, 2) nivel del acto ilocucionario, lo que se hace al decir y 3) nivel del acto prelocucionario, los efectos producidos con lo dicho.

comunidad durante los tiempos de la cotidianidad, a éstas se aúnan oraciones, plegarias y rezos que pronuncian todos aquellos que de alguna manera están inmersos en las formas narrativas del cuerpo y que buscan resonancia en los partícipes del tiempo de la puesta en acción del texto. Cabe apuntar que una distinción más de la experiencia, es que debe sublimar, con las formas simbólicas, la existencia espiritual, transfigurando lo común, hacia lo subjuntivo. Por tal, la corpo-oralidad es un motor que hace perdurar “los símbolos o tipos simbólicos-personas, lugares, momentos, acciones- que contribuyen a legitimar un modelo de existencia social y ofrecen referentes para la acción” (Díaz Cruz; 1997: 8), por tal, es un texto referencial que reintegra al universo y ahí la tarea interpretativa, ya que hay que voltear hacia los indicios a los que refieren los nativos, ahí donde el discurso hace ver y el danzar re-vivir.

Pero con esto tampoco quiero dar a entender que es una puesta en escena representacional, lo cual sería poco fértil, ya que es caer en una suerte de reduccionismo metodológico e interpretativo que sólo explicaría “a la manera del sabio naturalista, o bien se interpreta a la manera del historiador” (Ricoeur, 2010: 132) y que ejemplifico a continuación.

En *Antropología estructural*, Claude Lévi-Strauss apuntala así sobre los mitos:

Como toda entidad lingüística, el mito está formado por unidades constitutivas; estas unidades constitutivas implican la presencia de aquellas que normalmente intervienen en la estructura de la lengua, a saber, los fonemas, morfemas, y los semantemas; pero ellas tienen con estos últimos la relación que los semantemas guardan con los morfemas y que éstos guardan con los fonemas. Cada forma difiere de la precedente por un grado más alto de complejidad. Por esta razón, a los elementos propios del mito (que son los más complejos de todos): los llamaremos: unidades constitutivas mayores. (Lévi-Strauss, 1976: 190-191).

A estas unidades mayores el autor las denomina mitemas y en su metodología de análisis estructural del mito va obteniendo estas unidades en diferentes niveles, así como sus posibilidades combinatorias para poder hablar de la función significativa del mito y con ello, poder explicarlo, sin embargo, considero que este análisis (por cierto retomado por Vladimir Propp, Roland Barthes, Algirdas Julien Greimas²⁷) no

²⁷ Al respecto, véase *Análisis estructural del relato*; Premiá. La red de Jonás; México; 1985.

alcanza a dilucidar lo que el mito quiere decir, reitero, la orientación, intencionalidad, intensidad no se vislumbran bajo esta propuesta analítica, por lo que encuentro necesario dejar de pensar en la lógica operacional y pensar más en cómo los seres humanos dan sentido las diferentes narraciones en donde proyectan su mundo al igual que las acciones del cuerpo y más allá de la argumentación estructural que plantea que el rito es la vana representación del mito, pensar en que “la acción significativa, se puede convertir en objeto de la ciencia sin perder su carácter de significatividad gracias a un tipo de objetivación semejante a la fijación que se produce en la escritura. Mediante esta objetivación, la acción ya no es transacción a la cual aún pertenecerá el discurso de la acción. Constituye una configuración que debe ser interpretada de acuerdo con sus conexiones internas” (Ricoeur, 2010: 176).

Entonces la actividad dialógica, en primer momento, de la corpo-oralidad plantea los discursos corpóreos en un plano equitativo con los discursos orales y ambos niveles entendidos como acontecimientos deben ser atendidos y analizados para poder establecer, precisamente, la dialogicidad de saberes que potencian a la danza tradicional como un texto.²⁸

La experiencia corpo-oral se constituye como símbolo en las sociedades nativas bajo diferentes lenguajes porque es “lo que más le da sentido de pertenencia, compartir los símbolos es más unidor que cualquier otra cosa” (Beuchot, 2007: 13) y metodológicamente, la danza tradicional entendida como texto corpo-oral ofrece un tránsito vasto en su observación, análisis y reflexión en el encuentro con la agencia humana, ya que se plantea a sí misma como “algo concreto que nos lleva a algo abstracto, algo empírico que nos lleva a algo trascendental, algo fenoménico que nos lleva a algo nouménico, algo físico que nos lleva a algo metafísico, o, finalmente, algo natural que nos lleva a algo sobrenatural” (Ibidem: 15-16); tránsito

²⁸ Con esto destaco y cierro una discusión inacabable, pero que para intereses personales me interesa desarrollar sobre el significado y el sentido. Entiendo al primero como una categoría más conceptual propia de la lingüística y con esto, sistémica, con unidades identificables y con inclinaciones a la sedimentación, mientras que el sentido lo encuentro cercano a un acto de comunicación: emociones, voluntades, deseos y proyectos que se expresan en diferentes tipos de lenguajes. Considero además que la riqueza del sentido, al pertenecer a la esfera de la subjetividad en las narraciones, por ejemplo, no sólo orientan una práctica cultural sino que la atmosferizan o si se me permite el exceso, condimentan la experiencia de vivir, bajo diferentes géneros estéticos, lo que sublima al colectivo.

que nos permite comprender que el símbolo tiene aparentes sentidos primeros e incluso pueriles que remiten a sentidos más profundos “lo que revela el sentido de la vida de una comunidad” (Ibíd: 18).

Para ello, aventuro, ahora la tarea es pensar en la interlocución de la antropología de la experiencia con la hermenéutica, ya que ésta, como entendemos, “es el saber de la interpretación, esto es, de la comprensión de textos, y no hay texto más difícil de interpretar que el simbólico” (Ibíd.: 25), ya que exige, parafraseando a Mauricio Beuchot, explicitar lo implícito en el símbolo que nos conecta con lo existente, aproximándonos al símbolo y con él, a la vida ritual de los pueblos. El texto corporal es motor y conecta mediante la experiencia, con la esfera de lo sagrado; en palabras de Ricoeur, “el símbolo da que pensar” pero como bien apuntala Beuchot, el símbolo también “da que vivir” y su trascendencia es gracias a la experiencia de narrar en la corpo-oralidad un relato que es siempre el mismo, pero que siempre también es distinto porque está en reiterada construcción, es un relato inconcluso puesto que la existencia se sabe finita en el ser físico, mas infinita en la construcción metafísica social, allí, donde mora el ser humano.

Al proponer a las formas narrativas del cuerpo, específicamente la danza *ts'acam ts'en*, bajo la característica (apenas esbozada) textual, me refiero a que ésta presenta un orden de coherencia en sus diferentes elementos que la componen en el tiempo y en el espacio, pero cabe decir que estos elementos no están dispuestos de manera fortuita, sino que están ordenados de tal suerte que entre ellos establecen un diálogo de sentidos que se expresa en los siguientes términos: cohesión, coherencia, intencionalidad y aceptabilidad comunal, por esta razón, antoja pensar en las formas narrativas del cuerpo como texto.²⁹

²⁹ Es conocido que desde los estudios del lenguaje como semiótica social (ca. finales de los años 70 del siglo pasado), específicamente Michael Alexander Kirwood Halliday, abre la brecha para poder pensar en la naturaleza del texto más allá de la palabra escrita, estableciéndolo como cualquier interacción lingüística social, dicha o escrita inmersa en contextos situacionales específicos, también entendidos como situaciones semióticas. Reconozco la apertura que hace, sin embargo, para el caso de esta investigación, no es funcional, ya que se limita a interacciones lingüísticas; también reconozco que como parte medular de los textos y su análisis, Halliday reconoce que el texto es un potencial de significado que puede expresarse en una amplia gama de opciones culturales y sobre todo, analizables en la situación específica para acercarse a la significación cultural y con esto, a la matriz de sentido, convencionalmente impuesta. (Para ampliar véase Halliday, M. A. K.; *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*; FCE; México; 1979. Hacia finales de 1980 autores, seguidores de Halliday, como Robert Hodge y Gunther Kress plantean al texto “So texts are both material realization of system of signs, and also the site where change continually takes

Con base en lo anterior, ahora es momento de reflexionar sobre la importancia de la categoría analítica de antropología de las narrativas corpo-orales y la importancia del uso en este tipo de investigaciones que se basan más en las formas que tienen las personas para narrar-se o para narrar el mundo al que pertenecen.

place” y con esto, el texto no se limita a lo verbal o a lo escrito (interacción lingüística) sino a cualquier tipo de materialización sígnica, dotada de sentido dentro de una relación social específica que se concreta en el momento de su producción o reproducción y aunque los autores lo refieren como la otra cara de la moneda, respecto al discurso, me intereso en esta propuesta en tanto la producción de significado, así como los efectos de sentido que éste genera en la comunidad “de habla”.

III ANTROPOLOGÍA DE LAS NARRATIVAS CORPO-ORALES

Muchos cuentos que no se ven, pero se escuchan,
así si un *mam* se sienta a hablar de historias
del maíz, del viento, muchos platican,
nosotros grabamos aquí en cabeza y muchos
se ponen a recordar historias
y si uno tiene buena memoria, pues se acuerda
y así nosotros y venía de allá, pues de los antiguos.
Benito

En la trigésimo octava edición de la Feria del Libro de Buenos Aires, Argentina, en abril de 2012, Eduardo Galeano ofreció un discurso para presentar su libro *Los hijos de los días*, su presentación termina con las siguientes palabras “los científicos dicen que estamos hechos de átomos, pero a mí un pajarito me contó que estamos hechos de historias. Y ahora les voy a contar algunas de esas historias nacidas de los días”,³⁰ y precisamente las historias que hacen del ser humano un *homo narrans* son las que aquí importan. Me refiero, específicamente a esas historias, que no son las oficiales, hegemónicas o institucionalizadas, pero cuya importancia radica en la posibilidad de construcción del ser humano y con esto, la poder habitar el mundo; historias simbólicas vivas con sentido que sustentan esta vivacidad en la oralidad. Destaco la oralidad en principio, ya que ésta es una importante herramienta cognitiva del ser humano y particularmente en sociedades nativas, ya que muchas de ellas no han tenido la necesidad y/o inquietud de recurrir a la escritura para “registrar” tales historias³¹, por lo tanto: “aprenden por medio del entrenamiento [...]

³⁰ Véase versión electrónica del diario argentino *Página 12*; lunes 23 de abril de 2012.

³¹ Puede mencionarse como un relativo ejemplo, el fenómeno social relativamente reciente (aproximadamente desde mediados de la década de los años 70 del siglo pasado) en el que intelectuales de alguna filiación étnica se interesen por registrar e incluso rescatar las diferentes tradiciones orales, narraciones fantásticas o mitos existentes en sus comunidades. Surgieron así algunas organizaciones de profesionales indígenas como la Organización de Profesionistas Indígenas Nahuas en 1975, la Alianza Nacional de Profesionales Indígenas Bilingües en 1977 que hacen manifiesto su desacuerdo ante la política educacional gubernamental indigenista. A estas organizaciones se suman la Coalición Obrero Estudiantil del Istmo en 1974, el surgimiento de la revista oaxaqueña bilingüe *Guchachi Reza*, Iguana Rajada, que promueven el uso de las lenguas maternas, así como la negación a la comercialización de los elementos culturales propios. Así continúa una intensa movilización de sociedades nativas para la formación de revistas más recientes como es el caso de *Etnias, México Indígena, Ce-Acatl* que promovieron no sólo la reivindicación de las lenguas maternas, sino la posibilidad de sistematizar la lengua y el habla mediante caracteres propios del alfabeto latino y la adaptación de reglas gramaticales. Entre las figuras que más destacaron en estos movimientos se puede mencionar a Natalio Hernández, Macario Matus, Víctor de la Cruz, Desiderio de Gyves, Miguel Ángel May May, Roselia Jiménez, Librado Silva Galeana, Floriberto Díaz Gómez, entre otros. No hay que dejar del lado en esta mención, los diferentes trabajos que motivaron desde la sociolingüística y las ciencias sociales el interés por la “profesionalización” de intelectuales nativos, por ejemplo la obra de Charles A. Ferguson, *Sociolinguistics. Papers on Language in Society*, Oxford

por discipulado, que es una especie de aprendizaje; escuchando; por repetición de lo que oyen, mediante el dominio de los proverbios y de las maneras de combinarlos y reunirlos; por asimilación de otros elementos formularios; por participación en una especie de memoria corporativa” (Ong, 2013: 18)

Estas culturas basadas en la oralidad y la memoria cuentan con desarrollos tecnológicos que les permiten, muchas de las veces, transcribir la oralidad a grafías latinas, sea en español o en lenguas maternas, sin embargo, otras tantas ocasiones no es de su interés, porque la importancia de las palabras dichas no sólo deben hacer recordar a quien las enuncia y a quien las escucha, de ahí la importancia de la memoria como acción, sino también deben hacer sentir, cada sílaba, cada palabra es un sonido que se convierte entonces en una experiencia sensible. Cuando las palabras son repetidas y aluden a tiempos impersonales, espacios no inmediatos y otras realidades que constituyen necesariamente acciones alternas, estamos ante un caso de tradición oral, entendida ésta como una actividad generacional basada en la transmisión de las ideas sobre el ser, el ideal del ser humano impuesto mediante ejemplos paradigmáticos de superioridad y perfección (aunque muchas de ellos también deben presentar la antítesis del paradigma ideal) por esto, la tradición oral genera poder y acción que, al ser tradición “posee una autoridad que se ha hecho anónima y nuestro ser histórico y finito está determinado por el hecho de que la autoridad de lo transmitido [...] tiene poder sobre nuestra acción y sobre nuestro comportamiento” (Gadamer, 2005: 348). La tradición oral es válida y verdadera para el grupo al que está dirigida, aunque al mismo tiempo sea cambiante, pues como toda la cultura no es estática, por esto, no se compone de versiones fosilizadas de la cultura aunque su esencia sea plantear la idealidad, “la tradición es esencialmente conservación y como tal nunca deja de estar presente en los cambios históricos” (*op. cit.*: 349).

University Press, United States, 1996, William Labov, *Modelos sociolingüísticos*, Cátedra, España, 1983, John Joseph Gumperz y Dell Hymes, *The Ethnography of Communication*; American Anthropological Association; United States; 1964, Duranti, Alessandro; *Antropología Lingüística*; Akal; México; 2003 y sin dejar de mencionar a un promotor de la literatura en lenguas indígenas la obra general de Carlos Montemayor que va desde la poesía hasta diccionarios en lenguas indígenas.

Es preciso distinguir que la oralidad puede incluir diferentes ámbitos de la vida, pero de una manera más cotidiana y usual, pero la tradición oral se basa en tradiciones discursivas que la hacen ser particular de cada grupo humano porque en ella, la colectividad se reconoce, se comprende y se presenta en un presente atemporal hacia un proyecto del devenir, por esto, la relación entre la tradición y la comunidad “está sometida a un proceso de continua formación” (*op. cit.*: 363) así se antoja dejar de pensar en la tradición como la sedimentación de la cultura que bajo núcleos prácticamente inamovibles, presenta reminiscencias y supervivencias de mundos originarios a los que mediante eternos retornos se accede de manera inconsciente, al contrario, me permite pensar a la tradición como la conservación en constante revolución y construcción que en conjunto con la razón, hace de los seres que participan en ella, seres históricos capaces de comprenderse en el presente.³²

Así, en la tradición “lo viejo y lo nuevo crecen siempre juntos hacia una validez llena de vida, sin que lo uno ni lo otro lleguen a destacarse explícitamente por sí mismo” (Gadamer, 2005: 377); la tradición oral presenta la peculiaridad de basarse en palabras que no sólo refieren a lo dicho, sino que refieren a hechos³³, acontecimientos, acciones que se basan en diferentes elementos como la entonación, el ritmo, la acentuación, el tempo, entre otros que darán sentido, intencionalidad y potencialidad sensible el mensaje del discurso.

La tradición oral, dado lo anterior, es ética y estética, sublima a los partícipes, pero también impone reglas y normas que mediante la abstracción de ideas en conceptos ha acompañado la historia del ser humano en su tránsito por el tiempo y el espacio, en otras palabras, la tradición oral es una de las formas históricas inmanentes al ser humano y por esto suelen ser los “testigos” de la historia de las sociedades nativas, por tanto esta forma tradicional de transmisión de conocimientos sobre el mundo, es real, válida, incuestionable, es la autoridad misma en tanto que es la portadora

³² Podría ampliarse la discusión gadameriana al respecto de la comprensión de la tradición, aplicando su propuesta conceptual de *horizonte*, es decir, “el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto” (Gadamer, *Op. Cit.*: 372) lo cual sugiere, metodológicamente, que al ampliar los horizontes y fusionarlos, existe una mejor posibilidad de comprender una tradición sin alejarla de la situación histórica que está aconteciendo.

³³ Por ejemplo, encuentro aplicable la noción performativa de los actos de habla, según Austin con la que la tradición oral rebasa el hecho del sólo decir, inscribiéndose en la esfera del hacer, ya que en principio de cuentas, trae al presente personajes, tiempos, espacios y situaciones que están siendo enunciadas.

de estos saberes. La tradición oral exige su materialización en diversos géneros verbales y no verbales, tales como narrativa, cantos, plegarias, poesías, piezas dramáticas, formas dancísticas y musicales e incluso el arte manual que se fundamentan en la capacidad narrativa: *lo que decían los más viejos, lo que decían los de antes, lo que se decía en los primeros tiempos, como lo hacían aquéllos* y demás construcciones que mediante discursos sagrados, oscos, grotescos, lúdicos, poéticos logran despertar emociones y sentimientos que hacen sentirse vivos en el aquí y en el ahora, como en el antes y el entonces bajo la pena de la condición de finitud que le embarga al ser humano.

Hasta aquí una breve argumentación sobre la oralidad y la tradición para poder hacer manifiesta mi proximidad conceptual a la tradición oral y así evitar el uso de la categoría mito, dadas las problemáticas que se presentan en el uso de tal categoría; en páginas subsecuentes entonces, referiré a la importancia de la tradición oral y la narrativa.³⁴

La tradición oral es parte sustancial del ser humano, un ser con una necesidad imperiosa de narrar-se para dar forma y sentido a sus experiencias subjetivas de ser y estar en el mundo. Un ser que se sujeta a la *antropopoiesis*, es decir, “una producción (*poiesis*) del hombre (*anthropos*), que se encuentra en el estado de ‘una

³⁴ El concepto mito, ampliamente desarrollado por la antropología, la sociología, la psicología, la historia y otros campos científicos, es sumamente oscuro en su uso. Se ha definido genéricamente como una serie de narraciones con contenido relativamente fantástico, sobrenatural y mágico que trata sobre los orígenes del tiempo, del espacio y del ser humano, pero también está ampliamente asociado a la justificación y legitimación de un grupo dominante sobre otro dominado. Como bien sabemos, la palabra mito proviene del griego *mythos* y fue utilizada por Homero en la *Odisea* planteándolo como la necesidad de contar un relato (véase el Canto 12), por el contrario, Aristóteles en su *Poética* plantea al mito como el principio y el alma de la tragedia y cómo se configuran los hechos en el desarrollo del dramaturgo, invitando incluso a que éste debe conservar los relatos tal y como le han llegado a él (mediante la oralidad). Finalmente Platón también recurre a los *mythoi* (véase *Diálogos*) para mostrar alegorías de la vida que están lejanas de ser explicadas mediante la razón, es decir, no son comprobables. Así, la palabra mito se convirtió en un concepto genérico en donde todas las narrativas orales de alguna comunidad “sin escritura” tenían cabida, agrupando bajo este concepto aquellas oralidades que plantean los tiempos prístinos y los primeros panteones sagrados de las comunidades. Los campos científicos que se han ocupado de los mitos, tradicionalmente, han impuesto esta categoría a todas las tradiciones orales con las características referidas, sin plantear la posibilidad de investigar si localmente tienen un nombre específico y referirlo, lo que hace un ejercicio conceptual colonizador por parte del campo científico, por tal motivo, he optado por no aludir al término mito, dado que en el área de estudio, durante la estancia del trabajo en terreno, no se vislumbró si quiera el uso de este concepto. Para ampliar pueden verse trabajos sintéticos de Hübner, Kurt, *La verdad del mito*; Siglo XXI; México; 1996. Díaz Cruz, Rodrigo; *Archipiélagos de Rituales. Teorías antropológicas del ritual*; ANTHROPOS; España; 1998. López Austin, Alfredo; *Los mitos del tlacuache. Caminos de la mitología mesoamericana*; UNAM; México; 2003. Barfield, Thomas (editor); *Diccionario de antropología*; Siglo XXI; México; 2000.

incompletitud ontológica como característica esencial del ser humano' [...] 'el ser humano para vivir en el mundo precisa de la intervención de la cultura'" (Bortoluzzi y Jacorzynski, 2010: 14) y precisando un poco más, no sólo de la tradición oral, sino de la intervención de las formas narrativas del cuerpo. Es propio de la antropología reflexionar al respecto de tales narrativas, ya que le concierne comprender cómo es que se da forma y contenido a la experiencia humana desde lo humano y esto se expresa en los lenguajes. Pero antes de entrar en discusión sobre los lenguajes, quiero plantear algunos puntos importantes sobre la narrativa y exponer lo que encuentro importante al respecto de la antropología de las narrativas corpo-orales en esta investigación, como categoría analítica.

La antropología de las narrativas es un campo reciente y en constante construcción, se puede rastrear en las intersecciones de la antropología con los estudios del lenguaje y podemos situar en la actualidad al Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, sede Occidente³⁵ como un centro que ha tenido un interés particular en este campo, arguyendo que las narrativas

"forman algunos de otros tantos juegos del lenguaje, siendo éstos el vehículo del pensamiento, que a su vez 'descubre' la realidad. Contamos historias para ordenar el caos del mundo, para encauzar el flujo de la vida entre un principio y un final y de esa manera otorgarle sentido, para reconstruir una vida destrozada o para "devolver a la gente la historia en sus propias palabras" (Meyer y Salgado, 2002: 15)."³⁶

Me parece prudente que coadyuvando a la permanente construcción de este campo, me permita hacer algunas aportaciones y reflexiones que en principio de cuentas me ayuden a realizar un mejor tratamiento de la evidencia empírica

³⁵ Véase Bortoluzzi, Manfredi y Witold Jacorzynski, *El hombre es el fluir de un cuento: antropología de las narrativas*, Publicaciones de la Casa Chata/CIESAS, México, 2010. También hay que mencionar que este campo tuvo especial auge con autores que dieron una salida emergente al ejercicio antropológico en una época teórica conocida como *posmodernismo*, proponiendo etnografías con mayor horizontalidad, con mayor atención a las narrativas de las personas y con esto, más inclusiva, invitando, metodológicamente a hacer caso a las interpretaciones nativas sobre el fenómeno observado. Para ampliar, véanse los trabajos de Clifford, James, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Gedisa, España, 1995. Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*. Gedisa, España, 2005. *El antropólogo como autor*, Paidós, Argentina, 1989. *Conocimiento local: ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Paidós, Argentina, 1994. Geertz, Clifford y Clifford, James; *El surgimiento de la antropología posmoderna*; Gedisa; España; 1992. Rosaldo, Renato, *Cultura y verdad. Nuevas propuestas de análisis social*, Grijalbo, México, 1989.

³⁶ Citados en Bortoluzzi y Jacorzynski, 2010: 11.

presentada en la siguiente parte de esta investigación, así como en la construcción de más elementos que identifiquen a este campo de estudio.

La narrativa es un género oral que encierra en general todo tipo de relatos, son de naturaleza procesual (ahí parte de mi interés), es decir, ofrecen secuencias de hechos o acciones sucedidas y realizadas por uno o más personajes en dimensiones espaciotemporales definidas aunque no necesariamente de realidades físicas inmediatas. Otra de las cuestiones importantes es que estas secuencias de acciones son memoradas y descritas por un narrador que aparece tácitamente en la obra narrativa.

Para poder hablar de una antropología de las narrativas es necesario dejar de pensar en la autoría individual de éstas, ahí la distancia entonces con el género literario, pero no dejar de pensar en la figura central del narrador, puesto que éste es cada uno de los seres humanos con los que se conversa durante la estancia en campo, en otras palabras, es la relación *vis-à-vis* sobre un determinado tema y que refuerza, mediante la reflexividad, la experiencia del narrador y el sentido que éste da a su mundo narrado; como veremos más adelante, la autoría individual pasa a un plano menos importante dado que la narrativa es un género común a toda la cultura, es decir, circula por la cultura como válida, sobre todo porque estructura, organiza y hace comprender tanto la vida cotidiana como la no cotidiana.

El narrador, ya sea en personaje o en calidad de especialista de la palabra, se despersonaliza y se aleja, generalmente, de cualquier responsabilidad que lo incluya como testigo, ya que no sólo es su voz la que está siendo enunciada, sino la voz de la cultura, la voz de la autoridad que es la tradición. Sin embargo, en diferentes aspectos que él considera importantes y relevantes colectivamente, se incluye en tales acciones narradas. Por esta razón, el narrador transita entre mínimamente dos estados: 1) el narrador/personaje cuando se incluye en las acciones y conoce las emociones y sentimientos del resto de la colectividad, narra en primera o tercera persona y 2) el narrador/observador, cuando narra con distancia, planteando la secuencia de hechos de manera más objetiva, alejándose de compromisos, sólo relatando en tercera persona. Otro de los aspectos medulares es que las narrativas relatan historias veladas en donde la distinción entre lo ficticio

y lo histórico no está determinada fácilmente, mejor aún, no busca determinarse, ya que se constituyen lo uno en lo otro y lo otro en lo uno, es decir, no necesitan separarse tajantemente para lograr su cometido: comunicar el sentido de pertenencia cultural. Las narrativas toman elementos particulares del mundo evidente para alegorizarlos y crear así un mundo que termina siendo el sustento de ese mundo evidente en el que el narrador es el interlocutor o mediador que presenta ambos mundos a los escuchas/participantes.

La antropología de las narrativas fija su atención para el tratamiento de los datos, en el tránsito de dos mundos, uno evidente y otro simbólico fundados en seres, ambientes, acontecimientos y lugares lejanos que se hacen presentes gracias a la necesidad del ser humano por narrar-se y que reclama el tránsito por este mundo narrativo, es decir, el mundo de los discursos y el mundo del texto, el mundo que construyen los hacedores de narrativas³⁷. Hay que agregar que por esta razón las narrativas colocan en un espacio privilegiado al narrador y a los escuchas: el espacio de lo entre, ya que hace salir y la vez hace aparecer; saca del pasado (de la memoria) para presentar en el presente a los seres, a los acontecimientos, los lugares. Por esto no son simples cuentos ni representaciones, sino verdaderos haceres y construcciones que siempre son las mismas, pero que siempre son distintas. Son arriesgadas, ponen en peligro su misma existencia y esta razón contiene otro aspecto fundamental de la antropología de las narrativas: la otredad.³⁸ Las narrativas plantean en sí mismas la otredad porque están dirigidas siempre a alguien, los destinatarios, en principio son humanos, pero también los puede haber sobrehumanos, por ejemplo, los seres sagrados. Al ser narradas, el narrador genera

³⁷ En este punto, es interesante pensar en la propuesta dialógica de Paul Ricoeur respecto al texto, en la cual menciona que el texto es unidad compuesta por historia y ficción, la primera refiriendo a “lo real” histórico, mientras que la segunda a “lo irreal” ficcional. Esta tensión no es de fácil resolución, en principio de cuentas porque para reflexionar sobre “lo real” histórico no hay indicadores de prueba material que exija fuentes primarias o archivos, para “lo irreal” ficcional tampoco existen indicadores de subjetividad que evalúen lo ficticio de la narrativa. Sin pretensiones de resolver esta tensión, considero que lo importante es transitar entre las narraciones –a título de lo entre- y analizar si el texto, en tanto producto de significación socialmente compartido, “es una proyección del texto como mundo.” (Ricoeur, 2010: 21).

³⁸ A este respecto ahondaré al final de la siguiente parte de esta tesis, por el momento sólo destaco el carácter subjetivo de las narrativas en tanto que se basan en una relación yo+tú: quien o quienes enuncian, pero necesariamente quien o quienes perciben el enunciado. Esta relación yo+tú incluye el acto de enunciar, la situación de realización y los instrumentos de realización, características que expresan la relación de otredad a la que atiende esta antropología de las narrativas.

los vínculos entre él y los demás para que las narrativas surtan efecto, por ello, cualquier narrativa se presenta en términos dialogales, (como veremos más adelante) incluso tratándose de monólogos o soliloquios que siempre van dirigidos a alguien. La narrativa nunca puede prescindir de los otros para estar viva porque en la narrativa, los otros se piensan, se observan, se presentan, se comprenden y sobre todo se aproximan. Así, las narrativas producen con-tacto y diversas aproximaciones a los seres de un colectivo para sentirse en comunidad, crean los lazos del nos-otros, de la pluralidad por pertenencia cultural, pero también de la individualidad porque hacen verse fuera de sí mismo para comprender el mundo al que se está adscrito. Las narrativas agudizan los sentidos, las narrativas son narradas para ser escuchadas, observadas, tocadas, olfateadas e incluso probadas por eso son frases de sonidos, movimientos, olores, sabores que transitan también entre diferentes intensidades provocando preocupaciones, dolores, gustos, satisfacciones, deseos. Las narrativas están para alterar los sentidos y alterar al ser humano y así poder dar de sentido a la experiencia de narrar-se.

Las narrativas también transitan entre tiempos porque la distinción entre el pasado y el presente es difusa e, incluso, innecesaria ya que al ser haceres propios del presente, los seres se colocan dentro y fuera de lo narrado, ahí donde está todo, pero donde no hay algo, por ello son construcciones en las que existe cierto punto de incertidumbre que las hacen ser terrenos fértiles para la experiencia y no terrenos fijos con principios, desarrollos y finales teleológicos, repetitivos y predecibles.

Las narrativas, como terrenos de lo entre, hacen encontrarse unos con otros, unas con otras, unos con otras y unas con otros; es decir, los seres se colocan frente a sí para posibilitar la contradicción, el conflicto y la conciliación en diferentes intensidades, intenciones y direcciones, dando sentido la experiencia de vivir. Resalto en este primer momento, el carácter de lo “entre” de las narrativas: lo “entre” del tiempo y del espacio, de las relaciones sociales, de las personas, del desarrollo, del conocimiento, con esta caracterización continuaré en líneas posteriores y hacia el apartado final de esta investigación.

Quiero puntualizar que bajo esta argumentación la antropología de las narrativas no debe circunscribirse a los discursos orales y/o escritos sino a cualquier otra forma

narrativa del cuerpo; las narrativas orales y las narrativas corpóreas, conjugadas en intercambios y diálogos, construyen entonces alguna de las realidades del mundo, realidad [que] es producida de nuevo por mediación de lenguaje. El que habla hace renacer por su discurso el acontecimiento y su experiencia del acontecimiento, el que oye capta primero el discurso y a través de este discurso el acontecimiento reproducido. [...] el locutor, representa la realidad; para el oyente, recrea esta realidad. Esto hace del lenguaje el instrumento mismo de la comunicación intersubjetiva. (Benveniste, 2004: 26)

así como la máxima capacidad de simbolizar las formas de vida de cada comunidad. Al simbolizar una forma de vida y posibilitar la comunicación, el lenguaje exige la creación de conceptos para nombrar aquello que en un primer momento está fuera de la realidad inmediata y es así como el fundamento de abstracción y la capacidad creadora se hacen presentes. En otras palabras, el ser humano se constituye en el lenguaje y por éste, es que socializa el mundo, “la facultad simbólica en el hombre alcanza su realización suprema en el lenguaje que es la expresión simbólica por excelencia.” (Benveniste, 2004: 30).

La importancia de las narrativas orales (discursos orales) y las narrativas corpóreas (discursos corpóreos) radica en que es por medio de los lenguajes que nos acercan a ese “hombre hablante que encontramos en el mundo, un hombre hablando a otro, y el lenguaje enseña la definición misma del hombre” (Benveniste, 2004: 180), un vínculo que exige inteligibilidad para comprender-se entre los que necesitan hacerlo. Encuentro en los lenguajes, la apertura a la comprensión de la experiencia humana colectiva del mundo, el sentido polifónico en el que los lenguajes en constante diálogo “refiere al otro y a lo otro y no a sí mismo. Esto significa que el encubrimiento del lenguaje como lenguaje, tiene su razón en el lenguaje mismo y concuerda, después de todo, con la experiencia humana del lenguaje.” (Gadamer, 2010: 121).

Considero que la antropología de las narrativas debe basar su ejercicio en la hermenéutica, ya que a ella “corresponde indagar las implicaciones que tiene este devenir texto para la tarea interpretativa” (Ricoeur, 2010: 33) y así mismo, considerar primariamente las reflexiones e interpretaciones que la agencia humana hace para comprenderse a sí mismos y potenciarse como conocedores del mundo.

Pero para plantearse en estos términos, es necesario entender a la experiencia como un tránsito perenne y no como inmediatez irreflexiva; un proceso en donde el acto de dación de sentido a los discursos orales y corpóreos sean “sentidos por aquellos para quienes tienen resonancia, como una síntesis de lo que se conoce sobre el modo de ser en el mundo.” (Geertz; 2005: 118). Esto, aunando a la característica de lo “entre” de las narrativas acerca a lo que Víctor Turner ha planteado como el modo subjuntivo de la cultura.

Este antropólogo escocés reformula su propuesta y crea lazos de relaciones conceptuales entre la antiestructura y la estructura que más tarde se convertiría la posibilidad de plantear dos modos de la cultura, basándose en una forma gramatical: 1) el modo indicativo y 2) el modo subjuntivo de la cultura. El modo subjuntivo lo relaciona con la antiestructura o con el *communitas* en donde prepondera la posibilidad, de ahí la característica que se hace de este modo como el reino de lo posible, la fantasía, donde se expresan los deseos. Este reino de lo posible se diferencia del modo indicativo de la cultura, ya que éste corresponde al tiempo cotidiano, a la estructura social habitual que dentro de la fase ritual desarrollada por este antropólogo corresponde a la fase preliminar y la fase posliminar del rito.

Por esta razón, me interesa resaltar dentro de esta estructura espaciotemporal del ritual, la liminaridad, el modo subjuntivo de la cultura, ya que éste es el momento de mayor transitoriedad del ser humano porque se presenta como la fase caótica de mayor fertilidad y riesgo, ya que se encuentra en el espacio y tiempo de lo entre.

La liminaridad promueve la multiplicidad de posibilidades de destruir, construir y reconstruir el momento de génesis de formas alternas a las ya establecidas, de aquí que sea el reino de la conjetura que además presenta a individuos con relativa igualdad de condiciones, ya que las jerarquías se nublan para hacer entrar a un tiempo y espacio de comunión en espera de un mismo fin, esto es lo que también Turner definió como *communitas* “Prefiero la voz latina *communitas* a <<comunidad>>, para distinguir esta modalidad de relación social de un <<ámbito de vida en común>> (Turner, 1988: 103) en el que “no es estar más el uno junto al otro sino *con* los otros integrantes de una multitud de personas” (Op. Cit.: 132).

Así entonces *communitas* también se convierte en un concepto de importancia para esta investigación, ya que al centrarme en una actividad que no es parte de la estructura social regular *teenek* sólo puede comprenderse relacionada con la estructura, de esta manera, la *communitas* “tiene un aspecto existencial; implica al hombre en su totalidad en su relación con otros hombres considerados también en su totalidad {...} La *communitas* tiene también un aspecto de potencialidad, de ahí que se dé con frecuencia en el modo subjuntivo.” (Op. Cit.: 133).

Esta idea sugiere entonces que las narrativas corpo-orales hacen transitar a los seres humanos en universos complejos que sitúan al cuerpo en una práctica liminar.

La liminaridad o liminalidad es

el estado entre y en medio de las participaciones sucesivas en el ámbito social [...] puede implicar soledad más que sociedad, el retiro involuntario o voluntario de un individuo de una matriz de estructura social. [...] La liminaridad ocurre en la fase intermedia de los ritos de pasaje que marcan los cambios del *status* social de un grupo o de un individuo. Por lo común, estos ritos inician con la muerte simbólica o separación del sujeto de las relaciones seculares ordinarias o profanas y concluye con el nacimiento simbólico o la reincorporación en la sociedad. Por lo tanto, la fase intermedia liminar está entre y en medio de las categorías de la vida social ordinaria. (Turner, 2008: 63).

La liminaridad “podría describirse como un caos fecundo, un almacén de posibilidades, no un ensamblaje fortuito sino un esfuerzo por nuevas formas y estructuras, un proceso de gestación, un embrión de modos apropiados para la existencia posliminar, los entes liminales no están ni en un sitio ni en otro [...] pueden representarse como seres totalmente desposeídos” (Turner, 1988: 102) por esto, es tiempo y espacio de lo entre, del ser y del no ser, la desclasificación y la clasificación, es un estado transitivo del umbral que pone en riesgo a los seres que están ahí.

Así entonces, liminaridad, modo subjuntivo de la cultura y *communitas* son conceptos de la antropología de la experiencia que se intersectan en las dimensiones espaciotemporales de lo simbólico por lo que es importante no pensar en ellos como intemporales, eternos o estáticos, ya que constituyen, mediante las acciones propias de la corpo-oralidad, los mundos posibles. Hay que hacer notar que esas acciones son significativas porque al construir tales mundos, disponen

específicamente las interrelaciones del ser humano con el espacio “que es una elaboración especializada de la cultura” (Hall, 1991: 6). Por esto, analizar a las narrativas orales y corpóreas, mediante la antropología de las narrativas comprende pensar a las formas narrativas del cuerpo en términos de especialización cultural al respecto de la disposición y usos específicos y técnicos sobre dos conceptos: el primero, el espacio en términos proxémicos y el segundo, el tiempo, bajo los otros regímenes de historicidad e interrelacionar ambos en la corpo-oralidad porque “el propio cuerpo está en el mundo como el corazón en el organismo: mantiene continuamente en vida el espectáculo visible” (Merleau-Ponty, 1985: 219) y ese espectáculo visible se constituye en los discursos orales y corpóreos, es decir, en la narrativización de la cultura.

Como ya se ha venido delineando, esta investigación también se apoya teóricamente en la escuela conocida como antropología de la experiencia, escuela impulsada por el antropólogo escocés Víctor Turner hacia finales de 1970 y que pone sobre la mesa la discusión sobre la experiencia³⁹ como proceso complejo que se compone de fases cognitivas, afectivas y volitivas propias del ser humano. Por esta razón también incluye como parte fundamental de sus interpretaciones, aspectos sensoriales, sentimentales y las expectativas que de este proceso se tiene. Esta escuela invita a la reflexión etnográfica y no plantearla sólo como una sucesión de hechos, sino analizar cuáles son las probables expresiones culturales que representan el interés de estudio de la cultura, de aquí el posterior nombre de antropología de la performance.

La antropología de la experiencia no centra su atención en la pasiva aceptación de los sucesos en el tiempo, sino en los acontecimientos considerados por los humanos como formativos y transformativos que son compartidas por un colectivo para hacer convergir sentido. Por esto, la narrativa es importante para la

³⁹ Esta corriente de pensamiento tiene la influencia de pensadores como Wilhelm Dilthey con sus dilucidaciones filosóficas al respecto de la *erlebnis* o experiencia, que plantea básicamente lo vivido a través de diferentes circunstancias, esta preocupación por distinguir entre experiencia y vivencia, ha sido constante en el campo filosófico. Para ampliar véanse los ensayos de Víctor Turner, Dewey, Dilthey y drama. Un ensayo en torno a la antropología de la experiencia, y La antropología del performace en *Antropología del ritual* Ingrid Geist (comp.); ENAH; México; 2008. Jay, Martin; *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*; Paidós; Argentina; 2009.

antropología de la experiencia, ya que como seres humanos “queremos contar lo que hemos aprendido de la experiencia” (Turner, 2008: 94) y esto acerca también a la narrativa como un proceso que no deja de lado la historicidad o dicho de otra manera, el particularismo histórico del grupo humano que se narra. Hay que mencionar que esta escuela, como contrapropuesta al estructuralismo, pone especial énfasis (por influencia del antropólogo sudafricano Max Gluckman) en las nociones de proceso, antiestructura, conflicto y sobre todo recalcar que se interesa por un mundo social plural y heterogéneo por lo que desarrolla un concepto fundamental e inclusivo, la intersubjetividad, la cual aleja de construcciones homogéneas de la cultura, sino que se centra en la comprensión y construcción del conocimiento por cada uno de los individuos que habitan determinada sociedad, así el ejercicio cercano a la antropología de la experiencia pone especial atención en las personas, incluyendo entonces sus testimonios y/o las partes sustanciales de éstos para la comprensión del fenómeno humano. La antropología de la experiencia se centra en las acciones de mayor importancia durante la observación en campo del fenómeno, pero también en cómo es narrado y cómo es autorreferido el ser humano en tal narración para poder dar salida a una de las tensiones metodológicas de esta escuela: definir lo que en la vida se presenta como vivencia, lo que en la vida se presenta como experiencia y lo que se presenta en la vida como expresión. Bajo este modelo tríadico, esta escuela plantea dos niveles de interpretación: el de los nativos y el del antropólogo, lo que da como resultado, una interpretación menos vertical sobre el fenómeno, más dialogal y atenta tanto a las acciones acontecidas en campo, como en las narraciones que las personas inmersas hacen de tales acciones.

Para cerrar este apartado quiero mencionar que he intentado desarrollar una propuesta metodológica-conceptual que implique una antropología de las narrativas equilibrada con la escuela teórica de la antropología de la experiencia y así contar con un mejor y más detallado análisis de los datos obtenidos en mi estancia en campo y con ello, objetivar la subjetividad de las narrativas.

En la siguiente parte de esta investigación presento la evidencia empírica, así como el tratamiento de la misma bajo dos enfoques teórico-metodológicos que no se

distancian de lo hasta aquí presentado, sino que se complementan con base en la etnografía del fenómeno estudiado.

SEGUNDA PARTE

I CONSIDERACIONES TEÓRICO-METODOLÓGICAS PARA LA INVESTIGACIÓN

Nadaba yo a contracorriente de un movimiento de ideas que, desde hace veinte años, en Francia, trata de reducir la historia, el deseo o lo imaginario al formalismo de una lógica inconsciente o a la combinación de signos. La búsqueda de una “característica universal” que permita explicar la totalidad de los fenómenos humanos mediante el discurso es en sí un problema social: ¿por qué razón la sociedad intelectual francesa ha emprendido esa obra extensa y vigorosa de reducción de la experiencia?
Jean Duvignaud

En este apartado presento la ruta teórico-metodológica que he seguido para el desarrollo de esta investigación.

Primero debo mencionar que el diseño está basado en un enfoque fenomenológico, es decir, un diseño en donde las experiencias individuales y subjetivas que las personas expresan mediante la reflexividad que el diálogo genera, haciendo manifiesto el sentido de ser y de hacer de las personas. Por lo anterior, la obtención de información durante la estancia de trabajo en terreno de principios de septiembre de 2014 a principios de enero de 2015 y su posterior construcción en datos abre la brecha para poder describir, analizar, interpretar y comprender una realidad que se presenta inagotable.

Esta investigación se ha basado en un ejercicio antropológico dialógico y con esto quiero decir que me he alejado de algunas estrategias por demás utilizadas en trabajo en terreno, como son la entrevista dirigida, la observación que en momentos distancia de los hechos y sobre todo de las personas y he optado por la participación en las actividades cotidianas de algunos miembros de la comunidad como son el cultivo del campo y la venta de los productos agrícolas, por esta razón, al ser más cercano a las personas, abrí la posibilidad de establecer espacios conversacionales y con ellos, alejarme, en la medida posible de la figura de la entrevista. Esta situación coadyuvó en que las personas con las que me involucraba de manera directa sintieran mayor libertad de hablar y narrar sobre los temas que yo someramente tocaba, pero que las personas profundizaban y sobre todo reflexionaban. Esta doble tarea de profundizar y reflexionar por parte de la agencia humana ha valido, ya que ha diluido la presencia avasalladora del investigador

sobre los conocimientos locales y ha abierto la brecha para dar paso a la hermenéutica nativa, es decir, se privilegia en la interpretación de los datos lo que hombres y mujeres *teenek* piensan, experimentan y narran sobre su mundo simbólico y cultural. En otras palabras, esta investigación está basada en “la incorporación del sujeto activo, esto es, de la agencia humana, en la comprensión y construcción de toda vida social” (Díaz Cruz; 1997: 6), en este caso, la interpretación del mundo *teenek* bajo los términos propios de mujeres y hombres *teenek*.

La antropología dialógica es una propuesta desarrollada por Denis Tedlock⁴⁰ en donde explicita su crítica a lo que él llama antropología analógica, es decir, cuando el discurso preponderante es el del investigador a manera de monólogo narrativo. Este tipo de antropología consiste en diluir esta relación de hegemonía académica y reconocer que una gran parte de los conocimientos aprendidos por el investigador son resultado del diálogo entre éste y los nativos o con la agencia humana partícipe de la investigación. Así se evita que los discursos locales que constituyen los discursos polifónicos, los de las múltiples voces en torno a un tema, sean soslayados, adquiriendo una “posición preeminente con el fin de dar a los lectores un acceso más directo al modo en que los miembros representan sus propias acciones” (Duranti, 2000: 129). Por esto y como he venido perfilando, la entrevista dirigida basada sólo en preguntas y respuestas se ha evitado, ya que entiendo este ejercicio como un modo desigual de expresión y preferí generar los espacios conversacionales en los que las personas no se sintieran presionadas y forzadas a respuestas a fin de establecer “contextos de discursos menos formales, menos intimidantes, conversaciones aparentemente más abiertas” (Kress y Fowler, 1983: 110) que con un objetivo particular, las personas sintieran mayor comodidad para apelar a la subjetividad de su narrar-se.

⁴⁰ Para ampliar, véase: Tedlock, Denis; *The spoken Word and the work of interpretation*; University of Pennsylvania Press; E. U.; 1983. “El surgimiento de la antropología dialógica en las Américas” en *Motivos de la antropología americanista. Indagaciones en la diferencia*; FCE; México; 2001. “Preguntas concernientes a la antropología dialógica” en *El surgimiento de la antropología posmoderna*; Gedisa; España; 2003.

Por lo anterior, me he alejado de universalismos del mundo *teenek*, es decir, no me he aventurado en generalizar los saberes corpo-orales al respecto del *ts'acam ts'en* como saberes de todas las comunidades *teenek* en San Luis Potosí.

La elección de la versión dancística de *ts'acam ts'en* correspondió a la visita previa a la estancia de trabajo de campo en diciembre de 2013 y en la búsqueda de este género, diferentes personas de comunidades cercanas a los municipios de Aquismón y Tancanhuitz, me recomendaron el *ts'acam ts'en* de la comunidad de Santa Bárbara, Aquismón, porque para tales personas, la danza estaba bien organizada, con un número significativo de integrantes de diferentes edades y comentaban que por estas características, la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI Delegación Tancanhuitz de Santos) le había dado recientemente un apoyo para instrumentos musicales y vestuario y que también por eso, la danza era invitada a bailar constantemente fuera de Santa Bárbara.

Estas diferencias notables me hicieron visitar la comunidad y presentarme ante el Comisariado⁴¹ y plantearle mi interés en la comunidad: poder observar la danza de *ts'acam ts'en* a fin de realizar un trabajo final para mis estudios. Casualmente la danza estaba invitada a bailar en una comunidad de la sierra para la velación del 24 de diciembre y me invitaron. Llegado el día, los acompañé a la velación, observé la

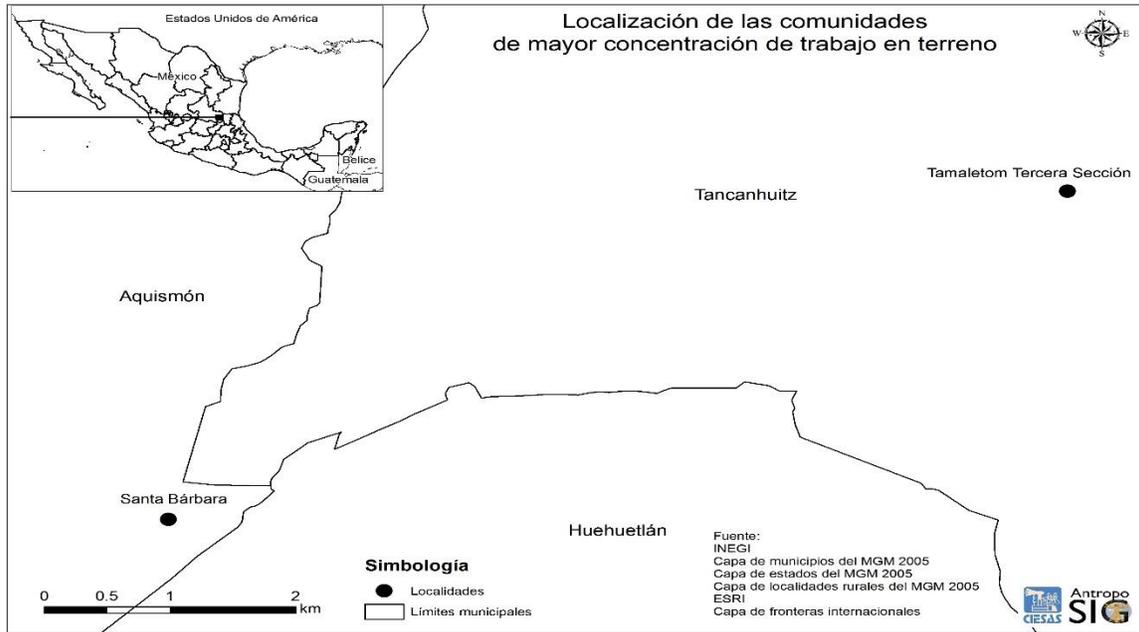
⁴¹ Cuando llegué a la comunidad, me dirigí a la capilla para solicitar informes y sólo encontré a unos niños jugando, les pregunté sobre el maestro músico de la danza y me señalaron hacia dónde vivía, cuando pregunté por el Comisariado que es la máxima autoridad de una comunidad *teenek* también me señalaron el camino por el que podía llegar, pero no quisieron llevarme. Decidí caminar hacia el camino señalado, pero el camino resultó tener varias veredas y no sabía cuál de ellas era la correcta. Tomé algunas de las veredas y al llegar a los patios de las casas preguntaba por la casa de Comisariado, pero en algunas me negaban rotundamente la información y en otras sólo me señalaban una dirección y me decían que hacia “allá”. Después de muchos intentos llegué a una casa y salió una señora, al preguntarle, me dijo que era ahí y que ella era la esposa del Comisariado, pero que él no estaba. Me invitó a pasar y a tomar agua para esperarlo que seguramente no tardaría. No llegaba y por cuestiones de falta de transporte, decidí marcharme diciendo que regresaría al otro día. En el camino de regresó, me interceptó el Jefe de Vigilancia para preguntarme qué necesitaba, le comenté que buscaba al Comisariado porque estaba interesado en observar *ts'acam ts'en*, que era alumno de escuela y era para un trabajo final; le mostré mi carta de presentación y él me pidió la credencial de la escuela, le tomó una fotografía, anotó mi nombre y me dijo que regresara al siguiente día alrededor del mediodía. Regresé al siguiente día y antes de llegar a la casa del Comisariado, él me encontró en el camino, me habló por mi nombre y me dijo que fuéramos a su casa. En su casa me presenté y le comenté que el día anterior había recorrido buen número de casa preguntando por él, pero que nadie me quiso decir con precisión sobre la ubicación de él y su casa, su respuesta fue así debía de ser porque todos se cuidaban y más al que estaba como autoridad porque no saben qué tipo de personas son las que llegan a la comunidad. Por esta misma razón, que es de seguridad, el nombre del Comisariado lo omito y sólo refiero a él como Comisariado.

danza durante toda la noche, me prohibieron tomar vídeo y fotografías por lo que sólo me limité a observar detalladamente.

Al regreso a Santa Bárbara, el 25 de diciembre por la mañana, hablé nuevamente con el Comisariado para pedirle su autorización y poder hacer mi campamento en la comunidad entre los meses de agosto de 2014 a enero de 2015, su respuesta fue que tenía que llevarlo a Asamblea, pero que ese año ya no sería sino hasta el entrante (2014). Me invitó para que regresara en marzo a la fiesta de San José (18-19 de marzo) porque se bailarían *ts'acam ts'en* y así ya tendría la respuesta. En la visita que hice para la fiesta de San José ya se me permitió la toma de fotografías con el compromiso de poderlas llevar en mi siguiente visita, pero la respuesta sobre mi petición aún no estaba, por lo que el Comisariado me dijo que en julio ya la tendrían. Nuevamente regresé en Julio y el Comisariado me dijo que la Asamblea sí había autorizado mi estancia y que sería en su casa. Por esto, fue la danza de Santa Bárbara la que pude registrar con fotografías, notas de campo y esquemas, ya que no tuve autorización de videogravar la danza.

De igual manera, fue en esta comunidad, dadas las tareas y lazos que se establecieron donde más espacios conversacionales pude tener a fin de registrar las narrativas orales con diferentes interlocutores. Cabe decir que la mayoría de éstas, pude grabarlas en audio con su autorización, pero en otros momentos me fue imposible grabarlas, ya que no la llevaba (por ejemplo en momentos de faena que era difícil sacarla, pero que al saber sobre mis intereses, ellos mismos hablaban de los temas de interés).

Aparte de Santa Bárbara, tuve oportunidad de trabajar en Tamaletóm, Tancanhuitz de Santos, con una familia *teenek* en la que encontré considerable tendencia a las formas narrativas orales como parte medular de su fluencia en el tiempo. El jefe de familia está activamente inmerso en movimientos de resistencia cultural en los que incluye a su núcleo familiar: su esposa, sus hijos, una nuera y dos nietos. A esta familia la conocí desde diciembre de 2013 y tuve encuentros constantes durante mi estancia en campo.



Se han registrado los saberes dancísticos y los saberes orales para su análisis, durante éste he encontrado algunas marcas simbólicas nativas que respetado como tal a fin de no imponer lo que yo encuentro simbólico, así, estas marcas simbólicas que los *teenek* distinguen, han trascendido en el tiempo y han convertido al danzar en una experiencia de la historicidad propia del mundo *teenek*. Para reconocer estas marcas simbólicas fueron imprescindibles la observación y el diálogo para acercarme a los elementos constituyentes de sentido en la danza de *ts'acam ts'en* desde dos diferentes ámbitos de conocimiento: el oral y el corpóreo. Por esto, las narrativas son de importancia, ya que la expresión compartida en el dialogismo permite reconocer esas marcas simbólicas en los discursos que al ser compartidos dan cuenta de su estar en el mundo. Buscar en las narrativas orales hace pensar que no se trata de un narrar aventurado y aleatorio, sino un narrar-se como parte constituyente del mundo, es decir, a lo que da sentido y por tanto importancia. Debo destacar que las narrativas trascienden la individualidad y constituyéndose la relación yo+tú como un nosotros en donde los distintos yo (como enunciadore) construyen una polifonía en tanto que son las palabras del otro y los otros las que textualizan la cultura. Pero en esto ahondaré en el punto final de esta segunda parte. Para esto me es necesario recurrir al análisis del discurso y mediante al análisis trans-oral, esto es buscar reiteraciones en las diferentes narrativas orales, analizar

si las palabras de cada yo constituyen un referente cultural de las múltiples voces que den cuenta de la historicidad y el devenir *teenek*, en otras palabras, analizar si los discursos de los interlocutores plantean una pluralidad de voces que entretejan la tradición y con esto, permitan entrever cómo los seres humanos dan sentido, desde sus diferentes posiciones, a las narrativas orales y las corpóreas. Bajo este principio, el análisis del discurso no opera sólo en este nivel, sino que en la mayoría de los casos los discursos orales pueden llegar a ser realizativos, es decir, cuando las palabras implican la realización de un acto más allá de lo que se está diciendo con las palabras.⁴²

Metodológicamente, la obtención y registro de información en campo estuvo diseñada de la siguiente manera:

- Etnografía dancística del *ts'acam ts'en*

Esta etnografía se desarrolla en los contextos festivos-rituales donde se interpreta la danza dentro y fuera de Santa Bárbara. Se basa en la observación, en la realización de notas de campo y toma de fotografías para su registro. Se registran para su posterior descripción, los diferentes lenguajes de la danza, tales como las secuencias, los trazos, la indumentaria, la música, la dotación musical, los escenarios; dadas las intenciones de esta investigación, se privilegian los *tempos* o ritmos del uso de cuerpo y la música y el uso del espacio, en tanto la construcción de diseños geométricos espaciales durante el desarrollo de la danza.

- Etnografía de las narrativas orales

El registro de los discursos orales cercanos al *ts'acam ts'en* tiene dos niveles de registro por lo que cada nivel está sujeto a dos escenarios diferentes:

- 1) Las narrativas orales con las que se evoca e invoca durante el desarrollo de la danza.
- 2) Bajo el enfoque dialógico y por lo tanto intersubjetivo, se pretende distanciar de las entrevistas y generar espacios conversacionales de reflexividad entre

⁴² Esta inquietud personal que lleva a un segundo plano a la etnografía de la experiencia es a partir de las propuestas teóricas de John Langshaw Austin en su famoso libro *Cómo hacer cosas con palabras*, de donde postula la característica de los enunciados performativos, enunciados que no se utilizan para describir, no son ni verdaderos, ni falsos y en ellos está implícito un tipo de acción, es decir, se valen de verbos "realizativos" que al ser nombrados adquieren una dimensión pragmática no sólo de habla, sino de materialización y rememoración de las acciones significativas.

los partícipes de estos espacios que eviten la dinámica pregunta-respuesta y abran la posibilidad a las narrativas que rememoren el trayecto de la permanente construcción *teenek*.

Así, ambos registros posibilitan la construcción de los datos para análisis e interpretación, mientras que la herramienta teórico-metodológica del análisis del discurso permite precisar sobre la dación del sentido en las narrativas que hacen que la agencia se posicione como constructora de su mundo *teenek*. Bajo estas premisas, el ejercicio antropológico hace reconocer en el investigador una suerte de “mediadores culturales entre dos tradiciones” (Duranti, 2000: 134) u horizontes: el académico que responde a la teoría que ayude a la interpretación de la evidencia empírica, pero también y no en menor medida, el correspondiente a la hermeneusis nativa, haciendo evidente la influencia de esta tradición sobre la primera. Sólo así, considero, puede hablarse en términos de una antropología dialógica, que medie los posibles diálogos entre saberes y, sobre todo, entre diferentes grupos y realidades humanas.

A partir de lo anterior y al contemplar al tiempo y al espacio como unidades medulares de análisis, encuentro necesario construir un marco interpretativo que dirija mi atención hacia el estudio, análisis e interpretación de la evidencia empírica obtenida en campo mediante el análisis multimodal y al análisis del discurso.

El análisis multimodal, como instrumento metodológico, nace hacia 1998 y propuesto por Gunther Kress y Theo van Leeuwen radica, básicamente en construir caminos de lectura para poder captar en un sentido más global el sentido de los mensajes bajo sus diferentes modos; modos que para su análisis deben pensarse dentro de un carácter procesual y mediante el cual se atribuye sentido en un acto intencional, “los modos son redes de potenciales significados contruidos a partir de posibilidades físicas y materiales de los medios empleados”.⁴³

Nosotros nos movemos hacia un punto de vista de la multimodalidad, en la que los principios comunes de semiótica operan de forma cruzada, y en los que, por lo tanto, es muy posible que la música codifique la acción o las imágenes codifiquen la emoción. Este pasaje llega de nuestra parte no porque creamos que siempre estuvimos equivocados y ahora repentinamente vimos la luz, sino que queremos

⁴³ Rodney Williamson, Curso de Análisis Multimodal, marzo de 2014. CIESAS D. F.

crear una teoría semiótica apropiada para la práctica semiótica contemporánea. En el pasado, y en muchos contextos aún hoy, los textos multimodales (como el cine o los periódicos) estaban organizados como jerarquías de formas especializadas integradas en un proceso de edición. Además, se producían de esta forma, con diferentes especialistas jerarquizados a cargo de los distintos modos en un proceso de edición en el que se unían todas las partes. (Kress y van Leeuwen, 2001: 2).

La multimodalidad ha centrado su atención en imágenes y ha estado dirigida principalmente a la producción del mensaje por el emisor, por lo que ha tratado de determinar cómo éste influye en el proceso de comunicación, sin embargo, ha dejado de lado, dada su complejidad, la recepción de la comunicación y es precisamente, con el análisis del discurso de las narrativas orales que esta investigación, intenta poner la atención en la recepción; la multimodalidad entonces recurre a diferentes modos de dar sentido y sus posibilidades de combinación para establecer comunicación, es decir, el acto de dar sentido porque es en él que se articula o se usa para estar socialmente definido y compartido.

Para el caso del análisis de los datos construidos a partir de la etnografía dancística entonces recorro a esta propuesta metodológica multimodal y privilegio, como he venido diciendo el tiempo y el espacio como unidades de análisis que se interrelacionan en el texto corpo-oral del *ts'acam ts'en* y al combinarse dentro del texto, dan cuenta del sentido de esta forma narrativa del cuerpo. Con esta propuesta de análisis multimodal se analiza el tiempo astronómico en el que se interpreta *ts'acam ts'en* como construcción de un tiempo temporalizado (el tiempo de la narrativa oral) y su relación con el *tempo* musical, el *tempo* del cuerpo que danza, el *tempo* de la narrativa oral que evoca e invoca y el *tempo* de los diseños geométricos construidos en el espacio.

Por otro lado, como parte del tratamiento de la evidencia empírica respecto a las narrativas orales, recorro al análisis del discurso o “estudio del uso lingüístico contextualizado” (Calsamiglia y Tusón, 2012: 101) para poder analizar los elementos que constituyen el sentido y atender “cómo las formas lingüísticas se ponen en funcionamiento para construir formas de comunicación y de representación del mundo (Op. Cit.: 1). El análisis del discurso como herramienta teórico-metodológica permite observar y detallar en cómo las adscripciones

culturales se construyen, se mantienen, se modifican o incluso se niegan y es en los discursos orales en donde se manifiestan porque en “el discurso -los discursos- nos convierten en seres sociales y nos caracterizan como tales” (Ibídem: 3).

Es de resaltar que el análisis del discurso invita a observar el contexto en donde se producen los discursos, es decir, atender las interacciones, los medios, los ambientes y demás aspectos situacionales de los procesos discursivos y no sólo hacer un profundo análisis lingüístico de palabras, sino de enunciados y acontecimientos espaciotemporales porque “el discurso es el acontecimiento del lenguaje” (Ricoeur, 1995: 23). Por esta razón y por mi poca competencia como lingüista, el análisis del discurso que aquí se trata no se centra sólo en palabras, sino en el enunciado u oraciones⁴⁴ porque “*si todo discurso se actualiza como acontecimiento, todo discurso es comprendido como sentido* (Ibíd.: 26. Las cursivas son del original) y lo que resalta esta investigación es el sentido de lo expresado en cada discurso. Hay que recordar que el discurso siempre está dirigido a alguien y en la interacción que se suscita con la presencia de ambas partes (quien lo enuncia, quien lo recibe) surge el diálogo y con éste, el sentido del discurso. El diálogo es el acontecimiento que vincula, a él le toca el lugar de lo “entre” porque es lo que conecta dos entes por medio del sentido del enunciado y es aquí donde el análisis del discurso releva los datos que el discurso ofrece porque “el habla es en sí misma acción, una actividad que nos hace personas, seres sociales” (Calsamiglia y Tusón, 2012: 17) cargada de intenciones de ser escuchados, reconocidos, observados encontrar respuesta al estímulo que produce el enunciado. El análisis del discurso permite reconocer entonces las intenciones y direcciones propias del mensaje porque “el discurso nos remite a su hablante, al mismo tiempo que se refiere al mundo” (Ricoeur, 1995: 36) y por esta razón es que invita a no analizar la palabra por sí misma sino en los enunciados porque “la vida participa del lenguaje a través de los enunciados.” (Bajtín, 2012a: 48). Por esto, el análisis del discurso que líneas

⁴⁴ Dice Bajtín al respecto: “La vaga palabra “discurso” que puede designar tanto a la lengua como al proceso o discurso, es decir, al habla, tanto a un enunciado separado como a toda una serie indeterminada de enunciados, y asimismo a todo un género discursivo (“pronunciar un discurso”), hasta el momento no ha sido convertida, por parte de los lingüistas, en un término estricto en cuanto a su significado y bien determinado.” Bajtín, 2012a: 256).

adelante se presenta, se enfoca en los enunciados que se escucharon en los espacios conversacionales o en la comunicación discursiva (planteamiento de Bajtín) y que resultan efectivas con quienes la reciben.

Finalmente, reitero que el análisis del discurso aquí empleado no se centra en “la palabra como unidad de la lengua ni con el *significado* de esta palabra, sino con un enunciado concluso y con su *sentido concreto*, que pertenecen tan sólo a ese enunciado” (*op. cit.*: 272. Cursivas del autor).

Antes de presentar el análisis de las narrativas orales y las narrativas corpóreas del texto *ts'acam ts'en* bajo los análisis multimodal y del discurso, es necesario presentar un contexto socio-histórico del objeto de estudio, así como los datos etnográficos generales de la agencia humana *teenek* y el texto *ts'acam ts'en*.

II EL TEXTO *TEENEK TS'ACAM TS'EN*

La manera de su traxe y la disposición de su cuerpo es que son de la frente ancha, y las cabeças chatas, y los cabellos traíanlos teñidos de diferentes colores: unos de amarillo, otros de colorado, y otros de otras colores diferentes; y unos traían los cabellos largos en el colodrilo, y otros los diferenciaban.

Tenían los dientes agudos, que los aguzaban a posta; tenían por ornato brazaletes de oro en los braços, y en las piernas unas medias calças de pluma, y en las muñecas de las maños unas manillas de chalchihuites, y en la cabeça junto a las orejas ponían se plumajes hechos a manera de aventadoricos.
Bernardino de Sahagún.

La cultura *huasteca* del México prehispánico, es una de las más importantes dentro de lo que la arqueología ha denominado como el área cultural de la zona del Golfo durante los períodos Clásico terminal-Posclásico temprano, ya que se evidencia “su integración al ámbito mesoamericano” (Ochoa, 1995: 35), es decir, las fuentes materiales de información hacen tácita esta integración, ya que aparecen como grupo humano, los *huastecos*.⁴⁵

Así, por ejemplo Bernardino de Sahagún, en su *Historia General de las Cosas de la Nueva España, libro décimo, párrapho 10: quiénes son los cuextecas y toueyeme y panteca o panotecas*, escribe:

El nombre de todos éstos tórnase de la provincia que llaman Cuextlan, donde los que están poblados llámense cuexteca, si son muchos, y si uno, cuextécatl, y por otro nombre toueyome, cuando son muchos, y cuando uno, toueyo, el cual nombre quiere decir “nuestro próximo”. A los mesmos llamavan panteca o panoteca que quiere dez[ir] “hombres del lugar pasajero”, los cuales fueron así llamados que biven en la provincia de Pánuco, que propiamente se llama Pantlan o Panotlan, cuasi *panoaya*, que quiere decir “lugar por donde passan”, que es a orillas o ribera de la mar, y dizen que la causa por que le pusieron nombre de Panoaya es que dizque los primeros pobladores que vinieron a poblar esta tierra de México, que se llama ahora India Occidental, llegaron a aquel puerto con navíos con que passaron aquella mar,

⁴⁵ Sobre características cercanas al dato arqueológico, histórico y etnohistórico para la definición de esta área cultural, pueden consultarse: Ochoa, Lorenzo; *Historia prehispánica de la Huasteca*; UNAM-IIA; México; 1979. *Huastecos y totonacos, una antología histórico-cultural*; CONACULTA; México; 1989. “La zona del Golfo en el Posclásico” en *Historia antigua de México* Linda Manzanilla y Leonardo López Luján (coords.) Vol. III; INAH-UNAM-MIGUEL ÁNGEL PORRÚA; México; 1995. Pérez Zevallos, Juan Manuel; *La huasteca en el siglo XVI: fragmentación de los señoríos prehispánicos, organización social y tributo*, tesis de licenciatura; ENAH; México;

y por llegar allí y passar de allí le pusieron nombre de Patlan, y de antes le llamavan Panotlan, casi Panoayan que quiere decir, como ya está dicho, “lugar de donde passan por la mar.

Y en este lugar haze grandíssimos calores, y se dan muy bien todos los bastimentos y muchas frutas que por acá no se hallan [...]. Hay también todo género de algodón y arboledas de flores o rosas, por lo cual le llaman Tonacatlalpan “lugar de bastimentos” [...].

Estos andan bien vestidos, y sus ropas y sus mantas muy polidas y curiosas con lindas labores, por que en su tierra hazen las mantas que llaman *centzontilmatlí*, *centzoncuachtli*, que quiere dezir “mantas de mil colores y diferencias”; de allá se traen las mantas que llaman *coaxayacayo*, que son unas mantas que tienen unas cabeças de mostros pintadas, y las que dize[n] *ixnextlacuilolli*, pintadas de remolinos de agua enxeridos unos con otros, en las cuales yen muchas otras se esmeraban las texedoras. [...]. Las mugeres se galanean mucho y pónense bien sus trajes; andan muy bien vestidas; traen sus trenças en la cabeça con que se tocan de colores diferentes y retorcidos con plumas.

Los defectos de los guastecas son que los hombres no traen maxtles con que cubrir sus vergüenças, aunque entre ellos hay gran cantidad de ropa. (Sahagún, 2003:862-863).

Esta es una de las citas más tempranas en las fuentes del siglo XVI al respecto de la existencia de grupos humanos habitando esta área cultural de la huasteca; se han aportado interpretaciones sobre esta área como un importante eje de transiciones y migraciones de la zona maya hacia el centro de México, por ejemplo Lorenzo Ochoa, menciona que durante “el Clásico terminal ocurrió una migración que, procedente de la costa de Tabasco-Campeche, llegó a Pánuco (Ochoa, 1995: 35) explicando el probable origen etnolingüístico de filiación maya preponderante en esta área cultural. Si ponemos atención al párrafo citado de Sahagún, ofrece algunos elementos culturales que permite pensar en la cultura huasteca como una cultura de larga duración, en la que una de las preponderancias es el tránsito o lugar de pasajes o pasos y con esto, la importancia del comercio, por lo tanto, de la pluriculturalidad en la que está basada la conformación territorial.

Uno de los singulares para referir al habitante de esta área es *Toueyo*, personaje central que paseaba desnudo por uno de los mercados de la mítica *Tollan*, al verlo, la hija del gobernante *Huemac*, queda prendida de él hasta enfermar. El gobernante

manda por el *Toueyo* a fin de darlo en matrimonio con la hija y con esto ampliar las relaciones entre esta ciudad y la *huasteca*. Nótese la caracterización que también hace el fraile sobre la nula necesidad de “cubrir sus vergüenzas” de los huastecos, por lo que *Toueyo* es asociado como uno de los héroes culturales de la *huasteca* durante este período. Sahagún también describe la migración al lugar mítico *Tamoanchan*, haciendo referencia que para llegar, los antiguos nahuas tuvieron que haber pasado por la *huasteca*. Finalmente en asociación con el hombre-dios *Quetzalcoatl*, Sahagún, también en su libro décimo ofrece una narración sobre un hombre *cuexteca* que dado su mal comportamiento por embriaguez, es impulsado a dejarse a sentimientos carnales y mostrarse desnudo, pero cuando sería castigado por los demás asistentes, se sintió avergonzado y regresó a su lugar de origen, *Panotlan*, hoy Pánuco. El oscurantismo prevalece en cuanto los orígenes de los huastecos en esta área que se fecha con cerca de 3500 años de antigüedad y que a pesar de haber compartido el área con *nahuas*, *tepehuas*, *totonacas* y *otomíes*, los datos arqueológicos sugieren que los huastecos fue el grupo prevaleciente antes de la llegada de los españoles.⁴⁶ Cabe mencionar que esta área cultural

se extendía por la costa entre los ríos Tuxpan y Pánuco, y de ahí, por la cuenca del Tamesí a los bancos de Tanchipa hasta cerca de Ciudad Mante, para bordear las partes bajas de Río Verde y las sierras bajas al oeste de Ciudad Valles hacia el sureste de Jalpan, Querétaro la parte oriental de la sierra de Hidalgo rumbo a Cacahuatenango y Metlatoyuca, para salir por Castillo de Teayo a la cuenca baja del Tuxpan. (Ochoa, Op. Cit.: 39).

en los actuales estados de Veracruz, Tamaulipas, San Luis Potosí, Querétaro, Hidalgo y Puebla.

La huasteca como área cultural, es un crisol de culturas, lenguas y tradiciones, por lo que cuando se intenta buscar posibles orígenes, hay que apuntar hacia el

⁴⁶ Habría que agregar que para la habitación pluricultural de la zona, ya en período colonial, las guerras para cristianizar y pacificar el Pánuco a cargo de Francisco Garay, Pedro de Alvarado y Beltrán Nuño de Guzmán y que se hacían acompañar no sólo de militares, principalmente españoles, sino que llevaban una considerable cantidad de nativos del centro del país, Tenochtitlán, Tlaxcallan o pueblos afines y que los hombres se hacían acompañar por esposas, hijas y otras en condición de esclavas tal y como lo narra Francisco López de Gómara en *Historia general de las Indias. II Conquista de México*; Orbis; España; 1995. Para ampliar véase Pérez Zevallos, Juan Manuel; *Visita de Gómez Nieto a la Huasteca (1525-1533)*; CIESAS-El Colegio de San Luis-Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centro-Americanos-AGN; México; 2001.

particularismo cultural de cada grupo nativo que la habita. Se ha generalizado el término huasteca/o para agrupar la multitud en sustentos de orden más climático que realmente cultural y, seguramente, por herencia del mismo Sahagún quien generalizó este nombre dado que los ancestros de sus colaboradores mexicas así es como impusieron el nombre genérico de *cuextecas* para agrupar peyorativa y despectivamente a los habitantes de la “región soleada de abundancia” que siguieron los “ejemplos obscenos” de sus héroes culturales, además de que presuntamente no tenían necesidad de trabajar, ya que todo era abundante, gracias al exceso de agua y sol que satisfacía cualquier siembra.

La huasteca⁴⁷ como área cultural es un área heterogénea que las ciencias sociales, la política e incluso campos artísticos como la danza, me parece han querido homogenizar bajo el categórico de “cultura huasteca” intentando agrupar estilos, formas, modos de vida, lenguajes y demás elementos culturales en una sola clasificación y si bien es cierto que hay géneros culturales comunes a esta zona, no se puede hablar de una sola huasteca, sino de las múltiples huastecas bajo sus aspectos particulares y quizás, buscar ciertas continuidades culturales en las diferentes fuentes primarias de información como documentos, crónicas, relaciones geográficas y vestigios materiales como cerámica o incluso fases de construcciones, pero sobre todo la etnografía.

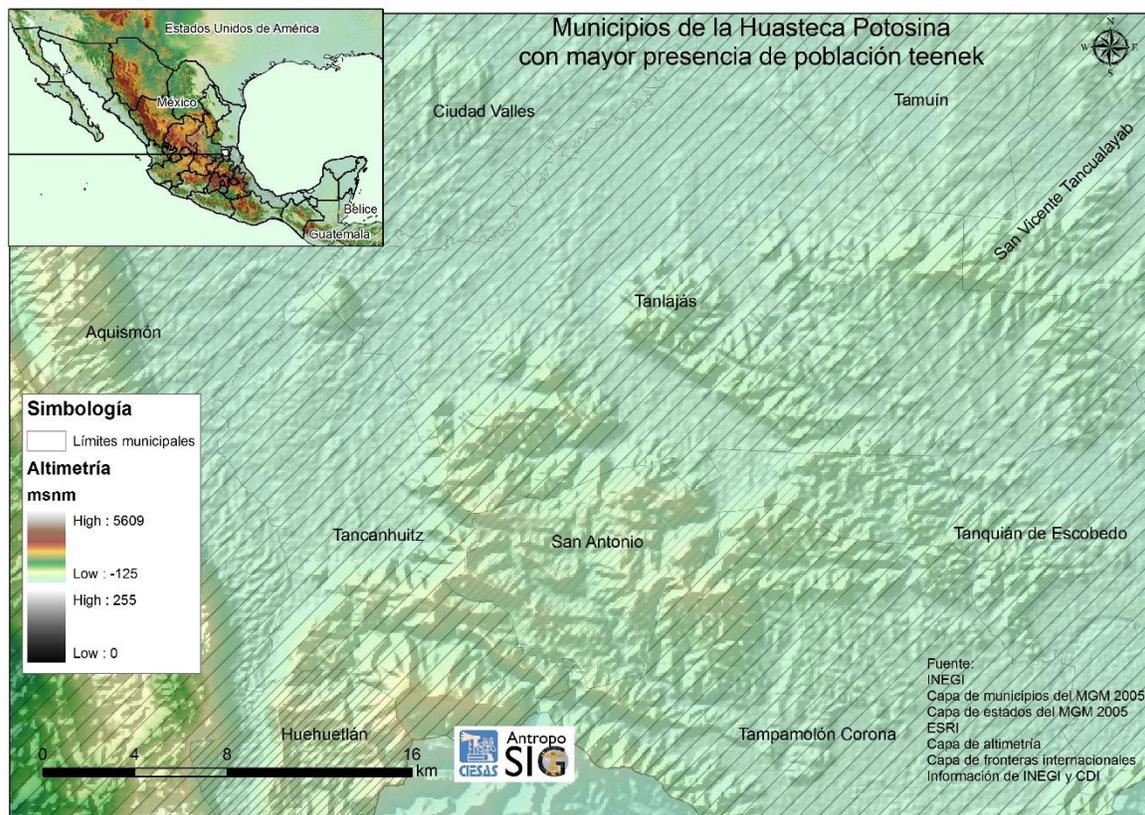
El grupo humano que aquí me ocupa específicamente, es el grupo autodenominado *teenek*, de quien a continuación presento de manera breve una contextualización sociocultural, a fin de una mejor ubicación y comprensión, porque todo texto sólo se entiende dentro de su contexto.

A fin de dar una lectura más ágil en próximas páginas, cada narrativa oral irá acompañada sólo del primer nombre de la persona que la compartió, así como la

⁴⁷ Sobre aspectos históricos, etnohistóricos y antropológicos existe una colección editada por CIESAS y El Colegio de San Luis A. C. llamada “Colección huasteca” la cual ofrece una amplia gama de temas rurales, campesinos, indígenas y urbanos que desde diferentes campos de conocimiento y acción constituyen un esfuerzo para, como dicen en su Presentación “repensar su historia, entender su antropología y ayudar a sus pueblos indios con los instrumentos propios del análisis social.” en <http://www.ciesas.edu.mx/proyectos/directrices/Documentos/Huasteca.pdf>.

fecha en que lo hizo. Evito, por cuestiones de seguridad a los interlocutores los apellidos y la especialización que ellos tienen.

Los *teenek* o los hombres de aquí que viven en el campo con su lengua, su sangre y su mundo habitan la región Norte del estado de Veracruz, desde la sierra de Otontepec, Tantoyuca y el noreste de San Luis Potosí; cabe decir que en este estado, parte sustancial de la Huasteca, habitan y tienen relaciones entre sí, nahuas, *xí'úi* o pames, mestizos y *teenek* o huastecos y estos últimos se han distribuido a lo largo de los siguientes municipios: Aquismón, Tanlajás, Huehuetlán, San Antonio, Tampamolón, Tancanhuitz, San Vicente Tancualayab, Tamuín y Ciudad Valles.



Como ya se ha mencionado, es difícil hallar posibles orígenes de este grupo humano y responderse dónde y cuándo habitó esta geografía relativamente lejana de los demás grupos mayenses, sin embargo, sí se ubica una asociación entre la vida de los seres humanos con el maíz, Benigno Robles reflexiona

Para nosotros los teenek lo primero es el maíz, es la primera vida del hombre, cuando comenzó la vida del ser humano, desde que nos creó el Mam, empezó,

cuando fue creado por Dios, el Mam y Muxi, ahí empezó la vida del hombre y con el maíz [...] el maíz nunca se va a acabar, el maíz va a haber siempre, siempre que el hombre exista, porque el hombre es el mismo maíz, el maíz es el mismo hombre, esa es la vida. (Benigno, 22-12-2013).

Es pertinente aclarar que la palabra *mam*, es abuelo en español y *muxi* refiere a un abuelo o dios del agua, pero el *mam* es el abuelo de los abuelos, el más viejo de los abuelos y se puede comunicar con *muxi* o con dios, (se refiere a la figura de la religión católica) así fue como platicaron para crear al ser humano en la tierra. De esta manera se conforma parte del panteón *teenek* en cuanto a los ancestros y como veremos más adelante, hay otros seres que participan también de este panteón con la misma importancia.

La lengua *teenek* fue la primera lengua de la rama huastecana (Pérez Suárez, 2004) en separarse del tronco protomaya, se presume que esta rama estaba formada por el huasteco y el chicomulcelteco (de extinción relativamente reciente, se fecha hacia la década de 1980). Según datos del *Catálogo de las lenguas indígenas nacionales: Variantes lingüísticas de México con sus autodenominaciones y referencias geoestadísticas*, publicado por el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas emitido en el *Diario Oficial* el lunes 14 de enero de 2008, el *teenek* pertenece a la familia Maya, tronco Huastecano y aparentemente no presenta variantes dialectales. Sin embargo, los *teenek* de San Luis Potosí reconocen ciertas diferencias en la lengua con los *teenek* de Veracruz y viceversa, comentando incluso que “los *teenek* de acá [San Luis Potosí] hablan como más chiquito, como si fueran niños, más tiernito, en diminutivo pues, pero sí nos entendemos, namás hay que poner más atención porque si no, pues no le hallamos.” (Antonio, 30-092014).

La mayor parte del territorio potosino *teenek* está distribuido en la sierra por lo que es característico que la dispersión de las comunidades las hagan estar en relativo aislamiento que repercute en el ingreso económico, pues al haber insuficiencia en el transporte, los costos de los productos se elevan y la movilidad laboral local, también se ve limitada por los altos costos de transportación. Gran número del sector masculino de entre 15 y 45 años ha encontrado desde hace aproximadamente 20 años, mejores oportunidades en la migración laboral a lugares como Nuevo León, Sinaloa, el centro de San Luis Potosí y en el Distrito Federal y

área metropolitana para desarrollar trabajos relacionados con la construcción. La mayor cantidad de mujeres *teenek* de esta zona cultural, se quedan en sus comunidades manteniendo la unidad doméstica relativamente cohesionada, ya que ella difícilmente busca trabajos fuera del municipio por lo que las actividades principales del sector femenino consisten en la elaboración y venta de textiles como los *quechquem*, manteles, carpetas, entre otros, que son bordados con los diseños tradicionales característicos de las mujeres *teenek*: flores de nochebuena, animales, representaciones del maíz en diferentes etapas y otras flores. Hay que mencionar que las mujeres bordadoras se han organizado en diferentes cooperativas que agrupan a mujeres de diferentes comunidades y con esto, el mercado se ha hecho más justo para ellas y sin intermediarios; entre ellas se distribuyen los bordados de todas las mujeres que participan de la cooperativa y al ofrecerlo al público, cada bordado tiene el nombre de la mujer que lo bordó para que al venderlo, la ganancia mayor se vaya directamente a dicha mujer, la vendedora se lleva un 10%, generalmente, del costo del bordado.

El territorio *teenek* tiene un importante apego al cultivo del campo, aunque en la mayoría de los casos ésta no es la actividad económica principal de las unidades domésticas; se cultiva principalmente el maíz, el chile, la naranja, la mandarina, la yuca y actualmente hay un programa gubernamental que promueve la siembra de amaranto. En algunos municipios como Aquismón y Ciudad Valles, la ganadería tiene un papel protagónico, pero está en manos de la sociedad mestiza que emplea a hombres *teenek* de la zona, como fuerza de trabajo. Recientemente, la empresa turística ha jugado un papel de suma importancia, ya que han organizado sociedades y cooperativas, aparentemente, en favor del grueso de la población nativa y se han construido parques ecoturísticos y zonas de turismo cultural, entre los que destacan las caídas de agua en Tampamolón, el sótano de las golondrinas en Aquismón, el Centro Ceremonial de Tamaletóm en Tancanhuitz, y la reserva ecológica entre Aquismón y Xilitla. Como parte de los atractivos de este tipo de turismo, también se han organizado mujeres bordadoras en diferentes sociedades que venden sus trabajos como parte de un tianguis cultural que aprovecha la visita de turistas nacionales y extranjeros para vender sus obras.

Finalmente, como parte de la dinámica mercantilista cultural a la que se han visto sometidos los *teenek*, no se puede dejar de mencionar la presencia de la radiodifusora cultural XEANT La voz de las Huastecas, perteneciente a la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas ubicada en Tancanhuitz de Santos. Ésta ha servido como medio de difusión de mensajes que van desde los familiares hasta asesorías legales y sobre derechos humanos, principalmente. Esta radiodifusora transmite formas musicales tradicionales de los grupos étnicos de la huasteca potosina y los locutores hablan en las tres lenguas originarias de la región: *nahuatl*, *pame* y *teenek*. La radiodifusora comenzó a transmitir el 28 de septiembre de 1990, fecha que coincidió con la fiesta patronal de Tancanhuitz dedicada a San Miguel Arcángel. Años más tarde, por problemas generados entre la Iglesia y el Gobierno, la fiesta patronal dejó de tener fuerza y presencia de grupos nativos, por lo que la radiodifusora absorbió el festejo y este sector poblacional, concordante con el festejo del aniversario del inicio de sus transmisiones. Así, a partir del año 2000, año con año, la radiodifusora festeja durante el 28, 29 y 30 de septiembre su aniversario e invita a músicos, danzantes, artesanas, cocineras y público en general de las diferentes comunidades étnicas a participar en tales festejos. Desafortunadamente, considero, la política de la radiodifusora dejó de propiciar espacios de convivencia interétnica en los cuales se presentaban con libertad parte de los lenguajes culturales étnicos y comenzó a poner ciertos filtros y “juicios estéticos desde occidente” para que tales lenguajes fueran presentados: uniformidad en las indumentarias de la danza, uniformidad en los músicos, diseños espaciales hechos con mayor cuidado y simetría, entre otros, propios de una concepción más cercana al arte occidental. Pese a esto, el Centro Coordinador para el Desarrollo Indígena de Tancanhuitz de Santos de la CDI, ofrece apoyos económicos para poder comprar instrumentos musicales, vestimenta para las danzas, accesorios y otras necesidades que las formas narrativas del cuerpo *teenek* requieran para así fomentar y preservar la memoria cultural de los pueblos. Con esta tarea, el pasado diciembre de 2013, el Centro Coordinador para el Desarrollo Indígena de Tancanhuitz de Santos apoyó a los músicos y bailarines de una danza comúnmente conocida como *ts’acam son* de la comunidad *teenek* de

Santa Bárbara en el municipio de Aquismón, dicho apoyo económico tuvo el monto requerido para comprar instrumentos nuevos y vestuario nuevo para esta forma narrativa del cuerpo y que a continuación describo.

Ts'acam son es un nombre con el que se ha popularizado un género dancístico particularmente difundido en el municipio de Aquismón el cual tiene como característica principal, ser bailado por hombres y mujeres de diferentes edades, así un grupo se conforma con personas desde los 10 hasta los 80 años aproximadamente, con clara distinción en el uso del espacio entre el grupo de mujeres y el de hombres, como mencionaré en líneas adelante.

Ts'acam son es una danza que se baila, generalmente, en la víspera de alguna festividad patronal, entre las que destacan:

19 de marzo, día de San José.

25 de julio, día de Santiago Apóstol.

Principios del mes de Agosto, Santo Jubileo.

29 de septiembre, día de San Miguel Arcángel.

22 de noviembre, día de Santa Cecilia.

4 de diciembre, día de Santa Bárbara.

12 de diciembre, día de la Virgen de Guadalupe.

24 de diciembre, día del Nacimiento del Niño Dios.

31 de diciembre, Año Nuevo.

A estas fiestas patronales que enlisto, hay que agregar todas aquellas celebraciones a las que la danza es invitada, pueden ser por festejos por cumpleaños de músicos y bailadores, promesas personales, agradecimientos a santos o a Dios, agradecimiento por buenas cosechas, petición de buenos tiempos para el cultivo del campo, celebraciones de cambio de años en unidades domésticas, tratamientos en procesos de salud/enfermedad, nacimientos e incluso en eventos políticos como la visita de algún presidente municipal o del Gobernador del estado y en el aniversario de La Voz de las Huastecas.

Esta danza se compone de hombres y mujeres que bailan con la melodía de dos a tres instrumentos musicales, dependiendo de la comunidad de la que sea la versión dancística; por ejemplo puede componerse por un dueto de cuerdas: arpa pequeña

de aproximadamente un metro de alto con 29 cuerdas y un rabel de 3 cuerdas o en otros casos, como en la comunidad de Santa Bárbara, es un trío el que dialoga con la danza: un arpa y dos rabeles.

No hay un número exacto de bailadores y bailadoras, en ocasiones el número es reducido, 6 mujeres por 6 hombres y en otras ocasiones el número es considerablemente grande, ya que a lo largo de una presentación, se incorporan diferentes miembros de la comunidad a danzar.

La presentación de la danza exige, por regla general, un ajuar específico, que en el caso de los hombres es más sencillo, mientras que el de las mujeres es más detallado y consiste en los siguientes elementos:

Hombres:

Pantalón de vestir negro o pantalón de manta blanco.

Camisa blanca.

Sombrero.

Huaraches.

Dhoth o chinchín o maraca de tecomate adornada con plumas de guajolote teñidas de color rosa.

El ajuar de las mujeres es más extenso en sus elementos, María lo describe:

Las mujeres usamos, para cuando bailamos los elementos que se utilizaban más antes aquí, ahora las jóvenes ya no quieren vestir así, parece que no les gusta, nosotras todavía usamos petob, nos gusta, pero en la danza usamos las naguas, para nosotros es lacab [falda negra de popelina], también la blusa, nosotros es algodón [también de popelina generalmente de color rosa mexicano, pero también las llega a haber de otros colores e incluso estampadas], nuestro petob, [tocado circular compuesto por estambres con colores magenta, rosa mexicano, verde y naranja que se sostiene al enredar el cabello al petob] el dhayemlab o quechquem [pedazo romboide de cuadrillé blanco, ricamente bordado con figuras como representaciones simbólicas del maíz, animales diversos, el árbol de la vida, cruces y una franja que une el corte y que representa la unión de los pueblos teenek y bordados con los colores ya mencionados], la huic, que es la faja [de lana negra o con líneas de colores rojo con blanco] con la que agarramos el lacab, la talega [morral de cuadrillé blanco con los bordados y colores ya descritos], los tsamthus que son aretes, elab, nuestro collar [collares de papelillo], el puch [pañó de tela tipo encaje que se ponen sobre la cabeza] y las sandalias negras (María, 30-09-2014).

Hay que destacar que todo el grupo de bailarores llevan *dhoth* que van haciendo sonar al *tempo* musical, este grupo es dirigido por otro bailaror que en ocasiones se le llama capitán y en algunas comunidades circundantes a Santa Bárbara, le nombran *oc chic* y éste se distingue porque no toca el *dhoth*, sino que porta la *huitzvara*, o vara de flor que se compone de dos varas cubiertas de plumas de guajolote también teñidas de rosa que se juntan al ser portadas por el danzante, la *huitzvara* se mueve acompañando las direcciones a las que el capitán se va dirigiendo y también le sirve como un elemento que indica los momentos en los que el resto de danzantes se van a mover y en qué dirección. José de la comunidad San José de las Flores, municipio de Huehuetlán, menciona que *“las varas son como el macho y la hembra, siempre van juntas, no pueden separarse, así como en la danza vamos juntos nosotros con las doñitas”* (José, 11-12-2013). El capitán se coloca al centro de las filas para poder guiar al grupo, no sólo masculino, sino femenino y la *huitzvara* es un elemento importante *“la huitzvara es un símbolo de que es una cosa grande, como una misa, como un rosario”* (Eugenio, 8-10-2014).

Para el caso del grupo femenino, la mujer que lo guía también usa la *huitzvara* con las mismas características y las dos compañeras que van a su lado, quienes encabezan las filas, también llevan *dhoth* que hacen sonar al compás musical, ninguna del resto de las bailadoras lleva este instrumento musical y la bailadora que lo guía también se pone al centro de las filas para mover al grupo, esta bailadora tiene que estar muy atenta a las direcciones del capitán porque ella sigue lo que él está haciendo y el uso de la *huitzvara* es imitación de la del capitán.

En relación con el uso del espacio *ts´acam ts´en* presenta una característica importante y que evidencia cómo bailadoras y bailarores no están sujetos a las prácticas culturales, sino que éstas son construidas y reconstruidas a voluntad del ser humano; hace aproximadamente 10 años que tuve la oportunidad de ver esta danza en uno de los aniversarios de la XEANT, dos cosas saltaron a mi vista: la primera, que era una danza con una importante participación femenina, ya que otras danzas que había tenido oportunidad de observar prescindían del cuerpo femenino como parte constituyente del texto dancístico, las mujeres aparecían sólo en actividades netamente involucradas a la danza, pero no en la danza misma. La

segunda fue que esta participación femenina tenía una posición importante que se expresaba en la disposición que ellas hacían del espacio, ya que mientras los hombres hacían movimientos reiterados en filas, ellas danzaban en una circunferencia con cierta independencia de las filas varoniles, además esta circunferencia avanzaba en sentido horario y antihorario y en otros momentos la circunferencia, parecía abrazar a las filas de los hombres. Algunas mujeres danzaban también cargando a infantes que oscilaban, deduje por su tamaño, entre recién nacidos hasta los 4 años, aproximadamente.

En esa ocasión pude observar diferentes géneros dancísticos *teenek, nahua y xi'úi* y entre los géneros *teenek* sobresalieron *ts'acam son* y *malin son*, danzas relativamente semejantes en la estructura, pero *malin son* es interpretada por violín y guitarra sexta y se baila con 4 *huitzvara* ya que los 2 punteros y 2 los traseros la portan.

Al hacer de *ts'acam ts'en* mi tema de interés para esta investigación e ir a diferentes comunidades donde se bailara esta danza (durante diciembre de 2013) tenía la idea de encontrar con esta característica que había llamado mi atención sobre el uso del espacio, pero cuando la observé en diferentes comunidades, me percaté que eso había cambiado porque las mujeres ahora bailaban, mayoritariamente, con la misma disposición espacial que los hombres, es decir, en filas y guiadas por una mujer.

Las mujeres bailaban más como en ronda, así se baila, toda en rueda, sí, porque así se hace, los antiguos así y los hombres en fila, tienen dos filas y dicen las mujeres que ahora así les gustaba, ahora las muchachas en fila, dicen que ya no quieren bailar en rueda, pensó que quieren bailar así como los hombres, mueven así las patitas, así y yo creo que gusta más; en rueda, así en círculos eso las antiguas, ahora las muchachas nuevas dicen que quieren bailar así como los hombres (Euloquio, 1-10-2014).

Esta nueva disposición espacial parece ser una decisión generacional “*de las mujeres se cambió, pero son estas niñas, más antes las señoras grandes bailaban en círculo, pero las niñas les gustaron, vieron a las de Tancuime [comunidad vecina teenek de Santa Bárbara, Aquismón] que salía también bonito y por eso cambiaron, pero más antes puro círculo*” (Eugenio, 8-10-2014).

Sin embargo, existe otro argumento que explica este cambio desde quien está directamente involucrada, doña Guadalupe así interpreta el hecho:

Nosotras cambiamos de ronda a filas porque se siente menos frío hacerlo como los hombres, lo hacemos en filas y avanzamos más rápido, antes sólo movíamos los pies adelante y atrás, pero ahora hacemos como ellos el terciadito y así lo mismo que ellos, pa´ donde van, vamos, los seguimos, la capitana está al pendiente de pa´ dónde jalan y entonces ella llevarnos. Hay sones que seguimos haciendo en ronda, pero ya más en fila, así no se siente el frío porque ya has visto que la danza se baila de noche (Guadalupe, 10-12-2013).

Antes de pasar al siguiente apartado donde reviso la estructura de la danza, quiero plantear una problemática respecto al nombre de este texto dancístico, ya que en contraste con la información obtenida durante la revisión documental de esta forma narrativa del cuerpo, el trabajo de campo ha abierto una posibilidad diferente en el nombre.

Las pocas fuentes que mencionan esta danza lo hacen con el nombre *tzacam son* y lo traducen al español como danza chiquita o danza pequeña, esto en relación al pequeño tamaño de los instrumentos. Si bien es cierto que no existe hasta el momento una gramática homogénea sobre la correcta forma de la escritura,⁴⁸ además de que no es mi intención hacer un análisis lingüístico sobre las palabras, sí considero importante hacer un par de reflexiones sobre el concepto porque creo que el sentido del texto, tomaría otra perspectiva.

Tzacam son como ha sido tratada, es danza chiquita o pequeña,⁴⁹ viene de *tzacam*, pequeño y *son* palabra que refiere a un género musical ampliamente desarrollado en México (o el genérico bajo el que se ha categorizado a gran número de las expresiones musicales) y que la etnomusicología ha estado definiendo a lo largo de la historia⁵⁰ y parte de esta historia refiere a las grabaciones que se hicieron entre

⁴⁸ Con estilos diferentes pueden revisarse: Bernardo de Quirós, Saberino; *Arte y vocabulario del idioma huasteco (1711)*; Bornilla Artigas Editores; España; 2013. Larsen, Ramón (comp.); *Vocabulario huasteco del estado de San Luis Potosí*; DGAI-SEP; México; 1997.

⁴⁹ En el libro *Viaje a las huasteca con Guy Stresser-Péan* se incluyen un par de fotografías sobre la “Pequeña danza Tzakam son” (Lámina 21 y lámina 21 bis) donde puede observarse una disposición espacial en fila por parte de los hombre y circular por parte de las mujeres, las fotos datan de 1938 y es la única referencia que se encuentra sobre esta danza.

⁵⁰ Para ampliar sobre este tema véanse los trabajos de: Mendoza, Vicente T.; *Panorama de la música tradicional de México*; Imprenta Universitaria; México; 1956. Reuter, Jas; *La música popular de México. Origen e historia*

los años 1960-1990 bajo la influencia principalmente de Thomas Stanford y Jas Reuter e interesados estudiosos de la cultura mexicana como Gabriel Mohedano, Gonzalo Aguirre Beltrán, Arturo Warman e Irene Vázquez, quienes preocupados por un acervo de las culturas nativas, recorrieron gran parte de las comunidades para hacer registro sobre los diferentes saberes tradicionales. Así, en esta época se populariza el término *son* con la influencia de estos etnomusicólogos y estudiosos sobre maestros de danza, académicos e incluso sobre las diferentes culturas nativas que no necesariamente tenían este concepto en su habla. Para el caso *teenek*, considero se hace un hibridismo *teenek-español* en el que la palabra *son*, fue empleada para referirse al tamaño de los instrumentos que son de tamaño pequeño, sin embargo, las duraciones de las formas musicales suelen ser considerablemente largas, razón por la que comencé a cuestionarme sobre el nombre. Además, durante la estancia en campo y con los espacios conversacionales que se presentaron, me percaté que la pronunciación de la palabra *son*, entre dejaba escuchar que la letra “o” de la palabra *ts’ón* era relativamente débil haciéndola sonar más cercana a la letra “e”.

En la organización de la fiesta a Santa Bárbara, el pasado 4 de diciembre de 2013, el presidente de la capilla escribió la participación de las danzas y entre ellas estaba el nombre de *ts’acam ts’ón* y de ahí he tratado de respetar esta forma de escritura de la palabra *ts’acam*, sin embargo, respecto a la segunda palabra continué tratando de indagar más.

Esto me llevó a plantear la consideración sobre lo que para algunos de ellos era *ts’acam ts’ón* “*ts’acam es chiquito, el rabel es chiquito, por eso le empezaron a decir ts’acam ts’ón, pero tiene otro nombre y nos preguntaban cómo se llama el arpa y el arpa se llama también abuela*” (Benito, 2-10-2014), por otro lado Eugenio menciona que “*ts’acam ts’ón en español quién sabe qué será, porque así se dice, a lo mejor danza del arpa*” (Eugenio, 8-10-2014); también José reflexiona “*Ts’acam ts’ón así en huasteco, p’os este, así yo lo conocí, hay unos que dicen como que en teenek es ts’acam ts’ón y unos que dicen en español es son brinquito, son brinquito,*

de la música que canta y toca el pueblo mexicano; Panorama; México; 1981. Stanford, Thomas; *El son mexicano*; FCE; México; 1984.

porque los bailarores cuando van, pues brincando por allí, pero hay algunos que tampoco saben cómo se nombra en español” (José, 25-12-2014).

Y finalmente tenemos que *“ts´acam ts´on es huasteco, en español así se dice, ts´acam ts´on es a lo mejor del arpa, ts´acam es como chiquito pero ts´on es todo, así se nombra” (Euloquio, 1-10-2014).*

Estos indicios me conducen a abrir una hipótesis de esta forma narrativa del cuerpo que requiere de un trabajo más riguroso y que exige seguir tratando el tema en investigaciones posteriores. Por el momento, sólo apuntalo a ciertos datos que confrontan la etnografía con las fuentes a fin de dejar abierta esta veta de trabajo en investigaciones futuras.

Tsacam en el *Vocabulario huasteco del estado de San Luis Potosí* compilado por Ramón Larsen no refiere a algo pequeño en tanto cosa, sino que ofrece las palabras “criatura, hijo o hija” (Larsen, 1997: 62) mientras que en la reciente publicación del *Arte y vocabulario del idioma huasteco (1711)*, se ofrece para la entrada “niñero: çacam” (Bernardo de Quirós, 2013: 211) y esta entrada contiene una nota al pie de página con la siguiente precisión “TZ: *tzacam* `niño´; mod. *Tsakam* `chico, pequeño´.” (Ibídem), a esto hay que agregar que la palabra *ts´acam* es ampliamente empleada en las comunidades para referirse a los infantes desde brazos hasta aproximadamente los 4 años y esto me hace inferir que los bailarores y las bailaroras son una alegoría de los hijos del *mam*, del abuelo de los abuelos, pero también de la abuela porque uno de los elementos más importantes de la danza, según la etnografía, es el arpa; generalmente el músico arpero de la danza suele ser el maestro de la danza, el de mayor autoridad y peso porque “el arpa se llama también abuela, así dice el *mam* Andrés, que tiene ese otro nombre” (Benito, 25-11-2014), el *mam* (abuelo) Andrés menciona “sí, el arpa es un instrumento de antes, quien sabe de dónde viene el rabelito, pero el arpa es la abuela, también se llama abuela, es como la abuela de nosotros, la madre, sí”.⁵¹ (Andrés, 8-12-2014).

⁵¹ Es probable que esta abuela también sea la alegoría de *Mim Sabal*, la madre tierra, una de las principales figuras del panteón *teenek* y a quien se le dedican gran parte de los cultos y las diferentes formas narrativas del cuerpo. Este grupo nativo tiene una cultura fuertemente arraigada a la tierra y a los diferentes elementos de la naturaleza. En una ocasión, durante la época de lluvias, presencié que una serpiente coralillo se metió a la casa del Comisariado, una de las hijas gritó que se había metido “la víbora” y el Comisariado me pidió que le ayudara a sacarla, cuando fuimos a la habitación donde estaba, la serpiente estaba sobre una repisa, el Comisariado la

Respecto a la segunda palabra *son*, propongo el vocablo *ts'én* porque como ya he mencionado, los bailarores y músicos no pronuncian la “o” sino que fonéticamente dan un efecto que la hace parecer, terminar en “e”.

La palabra *ts'én* aparece reiteradamente en las narrativas orales de la geografía sagrada *teenek*; “montaña *ts'én*” en *Vocabulario huasteco del estado de San Luis Potosí* también “sierra 1. *ts'én* (montañas) (Ibíd.: 138) pero también la entrada sur refiere a “*pulic ts'én*” (Ibíd.: 140) y aquí aparece un dato de importancia que se contrasta con la etnografía.

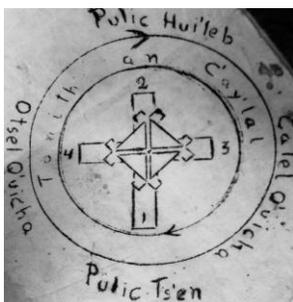
Ts'én es cerro en el habla *teenek* contemporánea y es diferente hablar de cerro que de sierra, los cerros están más asociados a lugares sagrados y la sierra, *oc ts'én*, como a un lugar habitado por otras comunidades *teenek* o simplemente como punto de referencia geográfica y cuando *ts'én* es precedido por el vocablo *pulic* se está haciendo referencia al rumbo cardinal del sur *pulic ts'én*, la implicación en español: gran cerro al que se ubica

*“Cuando yo viví en Tamapatz, oí platicando a los mames de que si uno quiere saber tocar o aprender de tocar, pues que hay un nacimiento cerca de Huichi [Huichihuayán], dicen que hacían bolim y que llevaban caña, entonces dicen que el caulome⁵², dice es el que va, es un señor que va en ayunas, que no come y habla con el agua y dicen que se seca el agua y entonces entra el señor allí en el nacimiento y se va hasta el huitel *ts'én*, dicen que allí entran y hay maíz, frijol, yuca, muchas cosas, naranja, todo lo que hay aquí, pero*

bajó a palazos y cuando estuvo en el piso, le dio un machetazo en la cabeza matándola. Al haberla matado, hice un comentario sobre el uso de la piel, pero él me contestó que ese uso no podía dársele, la levantó y oró, me explicó que había ofrecido disculpas por haberla matado, disculpa que se extendió a la madre tierra por la ofensa, después de esta oración la llevó a la letrina diciéndome que la tenía que regresar al lugar de donde venía: la madre tierra.

⁵² “Cáulome uno que habla por otro” (Larsen, 1997: 10). La raíz viene de *cáu*, palabra en español. La figura del *caulome* sigue vigente entre los *teenek*, aunque el número de estos especialistas de la palabra dicha está disminuyendo, según refieren los mimos *teenek*. Es un oficio de especialización oral que sólo los hombres pueden desempeñar y consiste en poder hablar con seres sobrenaturales y que no tienen materialización como el resto de las cosas, por ejemplo, durante el contexto festivo ritual del *xantolo* (día de muertos) se solicita el servicio de los *caulomes* para poder hablar con Dios, con los fallecidos rememorados y con un complejo panteón de seres sagrados del mundo *teenek* y del santoral católico en donde se solicita el permiso para montar o desmontar el arco con el que se ofrenda a los ancestros. También para los rituales de Año Nuevo, se solicita el servicio de los *caulomes* para que ellos, como especialistas rituales, sean los que ofrenden con sus palabras cada acontecimiento.

allá hay mucho, abundante, pero dicen que si le tocas ahí te quedas porque es de Dios, el dueño, pues el mam es el dueño de lo que hay allí y cuando uno quiere saber tocar hacen la ofrenda y se ve cómo el agua se está llevando y ya se fueron al río y entonces dicen que allí nacen los sones, entonces va el necesitado y allí nada más va oyendo



y de lo que graba en la cabeza y ya cuando regresa ya lo trae y ya empieza a tocar. Bueno, así yo oí hablando de los mames que platicaban de eso, así empezó la música, el ts'acam ts'en y el malin también, pero eso no tiene, no sé en qué año.” (Benito, 25-11-2014).

Mapa de los rumbos y la forma del mundo *teenek*.⁵³

El *pulic ts'en* está asociado con el lugar de la abundancia, donde nace el agua y donde las posibilidades de vida son mayores gracias a la humedad; parece ser el lugar donde habita el *mam* que creó la vida, el dueño de todo ello, una suerte de paraíso donde los elementos que constituyen el mundo *teenek* se mantienen resguardados y en abundancia, no sólo lo material que dan subsistencia al grupo como el maíz, frijol, naranja, yuca, sino la misma cultura, la música, la danza, la voz, los dioses.

Otro dato de importancia es que cuando la danza de *ts'acam ts'en* va a bailar, el *arpero* es quien define el espacio donde se colocará todo el grupo, pide una banca donde se sentarán los 3 músicos y la coloca tratando de quedar frente a frente músicos-bailadores, si el espacio lo permite; lo que resalta, es la orientación que por regla general es en el eje norte-sur, lo que hace que bailadoras y bailadores

⁵³ Esta representación del cosmos *teenek* elaborada por Benito en diciembre de 2014 en una hoja de papel, muestra cuáles son los rumbos del cosmos y su asociación a los elementos de la naturaleza, también incluye el movimiento del mundo en las circunferencias y al centro, los ejes horizontales y verticales en los que se mueven los *teenek*. 1. Sur: gran cerro. 2. Norte: gran viento. 3. Oriente: sale el día, por donde sale el sol. 4. Poniente: entra el día, por donde se termina el día, donde se mete el sol. Cabe resaltar que la definición de estos rumbos, tienen una importante asociación con los movimientos de la danza, ya que como apunto más adelante, la conformación de esta representación cosmogónica dialoga con los trazos de “el encuentro del sol”, uno de los sones más importantes de *ts'acam ts'en*. Por esta razón, este mapa es otro de los modos de significar, de asignar más allá de con el cuerpo y la palabra y tender hacia algún sentido del mundo *teenek*.

interpreten la danza frente al *pulic ts'en*, el sur. Incluso, un buen número de templos, entre ellos el de Santa Bárbara, están contruidos en este mismo eje, haciendo coincidir el altar con el *pulic ts'en* y cuando *ts'acam ts'en* se baila dentro del templo, lo hacen invariablemente frente al altar, incluso estando los músicos al lado de los que están bailando. Es interesante notar esta disposición del espacio, ya que no sé si lo hacen de manera advertida o inadvertida, pero cuando la danza se presenta, sea en algún templo, en algún atrio o en alguna casa, tratan de colocarse en este eje para poder interpretar su danza, de tal manera que estos indicios permiten pensar que la danza construye también un espacio que es sagrado, el espacio donde vive el *mam* y donde abunda todo lo material y lo inmaterial y de donde ellos, bailadores, bailadoras y músicos, provienen.⁵⁴

⁵⁴ Con estos datos etnográficos, *ts'acam ts'en* invita a reflexionarla como una forma narrativa del cuerpo que deja un pequeño resquicio para pensarla como la ofrenda de los hijos (siempre chiquitos a la mirada de los padres/abuelos) al gran cerro, a los *mames*: el abuelo y la abuela que habitan siempre el lugar de la abundancia, de la creación de mujeres y hombres porque “de la masa, de la carnita del maíz, la gran abuela sacó dos hombres y dos mujeres, de ahí sacó la carne y del olote se formaron los huesos del hombre, de ahí empezó la vida del ser humano, del maíz y por eso nos alimentamos del maíz. *Mam* y *muxi* tienen que mandar el maíz a la tierra” (Benigno, 27-12-2013). Con estos datos contruidos a partir del trabajo en campo, cobra otra dimensión el sentido de la interpretación de esta forma narrativa del cuerpo y me acerca a uno de los tratamientos centrales de esta investigación: la facultad textual de *ts'acam ts'en* y para desarrollar analíticamente la evidencia empírica, es necesario presentar una etnografía dancística de *ts'acam ts'en*.

III ETNOGRAFÍA DANCÍSTICA DEL *TS'ACAM TS'EN*

Ts'acam ts'en es danza del arpa, es una danza de cosas muy grandes porque es danza de la madre, la abuela, la mamá de la madre, esa es el arpa, es una danza de cosas muy fuertes y muy poderosas, la danza de los aires.
Lázaro

En este apartado ofrezco una etnografía detallada de *ts'acam ts'en* a partir de las oportunidades que tuve de observarla en diferentes contextos festivos; el discurso dancístico es el mismo, aunque el texto puesto en acción nunca es igual, así que la posterior descripción resulta del escudriñamiento de notas de campo, del registro dancístico y de las fotografías⁵⁵ obtenidas durante la observación de al menos 10 ocasiones, así como de diferentes testimonios emitidos por las personas en momentos de reflexividad acerca de esta forma narrativa del cuerpo. Los contextos de observación fueron desde fiestas patronales hasta la presentación del aniversario de la radio indígena el pasado 29 de septiembre, sin embargo, me limitaré a describir y resaltar los elementos de mayor importancia en las velaciones o víspera de fiestas patronales, que además tiene relativa cercanía a las velaciones caseras y reitero, sólo describo detalladamente la danza en tanto texto, pero omito otros tantos acontecimientos ya que todo forma un entramado semiótico, inasible en esta investigación.

Ts'acam ts'en es una danza nocturna, su duración va del crepúsculo al amanecer, “de noche generalmente se hace la fiesta, en el día casi no, pero casi más en la noche” (Benito, 2-10-2014), “*ts'acam ts'en* se baila de noche, sí casi siempre de noche, en la víspera y de noche (Olegario, 18-10-2014), “la danza baila de noche hasta que se amanece, tocamos cualquier son hasta que se amanezca” (Euloquio, 1-10-2014). Alrededor de las 18 horas músicos, bailadores y bailadoras llegan al espacio donde interpretarán *ts'acam ts'en* y buscan la orientación hacia el *pulic ts'en*, los músicos se sientan en una banca y el arpero y maestro de la danza pide que le entreguen el arpa que alguno de los danzantes llevó cargando.

⁵⁵ Todas las fotografías son de mi autoría por lo que omito un pie de foto, con esto intento ofrecer un discurso fotográfico que acompañe al texto y evitar tecnicismos distractores.

Los rabeleros se sientan a los lados del arpero, a la izquierda se coloca el primer



rabel y a la derecha, el segundo rabel; de sus morrales sacan sus instrumentos, algún otro danzante lleva cargando una caja de cartón, la cual es colocada frente al arpero.

Se colocan algunas bancas al lado de la de los músicos para que bailadoras y bailadores tengan dónde dejar sus cosas, descansar y

comer durante el desarrollo de la danza y mientras están bailando las bancas son utilizadas por demás personas para descansar y poder ver la danza.

Los músicos comienzan a afinar sus instrumentos, primero el arpa para que ésta dé tono a los rabeles, mientras los danzantes comienzan a preparar sus cosas para comenzar a bailar. En cierto momento, don Andrés como maestro de la danza se levanta para poder establecer un diálogo con *Mam, Muxi, Mim Sabal*⁵⁶ y Dios en que se ofrece la danza, la comida, la bebida y se agradece, a este momento se le conoce también como la ofrenda:

Se hace oración con Santa Cecilia, el rey Lavid [Rey David], porque el Rey Lavid éste es el capitán de la danza de más antes y la virgen María también de más antes, entonces hay que firmar su palabra porque estos trabajos no son míos, sino agradecidos con el Padre y con la Madre por dejarnos estar aquí y con mucha alegría le bailamos y le tocamos para cumplir además con la invitación y damos gracias porque fuimos, pero no pasa nada a nadie de algunos compañeros, es lo que le pido a Dios, así como fuimos regresar, con bien, le digo que fui contento, alegre allá, pues siento alegre y que ellos alégrese bailando, esas son las gracias a nuestro señor Padre Dios, nuestro Pulic pay'lom y nuestra Madre, Mim Sabal y para que todos estén bien y nadie caiga enfermo y le ofrezco a la madre tierra tantito yuco [bebida alcohólica, destilada de caña] y a los 4 rumbos, sí. Entonces yo le hago las gracias cuando andamos en una parte, entonces vamos a unirnos

⁵⁶ El Abuelo, el Dios del agua y la Madre Tierra, respectivamente.

con mis compañeros que vamos a decir y vamos a hacer unos bolimes [tamales grandes] y con tantita caña y vamos a juntar las velas, si hay, y algunos bailadores para bocaditos de la cuenta de todo esto, sí así es, yo le doy gracias de mi arpa, de mi rabel, de mi chinchín, de mi todo, de mi huitzvara, le doy gracias, es las gracias por esto. Y a la madre tierra porque allí me nací, allí me nací. (José, 25-09-2014).



Hecha esta oración que inicia el maestro José y a la que se unen sus compañeros, se hace una ronda repartiendo *yuco* entre los músicos, bailadoras y bailadores, el *yuco* es proporcionado por quienes han invitado a la celebración. Cuando hay jóvenes de menos de 18 años, no se ofrece esta bebida, sólo es repartido entre los adultos, la repartición se hace distinguiendo las jerarquías de la danza, primero al arpero, luego al primer rabelero, luego al segundo, después al capitán de la danza, seguido de los

que llevan las filas y así sucesivamente hasta el último miembro de la fila. Aparte se entrega una botella de *yuco* a alguna mujer de mayor edad para que ésta lo ofrezca entre el grupo femenino, primero a las de mayor edad hasta la de menor, dentro del rango que les posibilita ingerir bebidas alcohólicas. Existen casos de abstinencia, pero no se desprecia el *yuco* porque implica una grosería, en estos casos, el *yuco* es guardado en una botella que generalmente cargan bailadoras y bailadores para ir depositando el *yuco* no consumido. Esto hace entrar a la danza en una especie de suspensión o incertidumbre porque no saben qué es lo que sucederá: pueden darles de comer o no darles, músicos, bailadores y bailadoras no piden, sólo se sientan y se sigue repartiendo el *yuco* entre los participantes.



Es de hacer notar que por cada trago que le dan al *yuco* el hombre o la mujer que lo consume, ofrece antes de ser ingerido,⁵⁷ un trago a *Mim Sabal*, a la madre tierra, como una muestra de agradecimiento de todos los bienes que ésta les otorga, esta acción es reiterada entre hombres y mujeres cada vez que van a ingerir el *yuco*, por esta razón hay un buen número de alcohol circulando durante toda la noche.

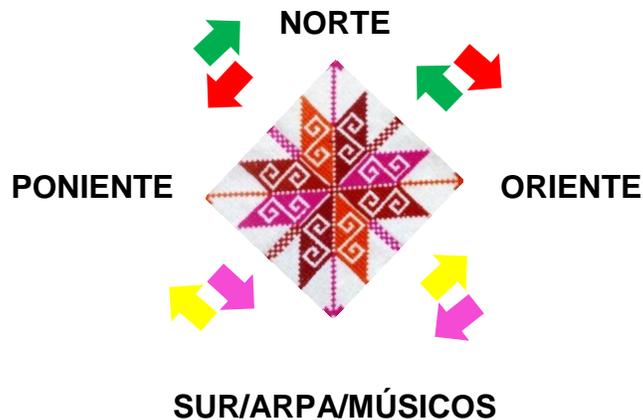
También al arpa le echo caña, el arpa parece que no vive con nosotros, pero más tiene juerza, es todo, trabaja con el aire y el aire es más fuerte, los instrumentos que se sienten y oigo es más fuerte por eso se le echa tantito y un traguito y copal también con el incensario es para que sienta más bonito el instrumento, también a los chinchines, los rabeles y se le echa tantito a los 12 hoyos del arpa, no se echa tanto, sólo lo que puede entrar con tu dedo. También de este lado echas tantito a la tierra porque es la que ocupa para bailar y todo esto hay que dar para que no siente nada su bailador, ni músico, a la tierra porque allí me llegaron y por eso hay que dar fe, nosotros cuando me llegué aquí vine con mi mamá [madre tierra] sin saber entonces hay que dar gracias para que no pase nada. (José, 25-09-2014).

También le echamos un poquito de yuco al rabelito porque dicen los antiguos, así le hacen, hay que echarle una gotita aquí [en la maquinaria], también a nuestra madre tierra un poquito vamos a echar, en nuestra madre tierra así se hace, es costumbre, así hacen nuestros padres más antes, los que ya no viven. (Euloquio, 1-10-2014).

Cabe decir que el maestro de la danza delimita el espacio donde será ofrecida la danza formando un rombo: ofrece *yuco* en cuatro esquinas, comenzando por el rumbo que corresponde al arpa, siguiendo al oriente, norte, poniente y terminando nuevamente con el arpa, como aparece el en el siguiente diagrama:



⁵⁷ Cabe destacar la ingesta del alcohol como ofrenda.



De la caja de cartón dejada frente al *arpero* de la danza sacan los chinchines y las *huitzvaras* que se utilizarán a los que también se les ha sido ofrecido un trago de *yuco*, ya que la gran mayoría del grupo han tomado varios tragos de *yuco*, el maestro Andrés comienza con los primeros toques del arpa, al escuchar los tonos, el primer rabel comienza a sonar y enseguida el segundo rabel comienza a seguir a estos dos músicos con su segundo rabel, “comienza a tocar el *mam* Andrés y luego nosotros le vamos a ayudar también con los bailadores con el *doth*, chinchín, tocamos y bailamos hasta que amanezca” (Euloquio, 1-10-2014).⁵⁸ Al escuchar algunos compases musicales, el capitán de la danza⁵⁹ toma la *huitzvara* y entrega la correspondiente a la mujer que dirige al grupo de mujeres, cada danzante va tomando su chinchín y las dos mujeres que lo tocan también toman el suyo, todos se van colocando en sus lugares, formando las filas para comenzar a interpretar la danza.

⁵⁸ Hay momentos en los cuales se les ofrece una comida a bailadores, bailadoras y músicos, pero también llega a haber ocasiones que no les dan y entonces suceden dos cosas: 1) comienzan a bailar los hombres solamente, mientras las mujeres permanecen sentadas y 2) bailan todos juntos ya para comenzar toda la danza.

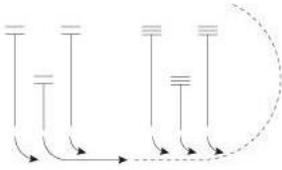
⁵⁹ Actualmente la danza tiene dos capitanes y generalmente depende de cuáles sean las ocupaciones de cada uno para que uno y otro sean los capitanes, en caso de estar los dos.

La primera forma musical⁶⁰ se conoce como la llegada y es una forma musical que se compone de 3 toques, se comienza en filas pero a partir de estas figuras, el capitán jala a la fila de su lado izquierdo, cuando pasa el último bailarín de ésta, se integra la fila del lado derecho que se mantuvo esperando, al pasar el último bailarín de esta fila, se integra la mujer que porta la *huitzvara* y le sigue su fila del lado izquierdo, al pasar la última bailadora de esta fila, se suma toda la fila del lado derecho y así se forman dos círculos que se desplazan en sentido antihorario; el de las mujeres queda dentro y el de los hombres fuera. Después de una vuelta, el capitán queda frente a los músicos, frente al altar o frente a la imagen celebrada y entonces exclama un grito agudo ¡uh!, flexiona las piernas, poniendo una rodilla casi en el piso, inclina el torso hacia delante, en indicio de reverencia, y coloca la punta superior de la *huitzvara* en el piso, esto lo hace para indicar que los círculos tienen que cambiar de sentido. Ahora la vuelta es en sentido horario, al darla completa, el capitán nuevamente hace la acción corporal que indica el cambio para repetir dos vueltas más, una antihorario y otra horario. Al dar este ciclo terminan de tocar los músicos.



“Cuando se llega a una casa o a una iglesia, son tres sones la misma, la llegada y sólo en círculos hombres y mujeres” (José, 18-10- 2014), “hay sones de ronda, cuando haiga una fiesta hay que hacer una llegada, juntos las señoras con los señores, son de tres toques y así también le vamos a ayudar a los músicos a sacar el trabajo” (Agustín, 3-10-2014).

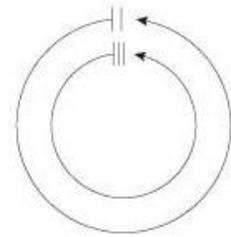
⁶⁰ Prácticamente, todas las formas musicales de la danza pertenecen a compases musicales de 4/4.



Al finalizar los tres toques correspondientes a “la llegada”, se comienza a tocar “el saludo” y es un toque dedicado a la imagen que se esté celebrando, por ejemplo,

“si hay una imagen dentro de la casa, ahí tiene arco y vela, veladora y la mesa arreglado con nylon el mantel o servilleta y la imagen está al centro porque hay imagen de san José, de la virgen de Guadalupe y eso es los que están dando una alegría, vivir bien para que no se acerque alguien o una enfermedad, entonces vamos a tocar son para saludar a la imagen, también va igual como otros tres toques, ahí pasan los tres igual la vuelta.” (José, 25-09-2014).

Esta forma musical también se compone de tres toques y también se hace en círculos que se desplazan como en la figura musical anterior, es también conocido como son de la presentación *“cuando tenga una mesa grande, hay que hacer son de la redonda porque es cuando hay una imagen que dicen que hay que saludarlo, nosotros hay que presentarnos” (Agustín, 3-10-2014).*



Al término de estas formas musicales, los trazos espaciales, es decir, la disposición del espacio cambia; se dejan de hacer los círculos y ahora se bailarían los sones en hileras o filas hasta la medianoche, que es otra de las marcas simbólicas importantes y en la que nuevamente cambia la

disposición del espacio. Los sones de hileras presentan prácticamente los mismos diseños geométricos cuando se interpretan en cualquier hora de la noche y consisten en los siguientes trazos dirigidos por el capitán.

Cuando tiene la vara el que encabeza la danza, pero esa danza lleva aquí el primero a la izquierda y el segundo a la derecha, yo he andado muchas veces de primero y de segundo, entonces ya pude dirigir la danza y el mam Andrés se dio cuenta, por eso me dijo que si podía con huitzvara y le dije que sí, es medio difícil porque hay que saber qué vuelta vas a llevar, a veces se nos pasa, se nos olvida. En hileras

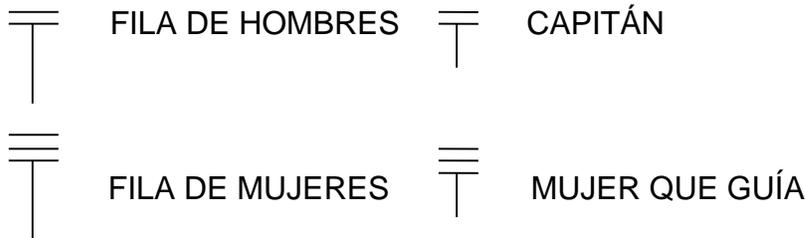
las vueltas, primera media vuelta y se regresa, se regresa adentro, luego se agarra el primero, primera vuelta entera, se llega otra vez, se agarra el segundo y acabando eso se entra pa´ dentro, otra vez vuelta entera, otra vez vuelta chiquita y se regresa y se termina. (Eugenio, 8-10-2014).

En estos sones de hilera, las mujeres siguen los trazos que los hombres van haciendo y aunque la estructura general de los trazos se repite, ellas, con la guía de quien que lleva la *huitzvara*, siempre están atentas a los movimientos de los hombres en pos de una mejor coordinación de la danza.

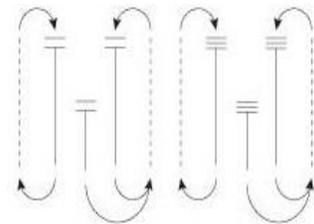


Los trazos de los sones que se tocan entre “el saludo” y los sones de los sones del “amanecer” se construyen con los siguientes diseños que, para su registro, he dividido en 10 vueltas, la imagen del lado izquierdo, representa al grupo de hombres, mientras que la de la izquierda representa a las mujeres.

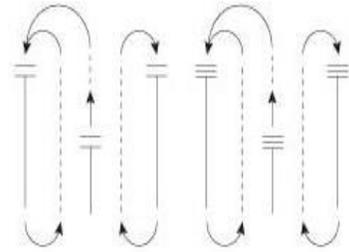
SIMBOLOGÍA



- 1) El capitán se pone al frente de la fila del lado izquierdo y con la *huitzvara* indica que tienen que seguirle para hacer un movimiento en “U” por fuera, la fila contraria también hace el movimiento y al llegar al extremo opuesto, ambas filas regresan por dentro.

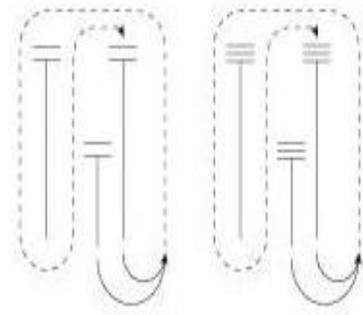


- 2) Al regreso a la posición de origen, el capitán da medio giro por cualquiera de sus lados e indica con la *huitzvara* a la fila del lado derecho que tienen que seguir el movimiento mediante una vuelta en “U” por dentro, la fila contraria también sigue este movimiento.



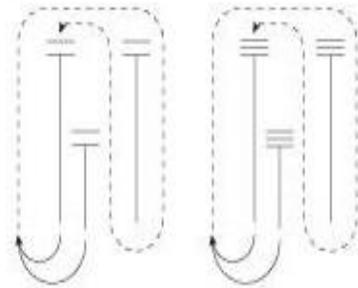
Al llegar al extremo opuesto, se regresa con movimiento en “U” por fuera.

- 3) Cuando regresan, el capitán vuelve a colocarse al frente de la fila izquierda y guía un recorrido que inicia con movimiento en “U” por fuera, después pasa por detrás de la hilera derecha, la rodea, regresa con un movimiento en “U” por dentro junto a la hilera derecha y regresa la hilera izquierda a su lugar mediante un movimiento en “U” por dentro. La hilera derecha mantiene su lugar bailando.

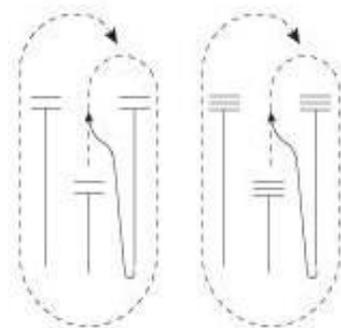


La hilera derecha mantiene su lugar bailando.

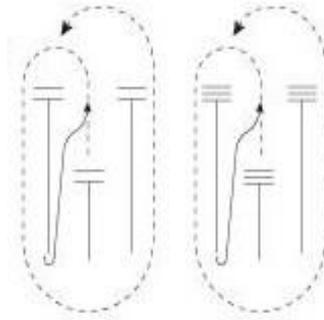
- 4) Al regresar, el capitán se coloca al frente de la hilera derecha para alternar el movimiento.



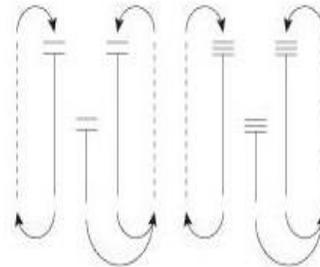
- 5) Cuando llegan, el capitán cambia a la hilera izquierda nuevamente y guía un movimiento en “U” por dentro, al llegar al extremo opuesto, hace movimiento en “U” por fuera para regresar hacia el frente y pasar por delante de la hilera derecha, rodearla y al llegar al final de la hilera, regresa a la hilera izquierda a su lugar original.



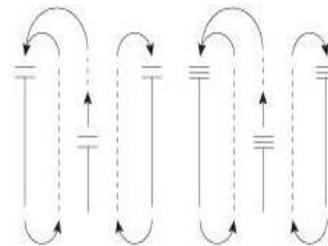
- 6) Al regresar, el capitán se coloca al frente de la hilera derecha para alternar el movimiento.



- 7) Al regresar, se repite el trazo número 1.



- 8) Al regresar, se repite el trazo número 2 para terminar el son.

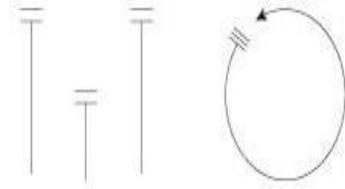


Posterior a este momento que se conoce como ofrenda, hay una diferencia notable en las formas musicales, en los trazos espaciales y en el *tempo* musical, el maestro de la danza, voltea a ver el cielo y comienza a tocar sonos correspondientes a lo que se conoce como los sonos de la medianoche.

A la medianoche voy a tocar son de la medianoche, miro el cielo y para seguir el siguiente va a estar en mi cabeza, acaba uno y otro y acaba uno y otro y otro, porque no todos tienen nombre, nomás como Dios que me caigan, como unas lluvias o como aguas que caen en las plantas. (José, 25-09--2014).

Ya llegando la medianoche, pues tiene toques también y se bailan así en rueda, cuechód son, les decimos nosotros, así se bailan, pero son sonos especiales para la medianoche. (Benito, 2-10-2014).

Este momento de la medianoche comienza aproximadamente a las 12 de la noche y termina alrededor de las 3 de la mañana, son 12 formas musicales las que se interpretan y la interpretación de las bailadoras es en círculos que avanzan en sentido antihorario mientras que los bailadores mantienen la estructura de trazos descrita anteriormente.



Hay que decir que durante estos 12 sones, el *tempo* musical aumenta considerablemente por lo que el manejo de los cuerpos que bailan es ligeramente más dinámico y más brincado, hay que agregar que en algunos casos ya se empieza a notar el efecto del *yuco* sobre los cuerpos principalmente varoniles y en el caso de



las mujeres, el desplazamiento de los círculos se percibe más rápido y la atmósfera ha cobrado un sentido diferente al momento anterior: el paisaje sonoro es más abundante en sonidos, no sólo se escucha la música del trío de la danza sino que las pláticas de los asistentes son más ruidosas, los *doths* son más constantes en su ritmo y también su volumen aumenta considerablemente, el capitán de la danza, cada vez que anuncia un cambio en el trazo espacial, emite un grito fuerte entrecortado y agudo ¡uh! que también indica tal cambio del trazo y este grito es respondido por un número considerable de bailarines ¡uuújujujú! Que no lo hacen al unísono por lo que se escuchan diferentes emisiones de este sonido en diferente segundo. Esta acción parece gustar a las mujeres porque muchas de ellas sonríen



cada que lo escuchan,

“A las doce de la noche se tocan puras ruedas, se tocan parece doce sones y se bailan en círculos y más círculos. Hay muchos sones, pero del medianoche pa’riba” (Eugenio, 8-10-2014).

Conforme avanzan estos sonos, hay algunos cuerpos que comienzan a golpear con los pies el piso, por lo que el cuerpo transita entre dos polos al realizar la secuencia. La secuencia de movimientos⁶¹ de la danza consiste en lo siguiente:

Frase A

- Paso lateral pie izquierdo.
- Paso pie derecho cruzado adelante.
- Paso lateral pie izquierdo.
- Brinco sobre pie izquierdo y simultaneo, balanceo pie derecho adelante a ras del piso.
- Esta secuencia se alterna.

Frase B

- Misma secuencia de pies, pero simultaneo a la secuencia del lado izquierdo, se da medio giro a la izquierda y simultaneo a la secuencia de pie derecho, el medio giro se hace a la derecha para regresar al frente original.

La variante de esta secuencia consiste en zapateos o golpes con la planta del pie, en lugar de los pasos.

Existe otra secuencia de movimiento, dependiendo de la estructura musical y que consiste en lo siguiente:

Frase A

- Paso lateral pie izquierdo.
- Paso pie derecho cruzado adelante.
- Paso lateral pie izquierdo.
- Brinco sobre pie izquierdo y simultaneo, balanceo pie derecho adelante a ras del piso.
- Paso lateral pie derecho.
- Brinco sobre pie derecho y simultaneo, balanceo pie izquierdo adelante a ras del piso.
- Esta secuencia se repite.

⁶¹ La descripción kinética está basada en los conceptos trabajados en Miranda Hita, Antonio y Lara González José Joel; *Manual básico para la enseñanza de la técnica de danza tradicional mexicana*; CONACULTA-FONCA; México; 2002.

Frase B

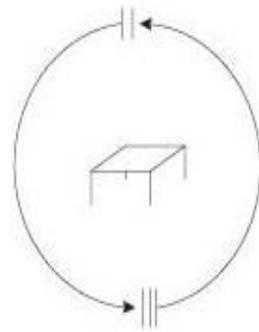
- 7 pasos alternados iniciando pie izquierdo para dar un giro a la izquierda.
- Brinco sobre pie izquierdo y simultaneo, balanceo pie derecho adelante a ras del piso.
- Esta secuencia se alterna.

El uso del torso, generalmente se mantiene en su posición natural, el *doth* se sostiene e interpreta en la mano derecha mediante pequeñas circunferencias percutidas que acompañan cada tiempo musical por lo que mantienen una flexión constante del brazo, mientras que el brazo izquierdo conserva también su posición natural, aunque sin rigidez alguna, ya que constantemente se mueve acompañando a las piernas. Hay algunos casos de bailarores que cada que uno de los pies brinca, el torso hace una breve angulación hacia delante y el balanceo de la pierna es modificado por una pequeña elevación de la pierna flexionada, movimientos que hacen que la danza se vea más brincada y fuerte.

Al término de estos doce sones correspondientes a la medianoche, se transita por un momento de suspensión-pausa relativamente amplia, alrededor de una hora, porque ha llegado el momento de ofrecer la comida a músicos, bailadoras y bailarores, para este momento *“son como sones de la mesa, ya cuando va a ser la comida, se bailan tres y son de agradecimiento y son en ronda con las señoras y también cuando ya están comiendo son tres de agradecimiento, en huasteco, c’acanamal.”* (Agustín, 3-10-2014).

Al terminar los sones correspondientes a la medianoche, los que están ofreciendo la fiesta, perciben que se ha terminado esta fase de la danza porque conocen las formas musicales y dancísticas y además los músicos hacen una pausa para un descanso que se prolonga más que los descansos anteriores, entonces alguno de los organizadores se acerca al maestro José Andrés y le pregunta si le parece bien que coman, a lo que el maestro responde que sí. Los fiesteros sacan una mesa y la colocan al centro del espacio dancístico, le colocan un mantel encima y sobre éste, colocan vasos desechables y también sacan algunos envoltorios, casi cuadrados, con hojas de plátano de aproximadamente 30 centímetros de lado por 15 de alto. Estos envoltorios están amarrados y no se desamarran hasta que todos los

músicos, bailadoras y bailadores se han pasado a la mesa, aproximadamente se colocan 8 envoltorios y una gran cantidad de vasos. Posterior, sacan jarras con atole de maíz, arroz o naranja y también jarras de café. Ya que esto está dispuesto en la mesa el maestro de la danza comienza a tocar otra ronda de tres sones en los que bailadoras y bailadores forman una sola ronda que baila alrededor de la mesa dirigida por el capitán de la danza, cada una de estas tres formas musicales consta



de tres vueltas a la mesa, por lo que no es un momento de larga duración y al término de esto, el maestro de la danza se acerca a la mesa y le dan un incensario



con el cual va a ofrendar a la comida con la esencia aromática del copal, esta acción se conoce como *pajuxtalab*⁶² y después de él, cada músico, bailaror y bailadora lo harán, además de quienes han ofrecido la celebración.

El maestro de la danza ofrece un discurso oral de agradecimiento:

Otra vez se hace oración, como en antes que llegamos, entonces hay que agradecer que nadie ha caído y que estamos alegres de poder estar bailando y que así vamos a seguir. Damos las gracias y otra vez firmamos palabra y muy agradecidos con mi Padre y con mi santa madre porque seguimos alegres y no ha pasado nada. Agradecemos así, nuestro Pulic pay'om y nuestra Madre, Mim Sabal y pues las gracias que nos están ofreciendo los bolimes, yuco, atole y cafecito, le ofrezco tantito yuco a la madre tierra por darnos de comer, por ponernos en la mesa y le tiro tantito en cada patita y al centro de la mesa, por abajo para que caiga en la tierra y tengamos más. Le doy gracias a todos y pos´ ahora sí ya comemos. (José, 25-09-2014).

Cabe hacer la mención de que los rabeleros, el capitán de la danza, los punteros de las filas y algunas bailadoras también ofrecen *yuco* en cada esquina de la mesa y

⁶² Incienso sagrado.

sobre la tierra a la altura del centro de la mesa. Los *bolimes* son destapados y las señoras cercanas a quienes organizaron la celebración, que además son quienes generalmente cocinaron, tienen la tarea de desamarrar cada *bolim* y partirlo en muchos pedazos, en un extremo de la mesa colocan pequeños pedazos de hoja de plátano para que quien vaya a comer lo ponga sobre éstas.

Los *bolimes* son tamales grandes elaborados con una mezcla de masa de maíz con chile rojo, conocido como “chile chino”, se le ponen las piezas del pollo completas y/o pedazos de carne de puerco, frijoles y manteca.

La preparación lleva mucho tiempo, ya que hay que moler el maíz en el molino, después hacer la masa de maíz en el metate y en tinajas revolver la masa, partir las hojas de plátano de tamaños relativamente grandes y se tienden sobre la mesa de preparación; se hace una capa con la masa, sobre esta se tiende



el chile también ya molido y los pedazos de carne, al término se vuelve a poner masa de maíz para que sirva como tapa. Se amarran los excedentes de hoja de plátano y se van poniendo en una vaporera para su cocción, proceso que dura generalmente toda la noche.

Hay que recalcar que los alimentos ofrecidos en una velación, generalmente, todos son a base de maíz, *bolimes*, atole y en algunas ocasiones, dependiendo de la época del año, gorditas de elote, esta base alimentaria es ofrendada con el copal y conlleva oraciones para bendecirla antes de ser ingerida. Al término de la comida que es un banquete ritual colectivo, todos echan la basura al monte y está estrictamente prohibido que se eche en otro lugar que no sea ese. En términos generales, toda la basura que se genera a partir del maíz se tira en el monte, está penado que se tire en otro lugar y se dice que si se hace, la madre tierra se molesta y entonces ya no dará buenas cosechas y con esto, la comunidad se queda sin posibilidades de alimentación, en hambre. Hay testimonios que mencionan que se tira en un solo lugar, ya que el maíz no puede ser fragmentado, tiene que estar junto para que de esa basura generada, regrese completo al interior de *Mim Sabal*, y ahí termine de regenerarse para volver a salir a la superficie de la tierra.

Continúa la pausa después de comer mientras platican, niñas y niños juegan, algunos siguen bebiendo y entonces, cuando el maestro de la danza lo considera conveniente, la suspensión de la danza termina, dando inicio a la siguiente fase.

El siguiente momento importante está destinado a los sones que se conocen como “de juego,” la mayoría tiene nombre de animales y por tanto, son de carácter imitativo, estos sones se tocan desde aproximadamente 4 de la mañana, casi al amanecer, cabe decir que pocas veces ya se bailan con las características propias de cada son, por lo que generalmente se bailan en hileras tanto hombres como mujeres.

Pues sí, se bailan los sones y brincan, pero sí está peligroso porque si no saben brincar y no se paran bien, pues se caen porque los bailadores se brincan y dejan al otro abajo y cantan kikirikí, un señor gordo por ejemplo, no puede, este son le decimos coxol son, también tocamos el quitál teleb [son de la mula] y cada bailador va haciendo como si fuera bestia, mula, y patea fuerte al compañero, bueno, como si le pateara, pero no le pega y le hace así: mmmhh, mmmhh, como si estuviera enojado el animalito, el eloc son, es el de la zorra, otro donde brincan es el padhum son es el tigre y van brincando, después vienen los to´ol son [sones de peces], viene la tijera también, el otochin son y ya casi cuando el mam ve que va a salir el sol, ya casi como a las 5 de la mañana toca el papan y hace muy bonito el son, ya se oye que ya va amaneciendo. Pero ya casi se va perdiendo, bueno, a lo mejor toque sí tienen pero ya no lo bailan así y sí es muy bonito y como les dan cañita, pues bailan alegre. (Benito, 2-10-2014).

La disposición del espacio para estos sones es en hileras e incluso si los hombres están imitando-jugando al animal al que hace referencia la forma musical, los trazos son los mismos que los descritos líneas arriba. Las mujeres no participan de los juegos de la misma manera que los hombres por lo que con la misma secuencia de movimiento, mantienen la danza y los trazos espaciales.

“Ya para esto entran muchos sonos de animales, pero esos yo todavía no los conozco todos, ahora yo con la vara, pero antes con el chinchín sí, se oye que es igual, pero son diferentes.” (Eugenio, 8-10-2014).

Después de la suspensión que hubo para descansar y comer, las formas musicales correspondientes a esta fase, comienzan a un *tempo* relativamente pausado y va aumentando conforme pasan los sonos durante una hora u hora y media aproximadamente. El *tempo* musical



se va intensificando y los descansos de los músicos entre son y son, es mínimo por lo que el número de sonos es considerablemente amplio. Tengo que decir que con las características imitativas de los bailadores, sólo tuve oportunidad de presenciarlo una vez⁶³ y el ambiente festivo es sumamente palpitante, de mayor vivacidad y divertido no sólo para los bailadores, los músicos, ríen constantemente ante las acciones de los bailadores, las bailadoras se distraen viendo a los bailadores y por esto, se equivocan al hacer los trazos, lo que genera risas entre ellas, pero también de los músicos que no dejan tampoco de verlas, los asistentes a la fiesta, también tienen un papel principal al compartir esta alegría, las risas y el gozo por lo que no sólo están viendo, sino escuchando. En algunos bailadores y otras personas que deciden integrarse a la danza a lo largo de la noche, el *yuco o cañita* sigue reflejando su efecto; los desinhibe y multiplica las posibilidades de emitir onomatopeyas más intensas o gritos con mayor fulgor que expresan la emoción del bailar. Cuando la danza no se interpreta con las características imitativas, estas acciones distintivas no se pierden, es decir, este momento de la noche, la danza alcanza atmósferas hilarantes que se mantienen hasta que va a terminar esta fase.

⁶³ La característica imitativa de los sonos de animales se ha ido perdiendo con el tiempo; a pesar de que los sonos se siguen interpretando musicalmente, dancísticamente ya no debido a que para estas horas de la noche muchos de los danzantes están borrachos y esta razón perjudica a los demás bailadores porque no se puede hacer la imitación si no es con las parejas completas. Hay consenso sobre la importancia de estos sonos, sin embargo, en los días de velación no se exige mayor medida en la ingesta de alcohol para que puedan interpretarse estos sonos.

El anuncio del final de este momento de los “sones de juego” se anuncia con dos sones en particular, el gallo y el papán, respecto al primer animal se dice que su canto todavía es de noche porque comienza a asustar al diablo, lo ahuyentan para que no impida la salida de Dios (en líneas adelante, transcribo la narración para su análisis) mientras que para el caso del papán, se dice que es el ave que con su chillido va anunciando por el cielo, la próxima salida del sol.



Al término de estos sones, comienza una etapa más a la que refieren como “el amanecer” y es la última de la velación que consta de un son considerablemente largo denominado en español, el encuentro del sol.

Después del papán, comienzan a escucharse las primeras notas del

tamab q' uichá o encuentro del sol y la disposición del espacio nuevamente cobra otro sentido, pues hombres y mujeres dispondrán juntos, en comunidad, del espacio dancístico. El son es relativamente prolongado en duración por los trazos que van a ser y se llega a prolongar hasta treinta minutos aproximadamente.

La especificidad de este son consiste en que

“empieza por donde sale el sol, en hileras junto con las niñas, luego al norte, luego acá al oeste y al sur otra vez de vuelta, por eso van a ser ocho signos que bailamos” (Eugenio, 8-10-2014).

El capitán de la danza refiere a que son ocho signos los que bailan, sin embargo según el registro en campo que pude hacer, al final bailadores y bailadoras terminan en una ronda, por lo que “el encuentro del sol” tiene nueve trazos, los de cada rumbo de ida, en sentido antihorario, por los cuatro rumbos de vuelta y su término en círculo.

Esta forma musical y su correlato en la forma dancística comienzan antes de que salga el sol, cuando apenas se anuncian los primeros rayos, de tal suerte que es durante la interpretación de éste que el sol “termina de salir”:

“Como a las 6 de la mañana tocamos el encuentro del sol, ya es mañana, como a las 6, sí porque primero acá en el sur y otro al oriente y otro al norte y luego acá este otro, son cuatro partes, ahí empezó derecho, primero luego segunda, tercer y cuarta y luego vamos pa´l otro lado para soltar pa´ que no se vayan a quedar amarrados, no se pueden quedar así, hay que soltarlos, dan vuelta y van a hacer rodillas y todos vamos a hacer así hasta que termine, es un son, pero se tiene que completar. Se va de un lado a otro y después al revés, es hasta que termine de salir el sol, por eso lo encontramos, lo acompañamos.” (José, 25-09-2014).

“El encuentro del sol se van primero para este lado donde sale el sol, después al norte, después a donde se oculta, después al sur, a los cuatro puntos y luego van a regresar otra vez, pero es saludando al sol, tamab⁶⁴ q´uichá, es como si una persona va a llegar allá, nosotros salimos a su encuentro, es el sol, es el día, tamab q´uichá. Y así ya viene el encuentro del sol, dicen la aurora bella que ya viene el sol y ya termina” (Benito, 2-10-2014).

Como muestro más adelante, este discurso dancístico tiene su correlato en discursos orales con un buen número de recurrencias, lo que sugiere que es uno de los momentos más importantes en la danza de *ts´acam ts´en*.

A continuación presento los diagramas de los trazos espaciales de este son con las direcciones específicas a las que van y en los sentidos en los que las recorren.

Posteriormente presento el mismo recorrido sobre el mapa que Benito hizo para

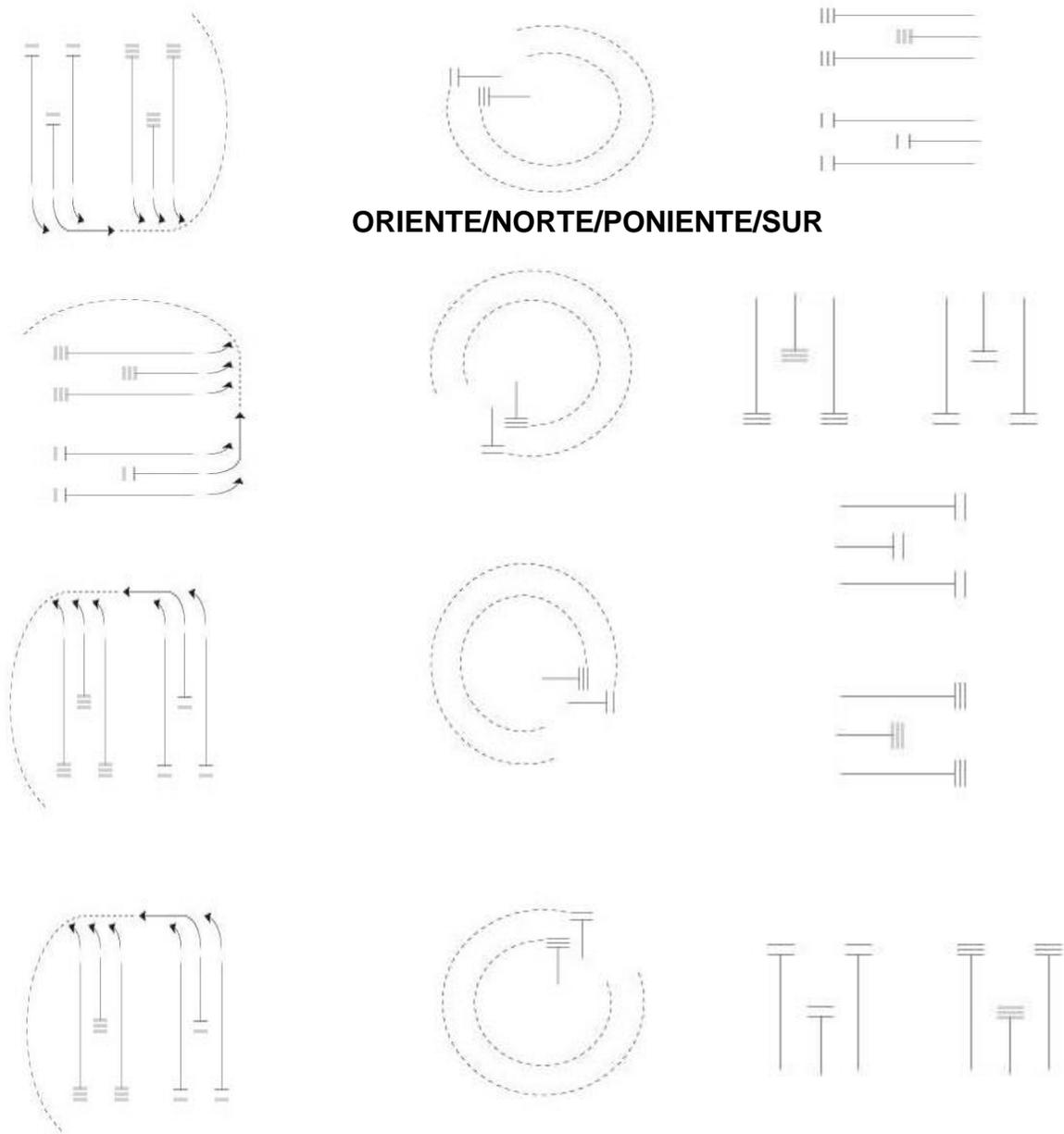


⁶⁴ *Tamab* proviene de la raíz *tam* que es utilizada en el habla para referir a entonces, como adverbio de tiempo, de lugar y también se usa como verbo que implica una ocasión en que se hace algo, estos usos dependen del contexto de habla, sin embargo, para este caso me resulta importante cómo todas estas posibilidades se conjugan, ya que el *tamab q´uichá* implica el momento del sol, *q´uichá* es sol, el momento cuando se le acompaña y que funciona como una alegoría del entonces como tiempos anteriores, el tiempo del *pulic pay´lom*, pero en esto ahondaré líneas adelante.

mostrar el movimiento que genera la danza de *ts'acam ts'en* dentro del cosmos *teenek*.

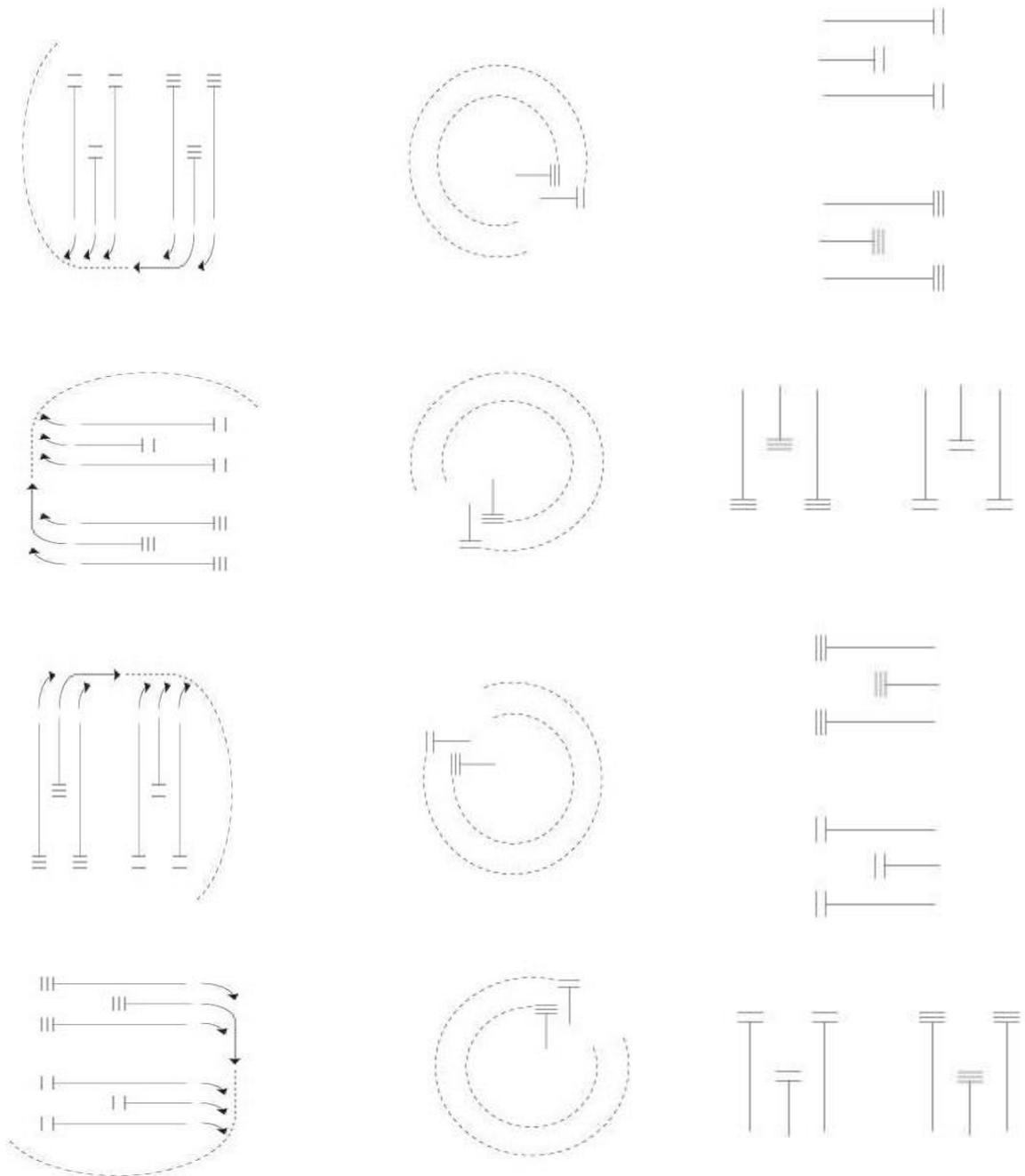
- 1) Partiendo del Sur, dan $\frac{3}{4}$ de vuelta antihorario en dos círculos (el interno femenino y el externo masculino) hasta volver a formar las filas con el nuevo frente al Oriente.

Esta disposición espacial se repite a los cuatro rumbos:



2) El segundo bloque de movimientos construidos en el espacio corresponde a la vuelta de regreso, partiendo del sur, la vuelta es en sentido horario, como lo muestra el siguiente diagrama:

PONIENTE/NORTE/ORIENTE/SUR



Cuando termina este son, el sol ha salido por completo y ha alumbrado ya el nuevo día, los músicos, bailadoras y bailadores están satisfechos y hacen un breve descanso después de esos alrededor de 30 minutos de actividad continua, cabe destacar que es el son de mayor duración en toda la noche y esta sola forma musical transita por diferentes *tempos*, comienza un *tempo* pausado, como tratando de recuperarse de la efervescencia de la fase anterior, pero conforme avanzan los minutos, los músicos intensifican los *tempos* a vivaces y vigorosos. Los primeros cuatro recorridos de los rumbos son en sentido antihorario y suelen ser, relativamente más paliado, pero conforme



avanzan los minutos se agudiza el *tempo* y con ello, los ánimos de quienes bailan se ven influidos de tal manera que la agitación y el ajetreo hacen transitar a bailadoras y bailadores en una especie de atmósfera perturbadora y de acaloramiento que también se refleja en el entusiasmo de quienes observan la danza. Para cuando comienza este momento de la danza, hay personas que ya están prácticamente dormidas, pero conforme avanza este son, la gente va despertando y se hace partícipe de la sensación de excitación que produce el “*tamab q’uichá*” o encuentro del sol. Incluso llega a haber bailadoras que por diferentes condiciones, como edad o si llevan niños de brazos, han estado descansando en otros sones, pero para este son, todas y todos tienen que participar, sin importar cuál sea su condición, pues todos tienen que participar del encuentro del sol.

Los trazos dentro de la demarcación nativa del cosmos *teenek* son los siguientes; el primero hace referencia a la primera vuelta en sentido antihorario, el segundo la vuelta en sentido horario.⁶⁵



Al término de este son, hay un descanso que no se prolonga más allá de los 15 minutos y en el que músicos, bailadoras y bailadores se recuperan de la intensa actividad que tuvieron, beben agua, café, refresco o *yuco* y se sientan a reposar y tratar de normalizar el ritmo de la fiesta, el ritmo cardíaco, finalmente, ha salido el sol.

El maestro de la danza ofrece algunas palabras en un discurso ritual que serán las últimas palabras de esta celebración:

⁶⁵ Esta demarcación guiada por Benito hace alusión al uso del espacio en el son del encuentro del sol, es importante cómo Benito destaca la importancia de este son al irme dirigiendo los trazos sobre una copia del cosmos que ya había hecho y sobre todo cómo el diseño espacial indica la importancia del movimiento que al conjuntar ambos planos, forman una especie de signo *ollin* en la tradición nahua y asociado no sólo al movimiento mismo, sino al viento, al agua, a la generación de la vida por medio del movimiento. Otra de los aspectos a resaltar, y que será retomado hacia el final de la investigación, es cómo en narrativas orales se ha hecho referencia al amarre y desamarre de los bailadores y bailadoras y es con estos planos se observa que la primera vuelta en sentido antihorario hace alusión al amarre, mientras que la segunda en sentido horario, desamarra, libera a la colectividad para no quedar anclados al tiempo y al espacio. Estos planos nativos son otra forma de comunicar y de dar sentido a la forma narrativa *ts'acam ts'en* susceptibles de ser analizados gracias a las herramientas teórico-metodológicas propias del análisis multimodal.

Hago la última oración otras vez con Santa Cecilia, el rey Lavid [Rey David] y agradecidos porque los trabajos no fueron míos, Dios, mi padre me los fue dando por la noche, agradecido con el Pulic pay´lom por darme lo que fui tocando y pues ya hemos cumplido, ya firmamos la palabra y le digo que con mucha alegría le bailamos y le tocamos. Agradezco porque no pasó nada a nadie de mis compañeros y pues algunos con el yuco se atarantaron, pero no perdimos, no caímos y regresamos contentos.

Las gracias siempre a nuestro señor padre Dios, nuestro Pulic pay´lom y nuestra Madre, Mim Sabal y le ofrezco tantito yuco a nuestra madre tierra y a los 4 rumbos para que no nos vayamos a quedar amarrados. Entonces las gracias también a caseros y señores y señoras que estuvieron por invitarnos y por ofrecer comida y nos reunimos todos mis compañeros para dar gracias y todos c´acnamal decimos por los bolimes, café, atole, yuco, por todo. Damos gracias otra vez, yo le doy gracias de mi arpa, de mi rabel, de mi chinchín, de mi huitzvara, y Benito y Euloquio también, capitán, bailadores, todos y entonces ya nos vamos a despedir con las gracias (José, 25-09-2014).

Hecha esta oración en la cual todos se reúnen, los músicos regresan a sus lugares y comienzan a tocar la siguiente forma musical que se conoce como la salida.

Y ya cuando es la hora de salir, pues ya la despedida, también se baila en rueda, allí cuando ya se va se agarran los morralitos y se van. La despedida son como cinco sones y salen bailando, el último son es el camino, el mam carga el arpa y así sale tocando, nosotros atrás también tocando y los bailadores que ya agarraron su morralito también atrás,



siempre los señores se oye el taquixtalab⁶⁶ y siempre escuchas el son y ya sabe que ya se van los tocadores, sí, así es. (Benito, 2-10-2014).

El uso del espacio para esta última fase es la misma que para la llegada, todos bailan en círculo que alternan en sentido antihorario-horario y se compone de cuatro momentos o cuatro vueltas completas. El *tempo* de esta forma musical es frugal y al finalizar estas vueltas, los músicos comienzan ahora a tocar el son del camino: en éste, el arpero carga su arpa (A), ahora ya le ayudan al maestro a cargar el arpa dada su edad, y continúa tocando, los rabeleros (B-C) se colocan atrás del maestro José Andrés y también continúan tocando, así comienzan a caminar y el capitán de la danza, guía a las filas de hombres primero y se incluyen después las de mujeres para salir todos bailando en una sola fila detrás de los músicos, así continúan hasta salir del espacio dancístico donde se desarrolló la velación y con esto termina la participación de *ts'acam ts'en* dentro de la velación. Músicos, bailadoras y bailadores regresan a la comunidad de Santa Bárbara y cada uno se dirige a sus respectivas casas a descansar.

⁶⁶ Esta palabra tiene su referencia lingüística de la composición *taq'uib*, usada para referirse a lo último en tanto acción, Larsen en su vocabulario, lo define como: la última vez. (Larsen, 1997: 51).

IV ANÁLISIS MULTIMODAL DEL *TS'ACAM TS'EN*

A partir de los datos etnográficos es momento de presentar esquemáticamente las unidades de análisis de este complejo dancístico, que si bien es cierto está compuesto por el entramado de lenguajes varios como la música, el cuerpo, los lenguajes rituales, la vestimenta, los accesorios, para este análisis multimodal sólo incluyo aquellos que según la etnografía tienen diversos cambios en las acciones humanas durante la velación. Por esto, he optado por no incluir la vestimenta de la danza, ya que en sí es todo un tema, sin embargo en líneas posteriores ofrezco un análisis sobre el *dhayem* y sobre las narrativas alrededor de esta prenda femenina.⁶⁷ Además, la danza no tiene cambios de vestuario durante la celebración. En el análisis del discurso habrá una narrativa de importancia al respecto del *dhayem*, pero para el análisis multimodal, no lo he considerado. Las unidades de análisis están definidas en torno a dos ejes:

- 1) El tiempo astronómico, es decir, el transcurso de la noche, sus horarios y sus especificidades del tiempo cronológico.
- 2) El *tempo* o temporalización del tiempo, es decir, cómo la experiencia humana construye y usa el tiempo astronómico a partir de diferentes categorías y saberes que se expresan en las intensidades del *tempo* musical, corpóreo, oral y en el uso del espacio.

El primer eje está subdividido en unidades de análisis que los músicos, bailadoras y bailadores definieron, mediante su reflexividad en diferentes espacios conversacionales, como marcas simbólicas, por esto, se hacen tácitos los rompimientos entre cada fase a la que refieren. Así por ejemplo, el tiempo astronómico se divide en las siguientes categorías nativas:

- a) La Ofrenda
- b) La Medianoche
- c) Suspensión-comida
- d) Los Juegos

⁶⁷ Al respecto véase de Rocha Valverde, Claudia; *Tejer el universo. El dhayemlaab, mapa cosmológico del pueblo teenek. Historia de una prenda sagrada*; El Colegio de San Luis-Ed. Ponciano Arriaga-CONCACULTA-Gobierno del estado de San Luis Potosí; México; 2014.

e) La celebración de la vida

Estas unidades de análisis o marcas simbólicas se hacen tácitas, en otras palabras, se temporalizan en cuatro rubros:

- 1) El espacio
- 2) El cuerpo
- 3) Los discursos rituales
- 4) La música

Para caracterizar el *tempo* en este análisis multimodal, recurro al campo musical, ya que desde éste, el *tempo* se caracteriza como la velocidad con la que se interpreta una forma musical, en otras palabras, la rapidez o lentitud con la que se marcan los pulsos de las frases musicales, es decir, el tiempo. Esta característica en la música es la más expresiva y la que más afecta en emociones, estados de ánimo, sensibilidades y afecciones en dos vías: quienes la interpretan y quienes la escuchan, materializándose entonces en las disposiciones, para este caso etnográfico, en las unidades propuestas.

El *tempo* se expresa en un movimiento dialéctico en los músicos que generan el *tempo* musical, pero que también los afecta al ser escuchas de su propia interpretación y claro, en los escuchas-bailadoras y bailadores que al responder a este estímulo construyen afectivamente (de afecto y de afectación) el espacio, la música con su cuerpo que baila. Tomo del lenguaje musical las características del *tempo*, mismas que se basan en los pulsos (*beats*) por minuto y que se definen de la siguiente manera:

Adagio: lento.

Andante: velocidad media.

Moderato: velocidad moderada, más rápido de la media.

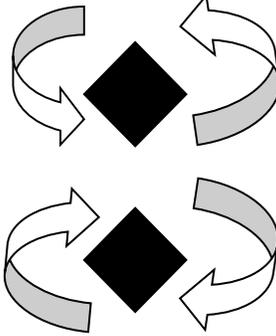
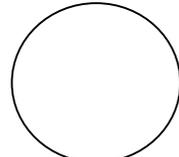
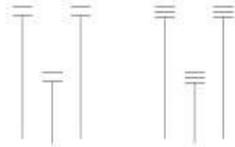
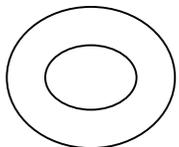
Allegro: rápido.

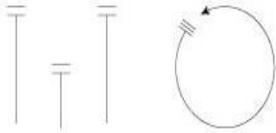
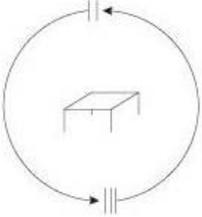
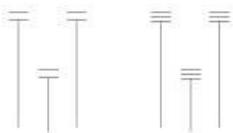
Presto: muy rápido.

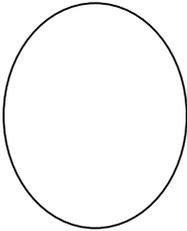
Es necesario advertir que este préstamo que tomo del campo musical sólo es con la intención de hacer más claro el dinamismo que adquiere el diálogo establecido entre los cuerpos que interpretan la música con los cuerpos que la bailan y no es exacta la relación del número de pulsos por minuto que establece la teoría musical;

este préstamo permite acercarme a dos ámbitos experienciales independientes en pos de una mejor comprensión del acontecimiento y por ello es oportuno siguiendo planteamientos de Hans-Georg Gadamer, fusionar los horizontes, es decir, unir dos perspectivas o campos en donde cada “ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto” (Gadamer, 2005: 372) que en sí mismo no llega a ser suficiente para comprender una realidad humana, entonces se sugiere ampliar y abrir esta posibilidad panorámica y establecer nuevos horizontes que coadyuven en los procesos de comprensión de los distintos haceres humanos. No debo dejar de mencionar que el maestro de la danza, hace referencia a los diferentes tempos o intensidades de la velocidad de cada marca simbólica: “la ofrenda es lentita y le vamos subiendo la velocidad a los de la medianoche, pero no tanto, en los juegos otro poquito pa´ que no se duerman y cuando vamos a recibir a papá sol, pues más, ahí le damos más rapidito” (José, 25-09-2014).

En páginas siguientes presento un cuadro de análisis multimodal contemplando las unidades de análisis referidas y al final de éste, una breve reflexión que conecte con las narrativas orales, las cuales serán tratadas con el análisis del discurso en líneas posteriores.

TIEMPO ASTRONÓMICO		TEMPO TEMPORALIZACIÓN DEL TIEMPO			
H O R A	MARCA SIMBÓLICA	ESPACIO	CUERPO	DISCURSOS RITUALES	MÚSICA
1 9 : 0 0 H O R A S	OFRENDA	DELIMITACIÓN CONSTRUCCIÓN DE ESPACIO DANCÍSTICO 	EL MAESTRO DE LA DANZA CAMINA FORMANDO EL COSMOS TEENEK EN FORMA DE ROMBO PRIMER RECORRIDO EN SENTIDO ANTIHORARIO SEGUNDO RECORRIDO HORARIO		NO HAY MÚSICA
			SE JUNTAN BAILADORES Y BAILADORAS ALREDEDOR DEL MAESTRO DE LA DANZA FORMANDO UN CÍRCULO	DISCURSO RITUAL SALUDO	NO HAY MÚSICA
		 	COMIENZO DE TS'ACAM TS'EN MUNDOS SEPARADOS HOMBRES/MUJERES TEMPO CORPORAL ADAGIO BAILAN EN CÍRCULO HOMBRES Y MUJERES CÍRCULO INTERNO: MUJERES CÍRCULO EXTERNO: HOMBRES TEMPO CORPORAL ANDANTE		LA LLEGADA TEMPO MUSICAL ADAGIO EL SALUDO TEMPO MUSICAL ANDANTE

00:00 HORAS	MEDIA NOCHE		<p>HOMBRES BAILAN EN HILERAS</p> <p>MUJERES BAILAN EN CÍRCULO</p> <p>TEMPO CORPORAL <i>ANDANTE</i></p> <p>↓</p> <p><i>MODERATO</i></p>	<p>SONES DE LA MEDIA NOCHE</p> <p>TEMPO MUSICAL <i>ANDANTE</i></p> <p>↓</p> <p><i>MODERATO</i></p>
03:00 HORAS	SUSPENSIÓN COMIDA		<p>HOMBRES Y MUJERES BAILAN EN UN CÍRCULO SENTIDO ANTIHORARIO ALREDEDOR DE LA MESA DE LOS ALIMENTOS</p> <p>TEMPO CORPORAL <i>ANDANTE</i></p>	<p>SONES DE AGRADECIMIENTO Y BENDICIÓN DE LA COMIDA</p> <p>TEMPO MUSICAL <i>ANDANTE</i></p>
			<p>MÚSICOS, BAILADORES Y BAILADORAS: <i>PAJXTALAB</i></p> <p>BANQUETE RITUAL: HOMBRES Y MUJERES</p>	<p>DISCURSO RITUAL AGRADECIMIENTO</p>
04:00 HORAS	LOS JUEGOS		<p>HOMBRES Y MUJERES BAILAN EN HILERAS SONES DE IMITACIÓN</p> <p>TEMPO CORPORAL <i>ANDANTE</i></p> <p>↓</p> <p><i>ALLEGRO</i></p>	<p>SONES DIVERSOS DE ANIMALES: TIGRE MULA ZORRA GALLO PAPÁN</p> <p>TEMPO MUSICAL <i>ANDANTE</i></p> <p>↓</p> <p><i>ALLEGRO</i></p>

0 6 : 0 0 H O R A S	CELEBRACIÓN DE LA VIDA		HOMBRES Y MUJERES BAILAN COMBINANDO TRAZOS LINEALES CON TRAZOS CIRCULARES SE MANTIENE SEPARADO EL MUNDO FEMENINO DEL MASCULINO RECORREN ANTIHORARIO SUR-ORIENTE-NORTE-PONIENTE-SUR LOS RUMBOS DEL UNIVERSO RECORREN HORARIO SUR-ORIENTE-NORTE-ORIENTE-SUR LOS RUMBOS DEL UNIVERSO TEMPO CORPORAL ALLEGRO ↓ PRESTO	SON EL ENCUNTRO DEL SOL TEMPO MUSICAL ALLEGRO ↓ PRESTO
		EL MAESTRO COMIENZA AL CENTRO DEL ESPACIO DANCÍSTICO Y SE JUNTAN LOS MÚSICOS, BAILADORES Y BAILADORAS ALREDEDOR DEL MAESTRO DE LA DANZA FORMANDO UN CÍRCULO PARA AGRADECER EN COMUNIDAD LAS ATENCIONES Y A DIOS	DISCURSO RITUAL AGRADECIMIENTO DESPEDIA	NO HAY MÚSICA

		<p>BAILAN EN CÍRCULOS SEPARADOS HOMBRES Y MUJERES</p>	<p>SON DEL CAMINO</p>
		<p>EN UNA SOLA LÍNEA, DIRIGIDOS POR EL ARPERO SALEN DEL ESPACIO DANCÍSTICO</p> <p>TEMPO CORPORAL ANDANTE</p>	<p>TEMPO MUSICAL ANDANTE</p>

DEVENIR
TEENEK

Como se aprecia en el cuadro de análisis multimodal, el cuerpo está al centro de las unidades de análisis, ya que dispone de las dimensiones espaciotemporales en el entendido de que el cuerpo “es el quicio del mundo” (Merleau-Ponty, 1985: 101), así tiempo y espacio no están *per se* como modelos físico-matemáticos de explicación del mundo, sino que son dimensiones que precisan ser construidas, comprendidas y habitadas por los cuerpos humanos y explicadas gracias al mundo simbólico, “nuestro cuerpo habita el espacio y el tiempo” escribe Merleau-Ponty (*op. cit.*: 156) y sólo es posible habitar estas dimensiones en la cultura.

Así la cultura *teenek* experimenta en la duración del acontecimiento del texto *ts’acam ts’en* (que no es corpocentral como veremos más adelante) la experiencia del devenir en la cual el tiempo cronológico se experimenta de otra manera situando a los seres humanos en la experiencia del tiempo fluctuante e inmanente a los hombres y mujeres *teenek*, el tiempo de la tradición y que los sitúa como una cultura de la memoria en la que “el tiempo impersonal continúa fluyendo, mientras que el tiempo personal está atado” (Merleau-Ponty, 1985: 185), por esto, el devenir que expresa *ts’acam ts’en* es un proceso meramente colectivo en el cual el régimen de temporalización y la experiencia interaccionan recíprocamente a fin de dar cuenta del tiempo que hace transitar a los seres humanos por el mundo.

Por ello, la temporalización es la experiencia que va más allá del tiempo cronológico cotidiano y que suscita a mujeres y hombres a plantearse como acción, es decir, como los constantes procesos de imágenes emergentes para la memoria y con ellas explicitar las formas de vida mediante las narrativas. Bajo esta perspectiva, la temporalización es una experiencia que reconfigura el sentido y la intencionalidad de la experiencia, misma que se hace materia en tanto se construye en el acontecimiento, por lo que es moviente y cambiante, es una sucesión de estados que hay que atender en sus diferentes variaciones.

Y para intentar comprender tales variaciones es necesario fracturar el flujo del tiempo y remitir a la cronología de sucesos para efectuar un posible análisis de los estados cambiantes en vistas de una mejor comprensión del fenómeno humano y del sentido del texto. Así, al estarse ocultando el sol, alrededor de las 19 horas, el maestro de la danza, quien tiene el privilegio de ser el maestro por sus conocimientos, delimita, construye, el espacio⁶⁸ en el que se desarrolla el texto *ts'acam ts'en*.

El maestro recorre este espacio y convoca a bailadoras y bailadores a ser partícipes en un mismo mundo (en comunión) de un discurso ritual oral dirigido a santos, vírgenes y seres sagrados de la religiosidad *teenek*. Al término de este discurso oral, se separan los mundos femenino/masculino de manera lineal, ofrecen sus discursos corpóreos a discreción pues apenas están anunciando su llegada.

Prontamente, estos mundos han de ser circulares, se mantiene la separación de género; el femenino toma la disposición central, mientras que el masculino es el que está afuera. Así los desplazan de manera antihorario-horario generando vectores de movimiento por todos los rumbos del cosmos *teenek*.

El uso del cuerpo, reflejado en la interpretación musical dancística aumenta considerablemente, esto hace que los estados de ánimo respondan a estos estímulos.

⁶⁸ Es interesante, siguiendo una de las tesis de Henri Bergson, cómo el espacio es el origen de toda mediación simbólica que requiere la definición de límites y cómo éste a su vez, remite al origen de cualquier hábito. Así el espacio decanta la acción humana y esto en diálogo con las premisas fenomenológicas de Merleau-Ponty, sobre que el cuerpo no está en el espacio ni en el tiempo, sino que es del tiempo y del espacio, invitan a reflexionar en estas dimensiones como inseparables, construidas y sobre todo como experiencias de especialización humana que dotan de sentido a la vida misma.

Sin necesidad de aparatos que midan el tiempo, la ciencia *teenek* de lo concreto se hace manifiesta cuando el maestro de la danza observa el cielo y percibe sus cambios: sus estrellas más brillantes y titilantes, paradójicamente, anuncian mayor oscuridad y frialdad en el ambiente, estas características hacen mover a la danza a otro tránsito de sus tránsitos: la medianoche.

La medianoche hace entrar a una especie de atmósfera preocupante, como si la agencia humana quisiera salir pronto de esta fase, esto se percibe en la aceleración interpretativa de música y danza, conforme avanzan los sonos, se acelera la música y los mundos femenino/masculino se mantienen separados, el primero bailando en circunferencia en sentido antihorario, el segundo de manera lineal.

Posterior al banquete, se interpretan los sonos de juego, de carácter imitativo animal. Para esta fase, los mundos femenino/masculino se mantienen separados de manera lineal y sólo en los bailarores está la tarea imitativa, ellos conducen la fase lúdica de este momento. El tono de los cuerpos y la música es vivaz y álgido hasta cerca del siguiente cambio climático y considero conveniente hacer un breve paréntesis al respecto sobre la naturaleza del juego en la danza de *ts'acam ts'en*. La palabra juego tiene tantas connotaciones entre las que destacan la evasión, la ambigüedad, lo irreal o lo poco serio, sin embargo, el juego puede tener otras tantas connotaciones que lo hacen ser una palabra (y una actividad) de uso complejo. Para este caso, me interesa resaltar el papel del juego como una actividad que se funda en la actuación (imitación) del animal que se está interpretando musicalmente, pero que a pesar de lo "juguetón" del hecho, no implica alguna situación de abandono de responsabilidad, ya que esto sería penado por el maestro de la danza, además en esta fase de la danza, el juego opera como un anti somnífero sobre bailadoras, bailarores y personas que presencian la velación. Ya para estas horas de la noche en donde los cuerpos directos e indirectos en la participación del *ts'acam ts'en* están cansados y después de los efectos de la digestión de la comida que generalmente producen sueño, los sonos de juego/imitación entran para activar y estimular a las personas y hacer esta fase de la noche, más amena y divertida, evitando entonces hacer caer en sueño a los presentes. Esto exige particularmente a los bailarores, un conocimiento específico musical que se expresa en el

desempeño corpóreo del animal en tratamiento, así como la transmisión a los bailarines más jóvenes de las enseñanzas a este respecto. Por estas razones con el juego se aprende, se regula, se explora, se comunica, se estructura, se basa en la exageración de los códigos corporales para desempeñar una convincente actuación de lo imitado y por supuesto, con esto, también se busca la impresión hacia sus compañeros de juego y hacia quienes lo observan. Hay que agregar que el juego también posibilita presentarse al ser humano bajo las diferentes pieles de los animales, es decir, transmutar en los animales mismos, reafirmando con esto, su conocimiento sobre ellos y la naturaleza cultivada. También debo destacar que la presentación de animales no es aleatoria; se hace referencia a que el orden es según como van apareciendo los animales en las horas nocturnas, por ello, se transita de la mula, a la zorra, al tigre: el mundo de lo terrenal. Posteriormente se presenta un mundo acuático al que le corresponden los sonos de peces y hacia el final de la velación, se hace presente el mundo celeste, el de las aves con el gallo y el papán como indicadores del día y de la luz. Esta presentación que no es gratuita alude, según este orden, a los animales cercanos o de casa, a los animales de la sierra, a los del agua y finalmente a los del viento y esta es otra forma de presentar y construir el mundo que habitan y conocen los *teenek*.

Estos sonos de imitación de animales o sonos de juego propician la risa y no hay que dejar de pensar en ella bajo su carácter normativo que más allá de ser un indicio de diversión, marca un momento específico donde no se puede uno dejar al sueño porque como colectividad deben permanecer despiertos puesto que es una marca simbólica previa a la salida del sol, así la risa se presenta también como un factor subversivo que coadyuva en la salida del sol.⁶⁹

Al final de los sonos de juego, el maestro de la danza, voltea al cielo y cuando alcanza a ver que las tinieblas comienzan a clarear anuncia la siguiente fase ritual de este texto con el toque de dos sonos de animales que anuncian la próxima salida del sol: el gallo y el papán.

⁶⁹ Para ampliar véanse, por ejemplo los trabajos de Johan Huizinga (2005), Roger Callois (1986), Hans-Georg Gadamer (2005), Víctor Turner (1983), Richard Schechner (2012) y Henri Bergson (2009).

Así se mantiene el ánimo músico-corpóreo con una de las formas narrativas culminantes de este texto: el encuentro del sol. Durante ésta, hombres y mujeres mantienen sus mundos separados, pero avanzando hacia los mismos lados, juntos, combinando trazos lineales con trazos circulares; recorren antihorario el cosmos delimitado por el maestro y se detienen en cada uno de los rumbos de este cosmos. Al terminar la primera vuelta, recorren ahora en sentido horario el mismo cosmos, como si deshicieran e hicieran su mundo. El tempo general es vívido y excitante, como si con su danza y su música motivaran al astro solar en su salida y en su recorrido diurno y nocturno. Al haber terminado de “encontrar” y acompañar al sol, el día se ha hecho presente, el día se ha hecho; entonces el maestro de la danza, convoca a sus compañeros músicos, bailadoras y bailadores al centro del espacio construido para dar un discurso ritual oral de agradecimiento.

Terminado dicho discurso retoman sus lugares y bailan en círculos concéntricos, el interno perteneciente al mundo femenino, el externo al masculino, al término de la vuelta, se juntan, sin intercalarse, ambos mundos en una sola fila dirigida por el maestro de la danza, atrás los músicos, luego la fila de bailadores y al final la de las bailadoras hasta salir del espacio que construyeron y habitaron durante toda la noche. El tono musical y corpóreo ya es más relajado y descansado, recobrando el aliento que durante toda la noche tuvieron.

El análisis multimodal basado en la etnografía densa y dividido en unidades de examen brevemente desarrolladas, no se puede completar sin pensar en las posibles referencias que existen en las narrativas orales, en otras palabras el esquema de análisis multimodal y la etnografía proporcionan ciertos indicios que facilitan la interpretación del fenómeno humano, sin embargo, la corpo-oralidad no es factible sin que las narrativas orales se sometan a un análisis del discurso que permita poder hacer tangibles las referencias orales sobre el texto de *ts'acam ts'en* en dos órdenes:

- 1) Los discursos orales propios al respecto de esta danza.
- 2) Los discursos orales que hagan referencia a esta forma narrativa de manera indirecta, es decir, aquéllos que incluyan información sobre tiempos y espacios no inmediatos, así como seres sin presencia física inmediata.

Finalmente, dada la naturaleza de esta investigación es pertinente aclarar que centrarme en el aprendizaje de la lengua materna también implicaría centrarme en el aprendizaje de los lenguajes corpóreos, ambas posibilidades lejanas dado el poco tiempo de estancia en campo y la dificultad de ambos, sin embargo, la intención de aproximarme como mediador cultural es precisamente con estas herramientas teórico-metodológicas para la interpretación de los datos.

En el siguiente apartado presento las narrativas orales de diferentes personas, narrativas que son tratadas bajo el análisis del discurso y que a final de esta parte de la investigación serán analizadas de manera trans-oral y posteriormente en un análisis inter-narrativo que permita hacer visibles algunas de las referencias entre los discursos corpóreos y los discursos orales de manera más tácita, de tal manera que este *corpus* del cuerpo nos acerque a la comprensión del devenir *teenek* expreso en este texto *ts'acam ts'en*.



V DIALOGICIDAD DE SABERES CORPO-ORALES *TEENEK*

Era la hora en que las cosas pierden la consistencia de sombra que las ha acompañado durante la noche y vuelven a adquirir poco a poco los colores, pero mientras tanto atraviesan una especie de limbo incierto, apenas rozadas y casi aureoladas por la luz, la hora en que se está menos seguro de la existencia del mundo.
Italo Calvino

Para seguir los indicios respecto al sentido de bailar *ts'acam ts'en* entre los *teenek*, es momento de presentar las narrativas orales seleccionadas para su tratamiento con el análisis del discurso. Para lograrlo, el interés principal está en cómo las personas “organizan el tiempo y el espacio, sitúan a los participantes y a los propios elementos textuales del discurso” (Calsamiglia y Tusón, 2012: 128) en su mundo.

Los discursos son prácticas sociales que relacionan a las personas, mediante el uso de la lengua oral o escrita, con otras personas e incluso con otros seres, por esto los discursos son principios que definen la otredad. Es importante decir que cuando el discurso se convierte en objeto de estudio es imprescindible atenderlo como uso lingüístico contextualizado, es decir, los lugares y tiempos en donde es enunciado son de primer orden en el análisis y para la interpretación, ya que el contexto es el lugar donde se ponen en funcionamiento las diferentes formas lingüísticas a fin de constituir la comunicación. El análisis del discurso, como herramienta teórico-metodológica, centra su atención en las interacciones, las situaciones, las posiciones de las personas, las elecciones del uso de la lengua, en la complejidad y heterogeneidad de estas elecciones que propician la comunicación. Es importante destacar que el análisis del discurso pone énfasis no sólo en las palabras, sino en las intenciones que se expresan de manera verbal y no verbal, porque estas intenciones son medulares para la construcción de los entramados temáticos que constituyen una forma particular de ver y posicionarse en el mundo.

Es preciso decir que el análisis del discurso es una herramienta teórico-metodológica con características afines, sin embargo, su operación es amplia, ya que dependiendo de los fines, se definen las unidades de análisis y la

caracterización propia del análisis del discurso,⁷⁰ pero siempre apuntando hacia la constitución social del ser humano en los discursos.

Para el caso que aquí me ocupa, las narrativas orales a analizar son relativamente breves, fragmentos de diferentes discursos orales que tuve oportunidad de registrar mediante grabaciones de voz o de manera escrita en la libreta de notas de campo durante diversos espacios conversacionales en los que se trataban temas que no necesariamente tenían que ver con la danza, por lo que en las próximas líneas aparecen sólo aquellos momentos que directa o indirectamente hacen referencia a este texto. Principalmente centro la atención en los discursos *teenek*, que no hacen referencia directa a la danza, sino, presumiblemente, al sentido de participar en esta forma narrativa del cuerpo. Debo hacer notar que las narrativas orales están en español, lo que connota que los hombres y mujeres *teenek* que compartieron sus palabras hicieron una transferencia lingüística del *teenek* al español, tema que resulta interesante para la aparición de distintas variedades dentro de un código lingüístico, es decir, las refracciones en torno a un tema o heteroglosia en palabras de Mijaíl Bajtín.

Debo subrayar que el análisis del discurso desarrollado para esta investigación está centrado en dos niveles de análisis:

- A) La deixis o la capacidad de gramaticalizar elementos contextuales. Esta característica del uso de la lengua apunta a los diferentes elementos que resultan relevantes para un enunciador en una situación determinada. Es una manera de indicar el posicionamiento en el mundo, ya que depende de quién pronuncia los deícticos, a quién, cuándo y dónde, por esto el contexto es de primer orden en el análisis deíctico.

Los elementos deícticos se clasifican en cinco tipos (Calsamiglia y Tusón, 2012): deixis personal, espacial, temporal, socia- textual y de modo. Para el

⁷⁰ Por ejemplo, la enografía de la comunicación que pone atención a la relación entre pensamiento, lengua y cultura en los eventos comunicativos (Gumperz, Hymes, 1964 y Duranti, 1985). La etnometodología y el análisis conversacional que centra su estudio en las conversaciones cotidianas (Sacks, Schegloff, 1974). La sociolingüística interaccional que hace de la interacción comunicativa, su objeto de estudio (Goffman, 1983). La pragmática que estudia el uso lingüístico contextualizado (Austin, 1990, Searle, 1995). El análisis crítico del discurso que analiza el uso del discurso a fin de abusar, establecer, legitimar, ejercer o resistir al poder (Fowler, 1983, van Dijk, 1980)

análisis de las narrativas orales *teenek* centraré mi atención en la personal, espacial y temporal, ya que estos elementos aparecen constantemente y me permiten poder hablar en términos de recurrencias, heteroglosia y polifonía. Además estos elementos deícticos posibilitan concretar el segundo nivel de análisis.

- B) Redes temáticas. La constitución de redes temáticas se establece a partir de las recurrencias relevantes que las diferentes personas presentan en sus discursos, permiten observar cómo se relacionan las palabras en la narración de una persona, pero también en las diferentes narraciones de las demás por lo que privilegian el sentido de la experiencia mediante la palabra en diferentes órdenes.

Las redes temáticas articulan las variaciones en torno a un tema central: el devenir *teenek* a partir de las narrativas orales que presentan visiones del mundo, opiniones, valoraciones, percepciones y apreciaciones mediante el enunciado, es decir, mediante “el eslabón en la cadena de la comunicación discursiva y no puede ser separado de los eslabones anteriores que lo determinan por dentro y por fuera generando en él reacciones de respuesta y ecos dialógicos” (Bajtín, 2012 a: 281). Estos ecos dialógicos de saberes corpo-orales muestran la relación que mujeres y hombres *teenek* establecen con las divinidades expresadas en ciertas recurrencias temáticas que a su vez están íntimamente relacionadas a los diferentes elementos que constituyen al *ts’acam ts’en*, por tal, las redes temáticas o complejo de relaciones de sentido,⁷¹ se presentan también como variaciones en torno a un mismo tema.

- C) Dialogicidad. Esta unidad de análisis permite comprender los diálogos existentes entre las narrativas orales y las narrativas corpóreas puestas en acción y que hacen de *ts’acam ts’en* un texto corpo-oral.

⁷¹ Robert Hodge y Gunther Kress en *Social Semiotics* (1988) hablan de complejo semiótico para referirse a un conjunto vasto y extenso de modos de dar significación en torno a un aspecto cultural, en otras palabras, las variaciones de significar un hecho/tema mediante diferentes modos. Con la influencia de esta categoría conceptual, sigo los indicios que en las narrativas orales me permitan hablar de redes temáticas que al ser tejidas con el análisis del discurso, me posibiliten comprender las relaciones de sentido que expresa o veladamente, se presentan en las narrativas orales.

Al hablar de variaciones en torno a un mismo tema, refiero a aquellas narrativas orales que desde diferentes enunciadores construyen relaciones dialógicas, entendidas como las relaciones que “no se reducen a las relaciones lógicas temático-semánticas, que *en sí mismas* carecen de momento dialógico. Deben ser investidas por la palabra, llegar a ser enunciados, llegar a ser posiciones de diferentes sujetos, expresadas en la palabra, para que entre ellas puedan surgir dichas relaciones” (Bajtín, 2012b: 338).

Hay que aclarar que el análisis del discurso que a continuación presento, no lo es en el sentido más estricto, formal o lingüístico, sino que es una propuesta metodológica que atiende el sentido del discurso para una mejor comprensión sobre las implicaciones del devenir *teenek*; y los entramados de sentido son las articulaciones o tejidos que las redes temáticas van armando con otras marcas simbólicas a fin de encontrar alguna correspondencia en otra esfera de saber que no es la propia, en otras palabras, la dialogicidad de saberes corpo-orales.

Presento las narrativas orales que convergen temáticamente y posterior, realizo el análisis del discurso de tales narrativas a fin de no hacer repetitiva la presentación de datos.

Narrativa 1

A nosotros nos dijeron que sí, tiempo antes, cuando no había luz, cuando todo estaba en la oscuridad, todo era negro y entonces de allá, de allá, se dijo que vendría la luz, que saldría la luz, que saldría el sol para darnos vida y entonces sí, la gente fue a recibirlo, a esperarlo y le llevaron las danzas para su llegada, para recibirlo también con ts'acam ts'en. (José).

Narrativa 2

Sí, los de antes decían que no había luz, que no había tiempo, que no había nada, todo estaba, decían, en oscuro, entonces dijeron que saldría la luz, los dioses dijeron que habría luz y que saldría de allá y que entonces Pulic pay'lom vendría a darnos luz y regalarnos vida, entonces la gente, los de antes, se organizaron para ir a recibirlo, para

esperar a que saliera y acompañarlo, dicen que le llevaron música y también ts´acam ts´en. (Benigno).

Narrativa 3

La danza baila de noche hasta que se amanece, tocamos cualquier son hasta que se amanezca (Euloquio, p. 83).

Narrativa 3.1

Ts´acam ts´en se baila de noche, sí, casi siempre de noche, en la víspera y de noche (Olegario, p. 83).

Sobresale en las narrativas 1 y 2 el deíctico de persona nosotros que hace referencia a nosotros los *teenek* como principio de identificación en contra parte de una 3ª persona del plural, ellos que fueron los que dijeron eso importante que se dijo, es decir, el sujeto es indefinido, es una construcción impersonal que releva lo que se dijo, más no quién o quiénes lo dijeron. Los enunciadores que sí tienen sujeto definido en tanto son *teenek*, se reconocen como partícipes de una memoria colectiva y compartida, reconociéndose como portadores, al igual que la comunidad, de los saberes que le han sido heredados. Indudablemente están hablando de tiempo pasado. Es un pasado que se actualiza en el discurso mismo, por lo tanto es una forma de vivir dicho suceso y volverlo acontecimiento.

Respecto al deíctico de tiempo, hay que resaltar que el “tiempo antes” no implica que no se reconozca o incluso mida el tiempo, sino que hay un régimen diferente; ese tiempo antes es claro, como el tiempo del entonces que no necesita definición en cuanto a duración, ya que denota una marca simbólica: la llegada del sol.

La llegada del sol que es por el Oriente, es indexada con un deíctico corporal cuando José al hablar sobre la salida del sol, menciona el deíctico espacial “allá” y lo hace acompañando con un movimiento corporal de elevación del brazo derecho, señalando hacia el lugar al que está refiriendo que es el Oriente. Mientras que Benigno señala con la cabeza hacia el mismo rumbo cuando menciona que “saldría de allá”. Estos elementos no verbales de la oralidad están refiriendo que ese mundo es externo al enunciador, refuerza la idea de distanciamiento espacial.

Hay que también que en la narrativas el sol está vinculado con la luz, con la vida y es él quien da la vida a los *teenek*. En este punto, José y Benigno marcan una clara diferencia entre la gente que fue y “nosotros”, es decir, la gente que fue es un colectivo al que ellos, los de ahora, no pertenecen, incluso hay una exclusión en tanto temporalidad con esa gente; gente que no está definida, es gente que vivía en la oscuridad. La colectividad a la que pertenecen es aquella que habita el mundo después de haberles dado vida el sol, por esto, la relación de ese nosotros con el sol es etnocéntrica porque refiere al ser *teenek*; estas ideas sobre la diferenciación personal que a la vez, expresa el tiempo son recurrentes en las narrativas *teenek*, por ejemplo cuando refieren a cuestiones como:

- “Dicen los antiguos. [...] Así hacen nuestros padres, más antes, los que ya no viven.” (*Euloquio*, pp. 86).

Resalta el hecho de que las danzas, entre ellas *ts’acam ts’én* son actividades primigenias, originarias, que tienen como característica ser danzas para recibir, esperar e incluso ofrecer al sol. Por otro lado, es manifiesto el papel que tiene la palabra como la gran portadora de los saberes, la oralidad hace referencia a la inexistencia de las cosas tal y como pueden estar definidas ahora y a partir del acontecimiento de la salida del sol y con él, la luz y el inicio de otro tiempo. Presumiblemente hay diferentes edades *teenek* que distinguen entre los de antes y los de ahora que parece ser, está definida por la venida de *Pulic pay’lom* o sea, el gran padre, el padre sol que es el dador de vida que llega por el Oriente.

Es interesante el correlato entre las narrativas orales que hacen referencia a ese tiempo de la salida del sol; así como el pasado se actualiza en el discurso oral, la danza también actualiza ese pasado con la interpretación nocturna de ella como el espacio-tiempo propicio de *ts’acam ts’én* que hace esperar, pero generando con movimiento, la salida del sol. Este es uno de los indicios de mayor relevancia que expresan la existencia de dialogicidad de saberes corpo-orales.

Es manifiesto el ejercicio de la memoria porque en estas narrativas se percibe que “recuerdan de su pasado sólo aquello que no deja de ser para ellos el presente y que se vive por ellos como tal” (Bajtín, 2012b: 98) es decir, ellos son el presente actualizado de dicho acontecimiento que además corpóreamente también se hace

con la danza misma, por esto, *ts'acam ts'en* es un texto puesto en acción donde no son las voces personales, pero tampoco los cuerpos personales, sino las voces de la gente de antes, “los de antes.”

Sobre el aspecto nocturnal de la danza, Lázaro como hermeneuta nativo dice sobre la noche que:

Es en la noche que se toca porque es la etapa de los sueños y con el arpa va a hablar un angelito, en los sueños le va a hablar a Dios.⁷²

Lázaro recalca la característica de ofrecimiento de la danza y además asocia este tiempo para la actividad onírica y con esto, con el modo subjuntivo de la cultura (Turner) es decir, “el modo de lo posible [...] el terreno de la hipótesis, la fantasía, la conjetura, el deseo” (Geist, 2005: 25) ya que el arpa transmuta en ángel para poder establecer comunicación con Dios.

Así, estas narrativas respecto al carácter nocturno de *ts'acam ts'en* son polifónicas en tanto que “estas voces no son herméticas ni sordas una respecto a otra. Siempre se escuchan mutuamente, se intercambian y se reflejan.” (Bajtín, 2012b:171) y coinciden, sin ser idénticas, sobre el sentido que tiene bailar *ts'acam ts'en* durante la noche, es decir, “forman la unidad de sentido de una visión del mundo” (*op. cit.*: 174) que los adscribe en comunidad.

Lázaro abre un camino más sobre la importancia del arpa en *ts'acam ts'en* que hace pensar que el arpa no es un objeto, sino un agente dentro de la cultura *teenek* que, por supuesto, necesita de la mediación humana para cobrar tal agencia y para destinar el mensaje que quiere dar.

⁷² Hay que agregar que la noche es la fase propicia para la adquisición de un nuevo conocimiento: la música, la danza, la palabra, principalmente, durante esta fase del día, se dice que es cuando “cae” o “pega”, es decir, que llega la habilidad y queda registrada en la cabeza para poderla seguir realizando. Este aprendizaje puede ser en horas de sueño o en horas de vigilia, pero la noche es el tiempo idóneo para la experiencia.

Sobre este tema,⁷³ son interesantes las narrativas en las que se habla de ella como un ser vivo,⁷⁴ incluso un ser cuasi humano aunque de distinción opaca íntimamente asociada con la danza.

Narrativa 4

Ts´acam ts´en es danza del arpa, es una danza de cosas muy grandes porque es danza de la madre, la abuela, la mamá de la madre, esa es el arpa, es una danza de cosas muy fuertes y muy poderosas, la danza de los aires. (Lázaro).

Narrativa 5

Sí, el arpa es un instrumento de antes, quién sabe de dónde viene, es la abuela, también se llama abuela, es como la abuela de nosotros, la madre. Parece que no vive con nosotros, pero más tiene juerza, es todo, trabaja con aire y el aire es muy fuerte, se le echan un traguito de yuco y copal incensario, es para dar una sienta este instrumento y a los chinchines y al arpa, a todos; y cuando hay bolim y vamos a sacar el medio que ahí tiene un gallo, de su corazón, y vamos a dar a todos los instrumentos, chinchín, vara, arpa, rabel y échele aguardiente en el hoyo, parece que tiene doce hoyos, no echan tanto, puede entrar tu dedo de este lado y a la tierra tantito y ahí en la tierra porque es la que ocupa para bailar y todo esto hay que dar para que no sienta nada su

⁷³ Recientemente, CIESAS en su Colección Huasteca dedica un trabajo titulado *Arpas de la Huasteca en los rituales del costumbre: teenek, nahuas y totonacos* coordinado por María Eugenia Jurado Barranco y Camilo Raxá Camacho Jurado (2011) en el que se ofrece un panorama general histórico y etnográfico sobre este instrumento que no desarrolla el aspecto agencial del instrumento, por lo que me parece prudente hacerlo en esta investigación, según los datos obtenidos durante el trabajo en terreno a fin de acrecentar la evidencia empírica en este tema.

⁷⁴ Desde finales de los años 90 del siglo pasado, surge una corriente antropológica propuesta por Eduardo Viveiros de Castro denominada “perspectivismo indígena” en la que básicamente se postula, a partir de una amplia etnografía amazónica, que seres humanos y animales no pertenecen a mundos completamente diferentes, ya que ambos son seres culturales, portadores y creadores de cultura que además participan de las mismas relaciones sociales. Cabe decir que esta propuesta se aleja entonces de la ley de los apuestos estructuralistas que planteaban un mundo de lo animal *versus* el mundo de lo humano y demás oposiciones binarias resultantes. Esta propuesta teórica ha sido seguida por otros investigadores como Philippe Descola y Bruno Latour, principalmente, quienes destacan las ontologías indígenas como base del conocimiento antropológico. Cabe agregar que a partir de esta postura teórica, no sólo los animales son considerados como seres vivientes con características agenciales, sino también objetos diversos, sin embargo, esta investigación no alcanza a incluir esta perspectiva, ya que considero que debe profundizarse más al respecto, porque en este tratamiento etnográfico el arpa no es únicamente partícipe, sino que es el objeto-agencial que genera y promueve la existencia de los seres humanos y con esto, de las relaciones sociales.

bailador, porque nosotros cuando me llegué aquí, vine con mi mamá sin saber, entonces hay que dar las gracias también porque no pase nada. (José).

Narrativa 6

Nos preguntaban cómo se llama el arpa y el arpa se llama también abuela. (Benito).

Estamos ante una situación de recurrencia temática porque las narrativas presentan este instrumento musical bajo una noción antropomórfica de asociación con la abuela. Esta característica es importante, ya que se plantea a la abuela como aquella que precede a la madre, es decir, veladamente estamos ante un caso de parentesco ritual y de culto a los ancestros porque es la abuela sin ubicación temporal de los *teenek*.



La tríada, arpa-abuela-tierra adquiere sentido al pensar en cada uno de los elementos como el aspecto femenino de la danza: la dadora de vida.

La centralidad tópica del arpa como ser vivo, se acentúa cuando en la narrativa se habla sobre tenerla contenta mediante la comida, bebida y aroma, es decir, ofrendarla para que no se enoje y mande algún mal a la colectividad porque además tiene fuerza y se le debe tratar con reverencia, se le ofrece un traguito de alcohol como bebida ritual y del *bolím* no se le ofrece cualquier parte, sino el corazón para que mantenga la fuerza. Estas acciones que son narradas en la oralidad rebasan esta esfera del saber y en cada interpretación de la danza, el arpa es tratada como el ser con vida al que se hace referencia, lo que establece la dialogicidad de saberes corpo-orales.

De igual manera estas narrativas fijan las normas éticas o las implicaciones que deben tenerse hacia el arpa para no sentirse mal y/o enfermar. La ofrenda sirve como un medio de dar las gracias a la abuela por dar la vida y a la tierra por permitirles estar vivos. Finalmente, el arpa es un instrumento cuyo origen se pierde en el tiempo, pero que en el tiempo de la narración corpo-oral se hace presente

“porque el sentido no vive en el tiempo en que existe un “ayer”, un “hoy” o un “mañana”, es decir, no en el tiempo en que “vivieron” los personajes” (Bajtín, 2012b: 151) sino en el tiempo en el que están vivos y ese sólo es el presente inmediato. Por esta razón, precisar el surgimiento del arpa no importa, porque ha estado desde siempre

Ts´acam ts´en dice Lázaro es una danza también de los aires y con esto, de las nubes y de la lluvia:

Narrativa 7

Es la nube lo que es lo más poderoso, pedimos lluvia en la iglesia, en la comunidad, donde quiera, bailamos y vamos a hacer una ofrenda en una casa, en la iglesia o en un altar a pedir a dios que es natural, bailamos todo, así es el hombre, también el chinchín manda la nube, con el chinchín se llama a las nubes, es una sonaja para la nube, ahí ta´ la nube, ahí viene la nube donde está el Pay´lom lab, el hombre canta porque trae el chinchín y viene por la buena o por la mala, donde está el chinchín, el hombre canta. (Lázaro).

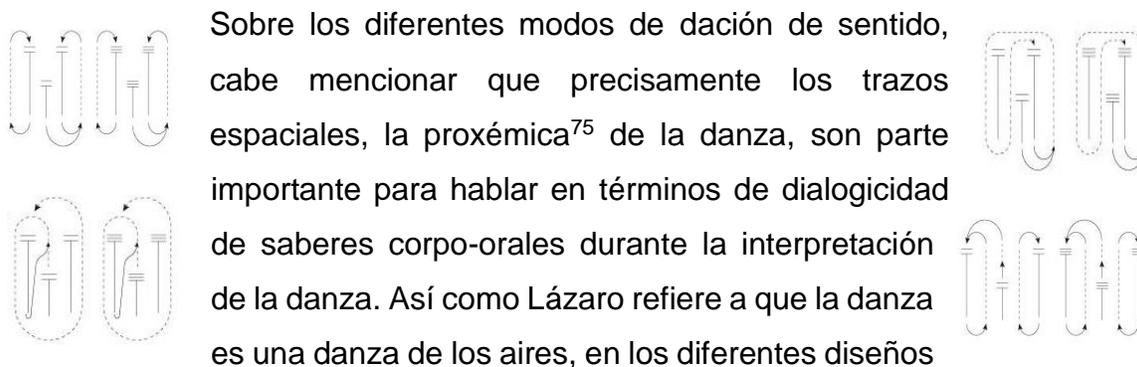
En nivel deíctico de persona, Lázaro a pesar de no ser bailaror, se incluye en la petición dancística “pedimos, bailamos, vamos a hacer” y la menciona como una actividad con implicaciones holísticas, es decir, como si la naturaleza exigiera que la interpretación de la danza sea completa y no fragmentada. Establece lo que es ser el hombre, “así es el hombre” como genérico, enuncia al ser humano circunscrito a una comunidad específica: ser *teenek*, en tanto definición categorial etnocéntrica hecha a partir de las relaciones con la divinidad y mediada por la danza.

Es de subrayar la ubicación espacial, como deíctico espacial, de la nube correspondiente al lugar que es habitado por el gran Padre, el sol y cómo el ser humano tiene la capacidad de que por medio de una actividad que agrada (cantar) trae a la nube, sin embargo, como parte sustancial de la voluntad humana, también la nube-agua puede ser traída de manera no tan satisfactoria, es decir “por la mala”. Las redes temáticas de esta narrativa se expresan cuando Lázaro presenta la danza como una de las posibles formas de relacionarse con la naturaleza y plantea a

ciertos elementos de ésta como poderosos: la nube y la lluvia, es decir, la connotación al agua como uno de los principales medios de subsistencia y de manera velada, el aire. Hay que sumar a la danza bajo el atributo de ser no sólo ofrenda sino petición también. El culto a la naturaleza se expresa aún más cuando establece una relación simétrica entre Dios y la naturaleza “a Dios que es natural” sin tener la necesidad de separar a estas entidades, sino verlas como una totalidad. Asocia el sonido del chinchín (un sonido agudo ch-ch, ch- ch, cercano al sonido que hace el agua de lluvia cuando cae a la tierra) a la atracción que ejerce este instrumento sobre el viento para llamar a las nubes y permitir la caída del agua sobre la tierra; se entreteje como red temática el aire con la nube y con el agua.

Hay que resaltar que dentro de estas redes temáticas, internarrativas, se establecen principios duales que no se presentan como opuestos complementarios, sino que expresan tensiones que dan sentido a la experiencia de bailar *ts´acam ts´en*, por ejemplo, en las narrativas anteriores (1, 2, 3, 3.1 y 4) se expresa la tensión entre antes y ahora, como deícticos temporales y en esta narrativa 7, Lázaro habla en tiempo presente, superando el anclaje temporal y no presentándolo como eterno retorno, sino como la actualización de los saberes. Agrega a las características de la danza que no sólo es un medio de agradecimiento, ofrenda, petición, sino que es también un medio de prevención ante una probable situación de precariedad, riesgo o suspensión que patentan la contingencia de la vida al referir que la nube, el espacio por excelencia de *Pay´lom lab* viene con el canto o la voluntad humana, sea por la buena o por la mala.

Sobre los diferentes modos de dación de sentido, cabe mencionar que precisamente los trazos espaciales, la proxémica⁷⁵ de la danza, son parte importante para hablar en términos de dialogicidad de saberes corpo-orales durante la interpretación de la danza. Así como Lázaro refiere a que la danza es una danza de los aires, en los diferentes diseños



⁷⁵ Edward T. Hall en *La dimensión oculta* establece que la proxémica es respecto al espacio “una elaboración especializada de la cultura” (Hall, 1991: 6).

espaciales, como se aprecia en los esquemas proxémicos, que se realizan durante el transcurrir de la noche se genera movimiento y este movimiento, como se desarrolla en el apartado correspondiente a la etnografía, tiene diferentes ritmos o temporalizaciones: se aceleran, se pausan, se median según el tiempo astronómico por el que se esté transitando y que conforme avanza la madrugada se aceleran e intensifican los ritmos porque cada bailadora y cada bailarador puede “ser poseído por el ritmo: bajo el ritmo, como bajo narcosis, yo no estoy consciente de mí mismo” (Bajtín, 2012b: 107) en una suerte de abandono racional porque el deseo de atracción del agua los rebasa a ellos mismos, mediante las fuerzas eólicas que se generan con la danza.

La etnografía refiere a la colocación de hombres y mujeres y la transcripción de los diseños espaciales describen el uso especializado del espacio, pero para extender estos campos a la dialogicidad, es pertinente analizar lo que Agustín y José enuncian:

Narrativa 8

Ts´acam ts´en siempre lo han bailado hombres y mujeres porque ese es lo más primero.

Narrativa 8.1

Ts´acam ts´en siempre han bailado hombres y mujeres, cómo no, unos cuando quieren así nomás como hombre, derecho, en surcos y otras cuando quieren ahí por ronda, así se baila.

Agustín hace referencia a tiempos primigenios en los que ya está definido cómo se baila esta danza: por mujeres y hombres compartiendo un mismo espacio en todos los tiempos.

José usa el adverbio de tiempo “siempre” atemporal e indefinido, dice que es una danza desde “siempre” bailada por hombres y por mujeres y realiza un símil del uso del espacio lineal con la hendidura que se hace en la tierra para las labores de cultivo (particularmente del maíz). Caracteriza el uso del espacio femenino como

circular por lo que distingue que a pesar de ser una danza bailada por hombres y mujeres, cada género tiene un uso del espacio distinto y separado.

No sobra decir que gran parte de las actividades cotidianas y rituales *teenek* observadas en campo, como diferentes modos de dar sentido, se basan en la asignación y división de roles según el género sexual del que se es parte; *ts'acam ts'en* tiene un correlato con los tiempos de cosecha del maíz que consiste en lo siguiente.

Al cosecharse el maíz, todas las mazorcas se llevan a la casa y se colocan en diferentes lugares de la casa: en la cocina, en el altar, en alguna de las habitaciones, etcétera. Generalmente en el altar y en la cocina se colocan las mazorcas que se han seleccionado para sacar las semillas que se han de sembrar en el siguiente ciclo; pasados algunos días de la cosecha, se prepara una celebración doméstica en la que se dispone el altar familiar con doce mazorcas, Fernando dice al respecto:

“sacamos las más bonitas, las más grandecitas porque de éstas habremos de sembrar.”

Se cuelgan en la parte superior del arco (altar) distribuidas de manera simétrica, seis del centro a la izquierda y seis del centro a la derecha. En la mesa del altar se colocan doce platos pequeños con mole y pollo, doce tazas de café, doce panes distribuidos de manera similar a las mazorcas: seis corresponden del centro hacia uno de los lados y seis del centro hacia el otro. Al centro están generalmente las imágenes de santos, santas y vírgenes y las tortillas. Para esta celebración se invita a seis niñas y seis niños que también han de ubicarse por género a cada lado de la mesa en sus respectivos asientos: las niñas del lado derecho y los niños del izquierdo, se invita a algún rezandero para bendecir los alimentos y dar gracias a *Dhipac, Pulic pay'lom, Mim Sabal*, Dios, alguna virgen, algún santo o alguna santa. Los caseros también hablan para ofrecer los alimentos y agradecer por la cosecha y pedir por la siguiente siembra. Se agradece a los infantes por su asistencia y estos bailan con las mazorcas y después se disponen a comer. Habiendo terminado de comer, es momento de que los adultos invitados coman junto con los caseros. Cabe decir que los mundos masculino-femenino no se entremezclan, es decir, se mantiene el lado derecho para lo femenino y el izquierdo para lo masculino y esta

es la misma distinción de separación que se mantiene en *ts'acam ts'en*. Lázaro especifica que:

La ronda es poco más antigua de las mujeres, el hombre va en hilera y vamos a ofrecer nueve mujeres y nueve hombres bailamos y terminamos todos los hombres y todas las mujeres.

Lázaro también presenta una danza separada por mundos según el género, pero además incluye en su narración el número de bailarores y bailadoras que normalmente debía tener esta danza⁷⁶ y no sólo establece el número de bailarores y bailadoras (que además muchas veces coincide en la interpretación de la danza) sino que concibe a los cuerpos que danzan como cuerpos-ofrenda, en otras palabras y parafraseando a Merleau-Ponty, el cuerpo como el quicio del mundo.

Es por estas razones que *ts'acam ts'en* es una forma narrativa del cuerpo íntimamente asociada al maíz, incluso el diálogo con la comida que se da en días de velaciones que como ya he presentado en la etnografía, es a base de maíz: los *bolimes* y el atole.

Ya se han presentado las narrativas que al analizarlas, hablan sobre al agua y el viento, también aquellas que hacen referencia a la creación de la luz solar y también las que equiparan al arpa con la abuela y con esto a la tierra y son estos elementos naturales, los elementos indispensables para poder tener un adecuado cultivo del sustento alimenticio primigenio de los *teenek*: el maíz. Entonces ¿*ts'acam ts'en* puede ser una metáfora del cultivo del maíz? Considero que de forma vedada sí. Los elementos parecen dialogar entre sí para ofrecer esta posibilidad que hacen poder concretar la construcción del mundo, del mundo cultural, social, del mundo humano.

⁷⁶ Es interesante, para otra investigación, reflexionar sobre la importancia del número tres y sus múltiplos dentro de la cultura *teenek*, por el momento, sólo quiero resaltar que el principio tríadico por excelencia son las etapas de vida de *Dhipac*: su infancia, su juventud y su madurez, etapas que resultan ser una alegoría de las etapas de vida del maíz: jilote, elote y maíz. También *Dhipac* es la tercera generación, es el sustento de los seres humanos actuales, los *teenek*: su abuela *Colenec*, su hijastra y madre del Dios del maíz, *Thacpen* y finalmente *Dhipac*. El tres también refiere a los alimentos y a cada uno de estos seres; a la abuela, el frijol colóni, a la madre la calabaza y al hijo el maíz. Así gran parte de las creencias y las actividades rituales tienen esta asociación numérica, por ejemplo, el rabel tiene tres cuerdas, la llegada de la danza consta de tres toques, esto más los ejemplos etnográficos del texto, hacen pensar en la pertinencia sobre una investigación centrada en este número y sus múltiplos como parte fundamental de la cosmovisión *teenek*.

Narrativa 9

Para nosotros los teenek lo primero es el maíz, es la primera vida del hombre, cuando comenzó la vida del ser humano, desde que nos creó el Mam, empezó, cuando fue creado por Dios, el Mam y Muxi, ahí empezó la vida del hombre y con el maíz, el maíz nunca se va a acabar, el maíz va a haber siempre, siempre que el hombre exista, porque el hombre es el mismo maíz, el maíz es el mismo hombre, esa es la vida; de la masa, de la carnita del maíz, la gran abuela sacó dos hombres y dos mujeres, de ahí sacó la carne y del olote se formaron los huesos del hombre, de ahí empezó la vida del ser humano, del maíz y por eso nos alimentamos del maíz. Mam y muxi tienen que mandar el maíz a la tierra. (Benigno)

Benigno ofrece una narrativa en donde el papel del maíz para la vida *teenek* es central e incluso condicional porque en tanto exista el ser humano existe el maíz⁷⁷ y esto asegura la permanencia de ambos seres en la reproducción de las relaciones sociales de las cuales forman parte indispensable.



José Robles.⁷⁸

La narrativa de Benigno, en el nivel deíctico, presenta el nosotros con el que ofrece un principio de alteridad “nosotros los *teenek*” en el cual abarca al hombre genérico, es decir, hombres y mujeres solamente *teenek*, lo interesante como red temática es

⁷⁷ Cabe decir que Benigno es un activista *teenek* y promueve una importante campaña en contra del maíz transgénico, la cual incluye foros de discusión y argumentación sobre la importancia de no perder la tradición del cultivo del maíz, ya que él percibe peligro en dos sentidos: la pérdida de saberes de una de las prácticas más antiguas que es el cultivo (selección de semilla, cultivo de la tierra y de la planta, usos de la planta, del fruto e incluso de la “basura de la planta”) y con esto, la pérdida de los valores culturales *teenek* y la cosmovisión en general y también apela por los cuidados en la salud, ya que tiene algunas investigaciones hechas sobre los riesgos del consumo de transgénicos. Así, este movimiento es catalogado como un movimiento de resistencia cultural por algunos miembros activos *teenek* que ha tenido el suficiente impacto para negarse a la implantación de los transgénicos en la región.

⁷⁸ *Somos hombres de maíz*. José Robles, artista plástico *teenek*, Tancanhuitz de Santos, San Luis Potosí, México, 2011.

que la historia de los *teenek* que ha comenzado cuando el sol salió por el oriente porque los de antes de este acontecimiento era otro tipo de gente, incluso hay que preguntarse si esa gente eran seres humanos porque esta narrativa de Benigno hace posicionarse a los *teenek* como seres humanos en la historia, es decir, “nosotros los *teenek*” refiere a nosotros los hombres, los seres humanos, los que viven en el ahora gracias a la salida del sol y del alimento del maíz.

Como parte de estas redes temáticas, hay que distinguir cómo esta narrativa (por demás común en las comunidades de trabajo en terreno) iguala la vida del hombre con la vida del maíz y de la misma manera, el maíz no sólo se percibe como un fruto o como la base alimenticia de la dieta *teenek*, sino que tiene propiedades agenciales, ya que el “nosotros” habla de un mundo habitado y compartido por los *teenek* y por el maíz. Se construyen relaciones simétricas entre estos dos seres y la planta se “antropomorfiza” y el hombre concibe ser de maíz: el maíz tiene carne y huesos, como los hombres; es de la “carne” de la planta que se obtiene al ser humano. La gran abuela (¿el arpa-la abuela-la tierra?) crea a dos hombres y dos mujeres para que la vida humana dé comienzo y con esto la bipartición genérica del mundo como en *ts’acam ts’en*. Esta red temática que hace del maíz un tema privilegiado expresa que el ser humano está hecho de maíz, pero que también se alimenta de maíz, la relación hombre-maíz es una implicación mutua que simbólicamente, habla de un caso de antropofagia y a la vez de imbricaciones con el catolicismo.

Es relevante cómo el catolicismo romano ha enseñado que en la Última Cena, al saber Cristo que sería traicionado y entregado dijo a sus discípulos “esto es mi cuerpo y esto es mi sangre”, a partir de esta imagen, la acción del cuerpo fue tomar primero el pan y después el vino según cada una de estas máximas, pero esta acción conlleva la transformación de su cuerpo en pan y de su sangre en vino; posteriormente comió un trozo de aquel pan y bebió un trago de vino, terminando invitó a sus discípulos a hacer lo propio al mismo tiempo que les dijo: “tomad y comed, haced esto en memoria mía.”⁷⁹ Este pasaje de la Eucaristía dialoga con su correlato *teenek* en la narrativa de Benigno y ambos plantean la antropofagia a partir

⁷⁹ *Misal para todos los domingos y fiestas del año ciclo B*; Buena Prensa; México; 2015.

de las imágenes: “el hombre es el mismo maíz [...] por eso nos alimentamos del mismo maíz” y cuando Cristo al tomar el pan y el vino dijo “esto es mi cuerpo y esto es mi sangre [...] tomad y comed”. Ambas imágenes plantean la antropofagia simbólica como una manera de celebrar la tensión entre la vida y la muerte, la experiencia humana del devenir, del movimiento perpetuo que celebra la presencia, pero también la ausencia, con la muerte, a fin de advenir la vida misma.

La narrativa de Benigno también resalta la relación que se establece con los dioses porque responsabiliza a *Mam* y *Muxi* como los creadores y también a ellos como los obligados a mandar el maíz a la tierra, al lugar de la abuela.

Esta relación con las divinidades, como parte medular en la construcción de tramas de sentido, connota la bipartición genérica del ser humano en las actividades y en la danza, no sólo está orientada hacia el panteón particularmente *teenek* sino que existen las referencias al santoral católico íntimas a la danza, por ejemplo, Agustín menciona que:

Narrativa 10

Hay que hacer oración con el santa Cecilia, rey de la vid (rey David) hay que firmar la palabra porque estos trabajos no son míos ni de José, agradecidos con el santa Cecilia, el rey de la vid ése es el capitán de la danza de más antes y la virgen María y yo sólo soy bailador, porque un compañero me dijo que yo no era capitán, porque la capitana es la tierra.

Esta narrativa plantea una modalidad deóntica, es decir, indica la obligatoriedad que se da al contenido de un enunciado con relación a un sistema normativo, es decir el “hay que hacer” refiere a un deber ser, así como las implicaciones de deber firmar la palabra porque equivale a signar el compromiso. En otras palabras, la oralidad es una forma de comprometerse, la palabra cobra mayor importancia al ser dicha porque no sólo se dice, sino que al decirla, se ofrece la presencia de la persona y su compromiso, quizás su agradecimiento o su ofrecimiento. Esta idea se refuerza con un fragmento del discurso oral que el maestro de la danza ofrece en una

velación en donde se indica que firmar la palabra es adquirir el compromiso (página 96):

- *Damos las gracias y otra vez firmamos palabra y muy agradecidos con mi padre y con mi santa madre.*

Así, firmar la palabra es un acto de habla, la palabra no sólo se dice, sino que la palabra conlleva un compromiso, una obligación, la implantación de determinada norma ética que de no cumplirse puede, incluso, ser castigada.

También hay que resaltar que dentro de los elementos deícticos de persona, Agustín aclara que esos trabajos no son suyos, por lo tanto no hay una fijación de apropiación individual, incluso esta idea se acentúa cuando refiere a que tampoco son de José y se posiciona únicamente como bailaror con determinadas obligaciones como dirigir, poner orden, guiar a los grupos, ser un modelo más allá de la danza, sino de manera conductual.

Como parte de las redes temáticas, Agustín subraya la participación activa de Santa Cecilia y el Rey David, como los originales capitanes de la danza que además oscurecen su presencia entre ellos como pertenecientes al panteón católico y los dioses que crearon la luz: *Pulic pay'lom*, *Muxi* y *Mam* seres sagrados de la mitología *teenek* que terminan compartiendo un mundo de sentido que no es conveniente fragmentar⁸⁰ sino describir como totalidad. De esta idea, surge una posible interpretación de parentesco ritual directo con el Rey David, Santa Cecilia, la virgen María y la tierra y en este punto cabe hacer un breve paréntesis respecto a estos seres sagrados.

El Rey David “el elegido de Dios” es definido como un guerrero capaz de vencer a un gigante (Goliat), de poderes sobrehumanos, valiente, justo cuando es rey y también se le asocia al arte de la música y la palabra. Después de diferentes pruebas llega a ser rey de Judá y posteriormente de Israel, es decir, de todas las tribus en las que pretendió instalar un gobierno basado en las leyes de Dios. Esta figura importante del judaísmo es abstraída por el cristianismo rescatando estas

⁸⁰ Sobre este tema, escuelas activas de pensamiento entre la última década del siglo pasado y primera de este siglo fueron las pertenecientes al sincretismo religioso y a la religiosidad popular. No sigo alguna de éstas porque no es el interés particular de esta investigación, pero podría ser uno de los probables caminos para la comprensión de la religiosidad *teenek*.

nociones paradigmáticas, pero además se le suman, por ejemplo, ser el antecesor del mesías, el gran salvador del mundo. Por esta razón, David y Jesucristo tienen algunas similitudes en virtudes teológicas, como la muerte dada a Goliat por David y Jesús, la muerte que dio al demonio y con esto la fuerza sobrehumana para tener luchas con seres superdotados en fuerza y artes oscuras.⁸¹

Santa Cecilia de Roma, comúnmente conocida como la patrona de los músicos aparece en muchas representaciones frente a un órgano⁸² y en algunas ocasiones acompañada por ángeles que tocan laúdes. Esta Santa tiene una amplia difusión en las comunidades del área de investigación y por lo tanto es ampliamente venerada, no sólo se le asocia a la música, sino como una patrona de la danza también y es de hacer notar que la dialogicidad de saberes en torno al aire vuelve a cobrar relevancia, ya que el órgano en tanto aerófono trabaja con el aire, pero el arpa, a pesar de ser un instrumento cordófono, trabaja con el aire, más allá de la emisión del sonido, la fuerza o el espíritu es el aliento humano. Finalmente el papel materno de la virgen María está asociado a *Mim Sabal*, la gran madre tierra, el lugar donde no sólo se baila, como se presenta en narrativas anteriores, sino que es el lugar al que se llega y se vive.

Hay que destacar también la importancia de la palabra, es decir, la danza es una actividad que compromete también a la oralidad de manera que “la palabra no es una cosa sino el medio eternamente móvil y cambiante de la comunicación dialógica; nunca tiende a una sola conciencia, a una sola voz; su vida consiste en pasar de boca en boca, de un contexto a otro, de una colectividad social a otra, de una a otra generación.” (Bajtín, 2012b:369). Tal comunicación dialógica no sólo es entre seres humanos, sino con los seres sagrados de la religiosidad *teenek*.

La dialogicidad de saberes sugiere que el “firmar la palabra” no es una acción exclusiva de la oralidad, al contrario, *ts’acam ts’en* en tanto forma narrativa corporal, también es una manera de “firmar palabra” ya que compromete a los cuerpos

⁸¹ Al respecto véase el *Antiguo Testamento* y los evangelios de Mateo y Lucas que muestran el linaje directo de David a Jesús.

⁸² La historia registrada menciona que Santa Cecilia fue torturada con instrumentos verticales de gas para asfixiarla, pero la santa al momento de ser torturada, comenzó a entonar canciones a Dios y los tubos comenzaron a entonar la música que acompañaría a tal canto, convirtiéndose así en un instrumento aerófono con el cual generalmente es representada.

que bailan durante la velación, así, los discursos orales y los discursos corpóreos que se ponen en acción (como se arguye en la primera parte de esta investigación) refieren al compromiso que adquieren bailadoras, bailadores y músicos no sólo con las imágenes religiosas, sino con la colectividad. Este argumento se adquiere mayor sentido cuando en la narrativa, Agustín compara a la danza con un trabajo.

La narrativa hace referencia a que estos trabajos, danza-oralidad, no son de autoría personal, no son propiedad; no existe la figura de la personalización y apropiación de éstos y Agustín se distancia, haciendo la aclaración que no son de su autoría, pero no sólo niega la autoría del saber sino que también lo hace con respecto a una autoridad de la danza, cuando dice que tampoco son de José. Esto implica que los trabajos no pertenecen a ellos, sino que ellos están al servicio de otros: otros que no están definidos. Esa otredad no definida es el motor que hace aparecer los saberes. Al igual que la música, la danza y la oralidad son saberes que aparecen:

- *Hay que firmar su palabra porque estos trabajos no son míos. (José, p. 84).*
- *Miro el cielo y para seguir el siguiente va a estar en mi cabeza, acaba uno y otro y acaba uno y otro, porque no todos tienen nombre, nomás como Dios que me caigan, como unas lluvias o como aguas que caen en las plantas. (José, p. 92).*
- *Los trabajos no fueron míos, Dios mi padre me los fue dando por la noche. (José, p. 105).*

Entonces los saberes aparecen en ellos por inspiración divina, pero hay que recordar la cita de Lázaro en la que dice que “Dios es natural”, la inspiración aparece entonces en el cielo, en la lluvia, en el agua que cae en las plantas y en la tierra. Esto aleja las nociones de que el cuerpo humano es un depósito de saberes que aparecen por el registro mental que se hace de ellos, las redes temáticas de las narrativas orales, coinciden en que esos saberes no se poseen y sólo son conductores de la divinidad, pero también de la colectividad humana que está celebrando a los dioses.

La danza nocturna de *ts'acam ts'en* se define como la celebración de la vida, simbolizada con el sol y con la luz con el son llamado el encuentro del sol.

Se puede interpretar que las primeras narrativas orales 1 y 2 analizadas son un ejemplo de esto a partir del diálogo que se puede establecer entre los elementos corpo-orales: *ts´acam ts´en* es una danza que se interpreta, ritualmente, durante la noche, la noche es el espacio de la oscuridad, de la ausencia de luz, pero también el espacio donde se genera el movimiento específico para estimular la salida del sol, del dador de vida sobre la tierra. La noche como el espacio intermedio entre el ocaso y el renacimiento del astro solar, es también cuando se especializa espacial y temporalmente la experiencia, es decir, la oscuridad de la noche enseña que es en este momento que hay que generar la luz.

La gente espera la salida del sol y la danza bajo sus características de ofrenda, recibimiento, acompañante y de espera es uno de los elementos más importantes para que la salida del sol se concrete. Así, durante la noche se genera el viento, el movimiento, se baila sobre la tierra para esperar la llegada del sol, la luz, la vida.

Por este motivo, las narrativas indican recurrentemente este momento como una de las mayores marcas simbólicas de la danza, como uno de los momentos detonantes de esta forma narrativa del cuerpo que narra la obtención de la luz por medio de la súplica corporal, pero a esto he de llegar líneas adelante. Las siguientes narrativas a analizar son breves y son las que hablan de este momento crucial de la danza en su aspecto más técnico, o sea, en las reflexiones que se hacen a partir de la textualidad corpórea para después presentar aquellas que expresan la celebración de la vida.

Eugenio reflexiona que:

Narrativa 11

El encuentro del sol es hacia los puntos cardinales, empieza por donde sale el sol, en hileras, junto con las niñas, luego al norte, luego acá al oeste y al sur y otra vez de vuelta (Eugenio).

Narrativa 12

El encuentro del sol es saludando al sol, tamab q'úichá, es como si una persona va a llegar allá, nosotros salimos a su encuentro, q'úichá es el sol, tamab q'úichá de allá sacamos los cantos. (Benito).

Eugenio no sólo define la proxémica de los diseños, sino que habla de un trabajo, nuevamente, en conjunto, inclusiva y alcanzada por mujeres y hombres de todas las edades e incluso infantes de brazos. Es prudente recordar que en este son el número de bailadores y bailadoras aumenta considerablemente, como si ninguno quisiera quedarse fuera de esta ardua tarea de hacer salir el sol, de generar las fuerzas eólicas que traen la vida. También cabe recordar que el tempo de este son es el que más tránsitos presenta en su interpretación.

Esto hace pensar que el dialogismo entonces no es un aspecto teórico metodológico aplicable sólo al lenguaje verbal, sino también al lenguaje corpóreo, ya que este lenguaje también es una posibilidad de saludo, encuentro, recibimiento en donde hombres y mujeres *teenek* se integran para experimentar el movimiento en conjunto y así, posibilitar la salida del sol que además, adelanto, es un principio de incertidumbre.

También vale la pena hacer notar que la analogía que hace cuando Benito refiere a que “es como si una persona va a llegar allá, nosotros salimos a su encuentro” habla de una cortesía pragmática que implica encontrar a una persona cuando ésta va a llegar porque además es darle importancia a esa persona. La cortesía pragmática es una característica importante de la corporeidad de la danza, por ejemplo:

- *Cuando se llega a una casa o a una iglesia, son 3 sones, la llegada. (Agustín, p. 88).*
- *Entonces vamos a tocar son para saludar a la imagen. (José, p. 89).*
- *Damos las gracias y muy agradecidos con mi padre y con mi santa madre porque seguimos alegres y no ha pasado nada. (José, p. 96).*

- *Hay que hacer son de la redonda porque es cuando hay una imagen que dicen que hay que saludarlo, nosotros hay que presentarnos. (Agustín, p. 89).*
- *Y ya cuando es la hora de salir, pues ya la despedida, también se baila en rueda. (Benito, p. 106).*

Además de establecer las cortesías pragmáticas de saludar, dar las gracias, presentarse, anunciar su llegada y despedirse las narrativas muestran modalidades deónticas de deber ser, por ejemplo, “hay que hacer” y “hay que presentarnos” muestran normatividades que acompañan a las cortesías pragmáticas.

La narrativa establece, como deícticos espaciales, cuáles son los rumbos y el recorrido específico de bailadores y bailadoras y sobresale que precisamente ese es el recorrido diurno del sol: Oriente-Norte-Poniente-Sur-Oriente, pero al llegar a este último rumbo de llegada y salida, el recorrido se hace de regreso.

José dice:

- *se tienen que soltar pa´ que no se vayan a quedar amarrados, no se pueden quedar así, hay que soltarlos y todos vamos a hacer así hasta que termine.*

Si sólo dan una vuelta, quedan expuestos a que alguna enfermedad relacionada con el aire, les afecte su ser. Es recurrente la red temática sobre las afectaciones de quedarse amarrados por no completar los ciclos que exige la danza.

- *Ahí empezó derecho, primero luego segunda, tercer y cuarta y luego vamos pa´l otro lado para soltar, pa´ que no se vayan a quedar amarrados, no se vayan a quedar así, hay que soltarlos. (José, pp. 100-101).*

Las afectaciones refieren a que quedarse amarrado implica alguna enfermedad por no completar los ciclos, es decir, la danza tiene que desarrollarse, en términos rituales, completa y siempre que hay una vuelta hacia un lado, se necesita alternar la vuelta, regresarla. Los males que se asocian, son relacionados con el aire: mal de aire, tos, gripes u otras enfermedades de las vías respiratorias.

Por otro lado, el recorrido nocturno del sol es Oriente-Sur-Poniente-Norte-Oriente y entonces los trazos espaciales de la danza también funcionan como deícticos corporales que marcan el sentido y la dirección del sol. Es interesante cómo Benito asocia el *tamab q'uichá* al lugar de la luz no sólo física sino a la luz del conocimiento ético y estético porque dice que de ahí salen también los cantos, refiriéndose a las tonadas musicales de los instrumentos y también de unos cantos tradicionales que interpreta un coro de mujeres en diferentes celebraciones. Equipara la llegada del sol con la llegada de una persona y establece que se sale a su encuentro mediante un nosotros porque de todos es interés recibir el sol, encontrarlo, esperarlo y marcarle su recorrido.

Finalmente Lázaro dice:

Narrativa 13

Se baila en la noche hasta el amanecer, en el amanecer para adorar a nuestro señor para darle las gracias a Dios de que sí amaneció porque ese es el principio

Se celebra la presencia de Dios, su manifestación luminosa y ese es interpretado como el principio de la vida humana, del ser *teenek* y esto coloca a esta forma narrativa del cuerpo como una narración de la trayectoria que mujeres y hombres tienen que seguir para alcanzar la vida. Se celebra el ciclo completo noche-día, muestra de la continuidad de la vida.

Pero ¿cómo dar cuenta de la trayectoria de vida en *ts'acam ts'en*? Bajtín nos recuerda que es mediante el lenguaje porque

hablar significa dirigirse a alguien, hablar de sí mismo es apelar con su discurso a sí mismo, hablar del otro significa dirigirse al otro, hablar del mundo, dirigirse al mundo. Pero cuando habla consigo mismo, con el otro o con el mundo, se dirige simultáneamente al tercero: lanza una mirada furtiva hacia el oyente, testigo, juez. Esta simultánea y triple orientación del discurso, así como el hecho de que dicho discurso en general no conoce su objeto sino hablándole, crean aquel carácter excepcionalmente vivo, inquieto, exaltado y diríamos que pertinaz de la palabra. (Bajtín 2012b: 430).

Palabra que al igual que los movimientos del cuerpo van orientados, direccionados en proyecto de la construcción del mundo y de la dación de sentido, “la palabra pronunciada es la carne mortal del sentido” (Bajtín, 2012a:118) mientras que el cuerpo “se determina como esencialmente relación” (Luc-Nancy, 2007: 34) de él con el mundo; ni palabra ni cuerpo son meramente individuales sino concreciones dadas de sentido por mediaciones sociales que hacen perdurar que “lo que vive, siente y lo que siente vive, y lo que vive tiene sentido y aquello que tiene sentido vive” (Geertz, 2005: 125) y aquello que sigue existiendo a pesar de la nebulosidad espaciotemporal es bailar *ts’acam ts’en*.

Narrativa 14 - 14.1

Bailar es el costumbre porque nadie sabía cómo comenzó esto, nadie se preguntaba, una palabra no dice.

Interpreta Lázaro y Euloquio dialogando recalca:

Es costumbre, así hacen nuestros padres más antes, los que ya no viven.

Sobre la tradición de bailar *ts’acam ts’en* nadie se pregunta, bailar es el costumbre, la tradición no es cuestionable, es autoridad en términos de Hans-Georg Gadamer además de que no existen ya los testigos que puedan saber cómo comenzó. No es necesario preguntarse y/o explicarse, sólo se experimenta, por ello, la palabra y el cuerpo se constituyen, la corpo-oralidad se fundamenta en el texto del *ts’acam ts’en* en sus acciones mismas, en las actualizaciones de los discursos orales y/o corpóreos que incluso invita a pensarlo también como un género *teenek*, género que “es siempre el mismo y el otro simultáneamente, siempre es viejo y nuevo, renace y se renueva en cada nueva etapa. [...] El género vive en el presente pero siempre *recuerda* su pasado, sus inicios, es representante de la memoria.” (Bajtín, 2012b: 217).

Euloquio ejemplifica la siguiente cita de Bajtín “nos parece que, en la mayoría de los casos, el relato oral se introduce precisamente para representar una voz ajena” (Bajtín, Op. Cit.:352) porque precisamente no es la voz de Euloquio sino la de los

antiguos, la voz de los que constituyen a los padres-ancestros, los que han transmitido los saberes y con quienes también se mantiene una suerte de diálogo constante mediante la actualización de los discursos corpo-orales.

Bajtín refiriéndose al papel del héroe en la novela de Fiodor Dostoievski menciona “su palabra acerca del mundo y de sí mismo es profundamente dialógica: él lanza un reproche vivo a la organización del universo e incluso a la necesidad mecánica de la naturaleza, como si no hablara sobre el mundo sino con él” (Bajtín, Op. Cit.:430), para el caso de esta investigación estamos ante una multiplicidad de héroes, de cuerpos encarnados que bailan y que hablan y que efectivamente hablan con el mundo mediante este texto *ts´acam ts´en*; estos héroes despersonalizados lanzan clamores corpo-orales, “*son varias voces que cantan de manera diferente un mismo tema*. Es precisamente la polifonía la que descubre el carácter polifacético de la vida y la complejidad de las vivencias humanas” (Bajtín, Op. Cit.:121. *Cursivas del autor*) que se sintetizan en torno al devenir *teenek*: la celebración de la vida.

Como ya expuse en la etnografía, en el análisis multimodal y en las líneas precedentes, la próxima salida del sol, del nuevo día, de la nueva luz, es el momento culminante de este texto dancístico que ha acontecido durante toda la noche, los maestros de la danza son observadores del cielo y de la naturaleza de la que forman parte y a la que también culturizan por lo que un indicador natural, una seña, es el canto del gallo.

Narrativa 15

Cuando canta el gallo es porque está espantando al diablo pa´ avisar que ya está amaneciendo, que ya va a salir el sol y el diablo así ya no puede pasar porque ya no va a ser de noche, ya con los rayos del sol, el diablo se espanta, por eso los gallos cantan. (Antonia)

Antonia está haciendo referencia a que la noche es un tiempo-espacio de peligro constante en el cual los seres humanos son vulnerables y su devenir es precario. El diablo amenaza con entrar a la fiesta y transgredir el bien llevar de la misma, pero con esto amenaza el bien llegar de la fiesta y de la danza: generar la salida del sol.

Esto plantea a bailadoras, bailadores, músicos y asistentes a la celebración que partan desde un principio de incertidumbre donde se suspenden las certezas sobre la salida del sol y se acciona el texto para lograrla. Este principio de incertidumbre⁸³ desestructura la cotidianidad para fundar la experiencia que el tránsito nocturno ofrece. Por lo tanto, no es un conocimiento prefijado, sino un hacer, es la acción que exige ser completa y no fragmentaria, es el texto puesto en acción.

Así cobra más sentido que se baile hasta el amanecer.

- *Para darle las gracias a Dios de que sí amaneció (Lázaro)*

Y con esto, el diablo no alcanzó a transgredir la celebración.

Hay que resaltar la red temática no ajena al cristianismo, como he presentado en líneas anteriores, que las tensiones duales en las narrativas expresan el sentido que tiene esta forma narrativa corpo-oral. En este caso, la oscuridad como el reino de las tinieblas, el peligro y el espacio por excelencia del diablo es un lugar obligadamente transitivo para poder acceder al amanecer, a la luz, el lugar de la bondad, de Dios y con ello, de la vida. Esta tensión y a la vez suspensión de la certidumbre tiende hacia el sentido del tránsito nocturno que plantea *ts´acam ts´en* como característica principal de su narrar: el devenir.

La particularidad nocturna de *ts´acam ts´en* plantea al ser humano situado “en situaciones excepcionales que lo provocan y lo obligan a manifestarse, lo une y lo hace chocar con otros hombres en circunstancias poco habituales e inesperadas, precisamente con el propósito de *poner a prueba* a la idea y al hombre de la idea, es decir, al “hombre en el hombre.” (Bajtín, 2012b:215. Cursivas y entrecomillado del autor).

⁸³ A partir de la hermenéutica nativa y del análisis de los textos culturales nativos, podría generarse una amplia discusión sobre lo que Edgar Morin ha desarrollado en sus *Método* con conceptos como “universo incierto”, “incertidumbre” y “complejidad”, discusión que considero resulta interesante y vigente, ya que esta colección de textos publicada a partir de los primeros años de la década de los años 80 del siglo pasado y hasta los primeros cinco años del siglo XXI, causó gran furor en las ciencias antro-po-sociales y en las ciencias exactas por romper con los paradigmas científicos de la época. Sin embargo, considero que gran cantidad de textos de sociedades nativas parten desde esta postura vacilante en la vida diaria incluso. Es decir, no sólo la narratividad de la cultura está sujeta a la incertidumbre sino el mismo existir inmediato que por las ínfimas condiciones económicas, no se sabe con certidumbre si habrá alimentos el día que se vive. Lo que quiero decir es que esta postura novedosa y provocadora, actualmente puede tener algunos otros matices que la pueden hacer ser menos novedosa y más cuestionada, ya que en las sociedades no hay cosas hechas, sino cosas que se hacen y que por tanto son cambiantes y esta forma de pensamiento ya había sido desarrollado, por lo menos, por Henri Bergson, al menos setenta años antes del primer *Método* publicado.

En otras palabras, los seres transitando en la complejidad del espacio nocturno, lo que los ubica en la liminaridad, en ese caos fecundo donde se es y no se es, se parte del principio que son seres humanos, pero dejan de serlo durante lo nocturno porque es el tiempo del ser y del no ser, donde lo que tiene clasificación se desclasifica, porque antes de la luz del sol no había vida tal y como se conoce, los seres que fueron a esperar al sol no eran seres humanos como los de ahora, fue hasta la salida del sol que se hizo la vida y ese, en palabras de Lázaro:

- *es el principio.*

Este estado transitivo por el umbral hace morir a los seres, despersonalizarse momentáneamente de sí porque, en palabras de Víctor Turner, no están ni en un sitio ni en otro sino que están en una especie de no sitio, lo nocturno, y de no tiempo; por esto, es importante la temporalización del tiempo, porque los regímenes de temporalización son una voluntad de los no-*teenek* para acelerar y gestar la salida del sol y así poder ser *teenek* porque la “definición de mi persona no se me da en las categorías sino en las de *aún-no-ser*” (Bajtín, 2012a:110. Cursivas del autor).

Pero esta liminaridad, el espacio de lo entre, de lo en medio de las categorías sociales normativas según la antropología de la experiencia, abre la posibilidad a que no alcancen a ser seres humanos porque el terreno de la fantasía y el deseo es por demás peligroso, es decir, el mundo puesto de cabeza o la antiestructura de la estructura, el modo subjuntivo de la cultura está impregnado de acechos, como la presencia constante del diablo, que no asegura la concreción de los seres en seres humanos. Por esto, hombres y mujeres se integran en una forma narrativa que no los hace estar uno junto al otro sino todos con los otros, en otras palabras, el principio básico de la *communitas*. Por esto, la importancia de la *communitas* en su aspecto existencial, porque esta reunión volitiva de los seres con un fin en común, le hace tener el aspecto potencializador: el deseo del fin, pero un fin entendido como meta, como lugar de llegada y a la vez de partida, es decir el lugar del esplendor donde lo no humano se hace humano, donde la vida se celebra porque justo ahí comienza, con la llegada del sol y la luz.

Ts'acam ts'en es una forma narrativa corpo-oral de “las crisis y las rupturas en sus vidas, es decir, dibujaría sus vidas en el *umbral*. Sus personajes permanecerían

inconclusos” (Bajtín, 2012b:167. *Cursivas del autor*) para poder desdibujar y dibujar el devenir *teenek*, lo que la hace ser una orientación y por esto, una forma narrativa corpo-oral que da sentido a la existencia *teenek*, pero en esto ahondaré en el último apartado.

El celebrar la vida no es una tarea individual sino colectiva, en *communitas*, y como parte de la recurrencia temática, Euloquio reflexiona sobre esta colectivización del trabajo y la plantea como un trabajo que sí distingue jerarquías (no distinguirlas sería utópico y romántico al exceso) dado que es una suerte de mutuas ayudas y reciprocidades donde cada ser tiene entendida su tarea a realizar para alcanzar el mismo fin.

Narrativa 16

Comienza a tocar el *mam* José y luego nosotros le vamos a ayudar, pues sí, así, y los bailadores con el *dhot*, el chinchín, la danza baila de noche hasta que amanece y este son ya terminó y luego el otro son, otro son, otro... No hay dónde ver, nomás llega así como el sereno, llega a la cabeza y así fue. (Euloquio)

Euloquio hace comprender la pluralización de la acción en la que reconoce mediante la deixis de persona, la jerarquización en la danza: primero el *mam*, después “nosotros” los músicos y después los bailadores. Cabe resaltar que la palabra *mam* no sólo hace referencia a la edad avanzada de José, sino a los conocimientos que tiene y por estos, la jerarquía adquirida por experiencia. Esa es la razón por la que le ayudan al *mam* y sin el participar colectivo, la tarea no se alcanzaría a concretar. Euloquio organiza una sucesión de estados la cantidad de sones haciendo referencia a que es una tarea larga donde un son va seguido de otro y los cuales no constituyen un conocimiento prefijado, sino experiencias presentes durante el acontecimiento para poder definirse como *teenek*.

Esta colectividad se expresa recurrentemente:

- *Entonces vamos a unirnos con mis compañeros que vamos a decir y vamos a hacer unos bolimes (José, pp. 84-85).*

Al término del son, el encuentro del sol, la luz ya ha salido, los rayos han espantado al diablo y el día se ha sobre puesto a la noche en la que

- *No se gana más que el alegría del mundo creo, es una fiesta, es una noche na´ más (Olegario)*

Esta reflexión abre la posibilidad de entender al mundo no como algo fijo o preestablecido, sino como un pro-yecto, una dirección de construcción, la posibilidad de dación de sentido y de establecer redes temáticas que posibiliten culturizar entonces el cosmos del que se es parte. Construir este proyecto, construir el mundo es un acontecimiento que alegra a los seres que son parte constitutiva de ese mundo, por esto Martín comprende que

Narrativa 17

bailar es alegrar, alegrando la vida, todos en la unidad de la vida bailando en la unidad de la vida por eso bailamos, por que celebramos la unidad de la vida y que todos estamos juntos, como hermanos y por eso salimos siempre juntos para bailar, es que nos alegramos, nos alegramos bailando porque es alegrar la vida.

Martín posiciona al colectivo todos en la unidad de la vida y aclara entonces el sentido de bailar *ts´acam ts´en*, se vislumbra una modalidad deóntica al referir a que por eso están juntos y que como hermanos salen a bailar juntos. Esto implica que la danza ofrece un parentesco social del cual son partícipes en la alegría de la vida. Aparecen las redes temáticas en las narrativas que alegan que bailar es alegrar, celebrar y unir con la vida.

¿Cuál es entonces el sentido de bailar *ts´acam ts´en*? ¿Celebrar la vida? “El hombre es el único ser que se interroga de manera tan radical sobre el sentido de su existencia. Si se plantea la pregunta del sentido es porque tiene conciencia de la finitud de su extensión en el tiempo” (Grondin, 20015: 15). De alguna manera, todas las narrativas presentadas hasta ahora son respuestas a reflexiones sobre el sentido de bailar *ts´acam ts´en* lo que posibilita pensar que estas narrativas constituyen un género discursivo que se corresponden en cuanto a estilo, ya que

“el estilo está indisolublemente vinculado a determinadas unidades temáticas y, lo que es más importante, a determinadas unidades composicionales; el estilo tiene que ver con determinados tipos de estructuración de una totalidad, con los tipos de su conclusión, con los tipos de relación que establece entre el hablante y otros participantes de la comunicación discursiva.” (Bajtín, 2012a: 249).

Por esto, este género direcciona las narrativas hacia la una posible definición etnocéntrica de lo que es ser *teenek* a partir del tránsito nocturno en donde “lo que determina es un todavía-no-ser, la orientación de objeto y de propósito; sus orígenes se ubican adelante, no atrás, no en aquello que es sino en aquello que aún no es” (Bajtín, Op. Cit.: 123), un pro-yecto fundado en la tradición de saberes, pero en espera del provenir, por esto siempre se define a partir de un trazo, de un camino en espera de una conformación categorial.

Preguntar por el sentido de la vida es preguntar si la vida merece ser vivida y “lo que queda por saber es cuál es ese sentido” (Grondin, 2005: 26) ¿Hacia dónde va? ¿Cuál es su direccionalidad e intencionalidad? ¿Qué implica celebrar la vida? ¿Cuál es el desarrollo de las tramas de sentido que posibilitan entender al *ts´acam ts´en* en tanto texto?

Durante mi estancia en campo, en otra comunidad y con otro grupo de *ts´acam ts´en* fui invitado por una bailadora de *ts´acam ts´en* a su casa porque quería que le tomara algunas fotos a su hijo que regresaba de haberse ido a trabajar al norte (sin precisión geográfica). Me citó el último domingo de noviembre a las 22 horas porque me dijo que su hijo regresaba por la noche, entonces el festejo sería nocturno. El maestro de la danza ya me había comentado que irían a bailar a la casa de la bailadora porque ella los había invitado pero que llegarían algunas horas antes de la hora que a mí me había señalado la bailadora. A mí se me hizo raro que me dijera que su hijo llegaba por la noche porque el transporte en la zona es escaso a partir de las 19 horas y desde las 21, prácticamente nulo, por lo que es extraño encontrar a gente fuera de sus comunidades a esas horas de la noche.

Llegado el día preparé la cámara y en la noche partí a la casa de la bailadora. Al llegar, fui invitado a pasar, la danza aún no comenzaba, la habitación correspondiente a la estancia estaba llena de gente sentada, parada, encucillada;

aquella habitación era poco clara a la visión general dado que el humo de los sahumadores y los copaleros era intenso, había una media luz proporcionada por un foco de bajo kilowatt y el resto de la habitación estaba alumbrado por ceras. La atmósfera era caliente y el sonido resultaba ensordecedor porque los rezos de la gente que acompañaban, “ayudaban”, al rezandero eran sumamente intensos en volumen. Al pasar, la bailadora me dirigió a la cocina para que yo comiera antes de tomar las fotografías, habiendo comido mole rojo con pollo y tomado café, la bailadora me dirigió a la estancia para acompañar a los rezos. Aproximadamente a la medianoche, el maestro de la danza pidió a bailadoras y bailadores que se prepararan, sus compañeros músicos colocaron la banca donde se sentarían el resto de la noche a tocar *ts'acam ts'en*; la bailadora me pidió que pasara al extremo sur de esta habitación porque ya era momento de sacarle las fotos al hijo que por fin, conocería. Conformé me acerqué, la gente también se distribuía para dejar el mayor espacio a la danza, la concentración de las personas se expandió y entonces mi visibilidad era un tanto más clara por lo que percibí que me acercaba al altar doméstico. La bailadora me dijo que ya podía sacar mi cámara fotográfica y eso hice. La bailadora junto a otro de sus hijos arrimaron una mesa de madera hacia el altar y esta mesa tenía encima y al centro una caja pequeña de madera que remataba con una cruz. De momento la bailadora me dijo: “¡ya tómalala!, ¡bueno no, espérame!”. Yo no entendí bien entonces el esperar me sentó bien. La bailadora se fue a la habitación contigua y al regreso me mostró un gorro tejido y me dijo: “era el que más le gustaba”. El gorro lo puso sobre la cruz y me dijo: “¡ahora sí, tómalala!”. Hasta ese momento medio entendí que se trataba de los restos de su hijo, las cenizas de su hijo. Hice algunas tomas fotográficas de él solo y otras con su mamá “abrazándolo”. Se las mostré para que ella eligiera las que más le gustaran. No percibí en ella una profunda tristeza, sin embargo, al ver las tomas, dejó caer algunas lágrimas, como el sereno cae sobre la tierra. Al terminar de seleccionar las fotografías, me distancié de la mesa y el altar para tratar de terminar de comprender lo acontecido. Algunos minutos después se escucharon las primeras notas de *ts'acam ts'en* y el capitán indicó a bailadores y bailadoras que era momento de comenzar la danza. La danza se aceleró en algunos sones porque la comenzaron

desde la entrada y no querían que “les ganara” el tiempo cronológico⁸⁴ porque la temporalización del tiempo es el único recurso para superar al tiempo dentro del tiempo.

Las narrativas de algunas personas en torno a este acontecimiento refirieron a que al hijo de la bailadora lo habían agarrado “los malos” y que en algún lado lo habían matado, sin embargo, no hay certidumbre de esto. Más allá aún, no hay certidumbre de que realmente fueran los restos de su hijo, ya que las cenizas llegaron tal cual a

⁸⁴ Son comunes las narrativas orales que dan cuenta de un fenómeno común en la huasteca, al menos desde Huejutla, Hidalgo, hasta Ciudad valles, San Luis Potosí. En las radiodifusoras comerciales se ofrecen empleos temporales dirigidos a la población masculina y sin discriminación de edad, generalmente asociados a la cosecha de algún fruto en estados norteños como Nuevo León, Tamaulipas, Sinaloa, Sonora y Chihuahua, los empleadores ofrecen un enganche económico de aproximadamente \$500 para que los interesados los dejen a sus familias, los contratos suelen durar de uno a tres meses y la paga por día es variable según los empleadores, pero en realidad en un pago ínfimo. Sin embargo, el campo muchas veces no asegura lo que se puede llegar a ganar en estos empleos por demás, informales. Como parte de las prestaciones ofrecen lugar donde dormir y un kilo de tortillas al día, el resto de la comida es cobrada y artículos de aseo personal también se cobran, incluso algunas de las veces les cobran el agua utilizada en los lugares. Aquellos que deciden enlistarse cobran hasta el final del contrato y se les hace una cuenta para saber cuál será su paga real, ya con descuentos y ajustes salariales (pareciera vigente el sistema característico de finales del siglo XIX y principios del XX que se aprovechaba de la posición desigual de trabajadores en su mayoría rurales y analfabetos para abusar de ellos y así los patrones resultarían beneficiados mediante el robo a los salarios de la clase explotada y conocido como *tiendas de raya*) que terminan siendo muy lejanos a lo ofrecido en la radio. Los comerciales anuncian las salidas para los interesados desde los centros de las comunidades más grandes y/o cabeceras municipales en determinadas fechas y horas, por ejemplo, un mismo día hay camiones de pasajeros esperando trabajadores en comunidades como Huejutla, San Felipe Orizatlán, Chapulhuacanito, en Hidalgo, y Tamazunchale, Matlapa, Axtla de Terrazas, Tancanhuitz de Santos, Aquismón, Huehuetlán, Tanlajás, Ejido Álvaro Obregón en San Luis Potosí, en fin, poblaciones con fuerte presencia de población indígena. El problema es que estos empleos no están regulados por los gobiernos municipales, estatales ni federales (y aquí la contradicción de que sean transmitidos en las radiodifusoras porque supuestamente la Secretaría de Gobernación, mínimo, tendría que estar enterada de lo sucedido) lo que pone en constante peligro a los indígenas que salen en busca de trabajo y dinero para mejorar la economía familiar. Las narrativas orales a resumidas cuentas tienen tres ejes temáticos fundamentales: 1) los que regresan de los trabajos propiamente en campo, no vuelven a enlistarse dado que son sometidos a explotación extrema y después de los ajustes presupuestales salariales que resultan siendo un robo, la paga es miserable.; 2) Hay sobrevivientes de enganchados por redes de narcotraficantes en donde el trabajo no es esclavizado, pero los ponen como custodias de ranchos o simplemente como “carne de cañón” y “señuelos” en enfrentamientos con otros cárteles o con el gobierno. No sobra decir que al referirme a sobrevivientes, refiero a aquellos que logran escapar de estas redes y regresan a las comunidades de origen, en el mejor de los casos, de otros no se vuelve a saber algo más y 3) se dice que estos ofrecimientos de trabajo muchas veces no son reales, entonces al enlistarse se suben a los camiones, pero en algunos puntos de la carretera, éstos son interceptados por diversos automóviles y bajan de los camiones a los hombres que van en busca de nuevas oportunidades. Al bajarlos, seleccionan a los hombres de “edad productiva”, de entre los 17 y los 35 años aproximadamente. Vuelven a distribuir los camiones en función a este criterio de selección para que los que están en “edad productiva” vayan en un camión y los menores y mayores de este rango, en otro. Se dice que el camión de los “productivos” arranca, mientras que el otro se detiene un momento hasta que el camión es baleado o incendiado con la gente adentro, también se dice que los camiones con los “no productivos” puede arrancar, pero finalmente desaparecido o aventado a algún barranco, de los tantos que hay, para matar a la gente. Se dice que los primeros, “los productivos”, generalmente son esclavizados en trabajos delictivos asociados a determinado cártel activo en la región del golfo de México y a estos, prácticamente, no se les vuelve a ver tampoco porque no ha habido “sobrevivientes”.

la comunidad impidiendo cualquier posibilidad de reconocimiento; la bailadora denunció en la cabecera municipal, cosa que prácticamente no sucede, la desaparición de su hijo desde hacía ya 8 años y a causa de estos empleos. A los pocos meses le notificaron que su hijo había sido encontrado muerto y la bailadora exigió que fuera devuelto a la comunidad; el gobierno municipal le entregó los restos, argumentando que no podía regresar el cuerpo, ya que era demasiado complicado. La bailadora sin cuestionar más, aceptó que al fin regresara su hijo y el regreso era razón suficiente para celebrar:

Pues sí, como ya viste ahora que te invité a tomar la foto de mi hijo, pues fui a ver al maestro de la danza para que trajera a la danza y bailaran en la noche hasta que amaneciera y así recibir a mi'jo que después de tanto, pues ya regresó y así con la danza, pues también ya se fue.

Celebrar la vida no exige la presencia física de un ser, exige la presencia de la vida y a pesar de tener una situación de ausencia física, la muerte, ésta genera sentido de vida no sólo en la madre-bailadora, sino que es una experiencia que se colectiviza; los músicos, bailadoras y bailadores ya sabían el tono en el que se desarrollaría el acontecimiento: celebrar la ausencia inmediata de vida para celebrar el sentido de la existencia *teenek* en el tiempo. A fin de cuentas, son variaciones sobre un mismo tema en donde las voces “cantan lo mismo, pero no al unísono, sino que cada una sigue su parte.” (Bajtín, 2012b: 401).

Ts'acam ts'en como forma narrativa corpo-oral está en el tiempo y en el espacio “como algo *aún no realizado*, como algo aún no concluido, como algo que *aún no está completo*: sólo de esta manera puede ser vivida la temporalidad, la dación del ser frente al sentido” (Bajtín, 2012a: 108-109. Cursivas del autor), sólo de esta manera se puede entender como un texto sobre el sentido de la finitud humana: el nacimiento de la vida, la trayectoria de la vida y la muerte de la vida, pero sobre el sentido, ahondo en el apartado siguiente.

Como he dicho en líneas anteriores, las narrativas se presentan como un género discursivo el cual se consolida mediante la orientación dialógica que comienza con la reflexión individual, sólo así es “como mi palabra entabla la relación más estrecha

con la palabra ajena, pero sin fusionarse con ésta, sin absorberla ni diluir su validez, esto es, esperando su opinión plenamente autónoma” (Bajtín, 2012b: 153) y esperando también ciertas correspondencias y contradicciones que las hagan ser experiencia compartida. Este género discursivo es resultado de la plurivocalidad de voces que estructuran los discursos. Los discursos puestos en acción nunca son los mismos aunque direccionen hacia un mismo fin, una misma dirección o un mismo pro-yecto.

El proyecto *teenek* narrado en *ts´acam ts´en* es precisamente el que apunta hacia el devenir, hacia el tránsito en el mundo de comunicarse dialógicamente en la dación de sentido a la existencia que resulta infinita “por eso en realidad el diálogo no puede ni debe terminar” (*op. cit.*: 456) porque de acabarse el diálogo, se acaba también la existencia de los seres humanos. Este movimiento perpetuo de finitud humana, pero de infinitud étnica al que deviene *ts´acam ts´en* se actualiza cuando se ponen en acción los discursos y expresan las contradicciones, las divergencias, las convergencias, pero sobre todo las tendencias, por esto es que son dinámicos, movientes y destinados.

Finalmente, hacer un análisis del discurso basado en enunciados, permite entender que “todo el enunciado se construye en vista de la respuesta. Un signo importante (constitutivo) del enunciado es su *orientación* hacia alguien, su propiedad de estar *destinado*” (Bajtín, 2012a:282. *Cursivas del autor*) y por lo tanto, lo que se escucha, comprende y sublima a los oyentes, tarde o temprano, reaparecerá en discursos posteriores, pero más allá, tendrá repercusiones en la vida de estos oyentes.

Las narrativas orales aquí presentadas “son correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua” (*op. cit.*: 251) sin autoría personalizada; son posiciones de las diferentes personas, pero no son creadas por ellos, les han sido dadas por tradición y algo que las hace coincidir, es la entonación expresiva, rasgo fundamental en la clasificación de los géneros, según Bajtín.

Los enunciados de estas narrativas están impregnados de matices dialógicos que sólo hasta el final del análisis permiten comprender si hay pertenencia estilística entre ellos, es decir, su carácter de respuesta entre los enunciados mismos

posibilitan encontrar unidades discursivas propias y de la otredad capaces de ponerlas a dialogar entre ellas.

Las narrativas orales respecto al *ts'acam ts'en* permiten entonces pensar en esta forma narrativa corpo-oral como un texto en donde los diferentes modos de dar sentido, encuentran resonancias en tales narrativas, pero también éstas encuentran ecos en los discursos del cuerpo, por tal motivo, al plantear a esta forma narrativa constituida por la dialogicidad de saberes corpo-orales, exige, metodológicamente, el escudriñamiento en los discursos del cuerpo y en los discursos orales para tratar de escuchar en la plurivocalidad, las resonancias de sentido que los hacen ser, además, un género específico y que adscribe las visiones del mundo, un texto en el cual “la memoria empieza a actuar como la fuerza que une y concluye” (*op. cit.*: 116) el proyecto narrativo de la textualización de la cultura.

Lo anterior es importante, dado que permite establecer polifonías, por esto

se puede decir que cualquier palabra existe para el hablante en sus tres aspectos: como palabra neutra de la lengua, que no pertenece a nadie; como palabra *ajena*, llena de ecos en los enunciados de otros, que pertenece a otras personas; y, finalmente, como *mi* palabra, porque, puesto que yo la uso en una situación determinada y con una intensión discursiva determinada, la palabra está compenetrada de mi expresividad (Bajtín, 2012a: 275).

La dialogicidad de saberes corpo-orales se funda en relaciones y no en representaciones como se ha dicho en la primera parte de esta investigación, por esto, no se trata de traducir una esfera del saber a otra y viceversa, sino comprender el posible entramado de sentido del *ts'acam ts'en*, que como puesta en acción corpórea “no puede ser traducido satisfactoriamente al discurso verbal, menos al lenguaje de conceptos abstractos, pero se presta a una cierta transposición al lenguaje de imágenes artísticas” (*op. cit.*: 241) pero en tanto oralidad también hace pensar que “las relaciones lógicas y temático-semánticas, para ser dialógicas, como ya hemos dicho, deben personificarse, es decir, han de formar parte de otra esfera de la existencia, llegar a ser *discurso*, esto es, enunciado y recibir un *autor*, un emisor de un enunciado determinado cuya posición exprese ese enunciado” (*op. cit.*: 339).

La corpo-oralidad, como categoría analítica y metodológica es primariamente, caracterizada por la constante heterogeneidad de estilos y la pluralidad de voces que multiplican las formas de narración; la corpo-oralidad no se basa en las repeticiones infinitas como signos, sino en la movilidad que se actualiza en el acontecimiento; sea en la narrativa oral o discurso o sea en la narrativa corpórea o danza.

La corpo-oralidad ya remite en sí misma a la dialogicidad de lenguajes, a la búsqueda constante de indicios de un lenguaje en el otro y viceversa, a la atención en las relaciones existentes de un lenguaje a otro cuando estos se ponen en acción (en el discurso oral-en el discurso dancístico) para comprender y destacar las relaciones simbólicas que constituyen la experiencia.

La experiencia en la corpo-oralidad se expresa de manera relativamente tácita cuando los seres humanos refieren a determinado momento y/o acontecimiento que se presenta como marca simbólica y por tanto como un indicador de saber-aprendizaje, en otras palabras “conocer lo que es, es pues, el auténtico resultado de toda experiencia y de todo querer saber en general. [...] La verdadera experiencia es aquella en la que el hombre se hace consciente de su finitud” (Gadamer, 2005: 433), por ello es que la experiencia se presenta en los lenguajes como marca simbólica, porque indica un aprendizaje obtenido, pero también por ser un aprendizaje compartido, esta es la razón por la que Gadamer menciona que “la verdadera experiencia es así, experiencia de la propia historicidad” (*op. cit.*: 435) porque el mismo aprendizaje es una experiencia colectivamente mediada que se objetiva en tanto la relación tú-yo se hace reflexiva, promoviendo el vínculo humano y que en el lenguaje principalmente verbal, se abren mayores posibilidades de este vínculo entre hombres y mujeres dado que es ahí en donde se posibilita el intercambio de roles comunicativos, se manifiestan las posiciones disímbricas y asimétricas en torno a un tema, en términos de Bajtín, esto es precisamente la promoción de situaciones dialógicas que distingue el oír y el contestar, el escuchar y el rebatir, el accionar y el reaccionar. Estos principios del acto dialógico exigen la presencia del otro, de los otros, porque es en este acto en donde se cruzan las orientaciones, las apreciaciones, las valoraciones, las convenciones y que como

resultado de estos actos dialógicos generan la polifonía de voces confrontadas y conversadas que proyectan el devenir más allá de la inmediatez temporal. Las palabras, las miradas, las voces y las escuchas atentas hacen leer, aprender, entender y comprender lo transmitido y esa es la garantía para que el sentido sobreviva.

La esencia de la polifonía consiste precisamente en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinen en una unidad de un orden superior en comparación con la homofonía. Si se quiere hablar de la voluntad individual, en la polifonía tiene lugar precisamente la combinación de varias voluntades individuales, se efectúa una salida fundamental fuera de las fronteras de ésta. Se podría decir de este modo: la voluntad artística de la polifonía es voluntad por combinar muchas voluntades, es voluntad dirigida al acontecimiento. (Bajtín, 2012b: 85).

Este accionar de voces es de carácter procesual, es decir, las voces tienen contacto entre ellas mediante la inscripción en los discursos de los enunciadores, llamado por Bajtín dialogismo, y que a su vez, presentan el sentido en sus más diversas y versátiles formas de narrar en pos de la proyección histórica, lo que el mismo autor ha definido como heteroglosia. Estas características son parte fundamental de lo que este autor propone como texto, es decir, como uno de los vínculos más estrechos de los seres humanos porque en él están puestos de relieve mínimamente los valores y los deseos de una comunidad y que son compartidos y comprendidos socialmente, por lo que adscriben a determinado colectivo y por supuesto también, textualizan una cultura en particular. Por lo anterior, el texto es un concepto abierto y móvil que no fija propiedad privada ni autoría personalizada, el texto es una creación de la cultura que no distingue origen preciso en las dimensiones espaciotemporales y mucho menos personales, por ello, es un concepto de constantes reorientaciones humanas. Por ejemplo, la importancia de las narrativas orales, como se verá en líneas siguientes, es que son las palabras de los demás y no las de autoría personal, las que están direccionando el discurso, por esta razón, la intersubjetividad cobra un papel relevante también dado que la relación yo-tú adquiere pleno sentido en tanto que son las palabras de los otros las que delimitan la textualización de la cultura. Cabe agregar que no sólo existe un texto en la cultura, hay multiplicidad de textos porque son múltiples los modos de

dar sentido dentro de determinada cultura, por esto, los textos también son susceptibles de dialogar con otros textos, razón que hace pensar en la posibilidad de entramados textuales que narran la tradición, la experiencia histórica y el devenir de los seres humanos, o dicho de otra manera, complejos semióticos procesuales que plantean al ser nunca como algo terminado, sino como el trayecto de su permanente construcción.

La importancia metodológica de hacer dialogar los textos de una cultura es pertinente, ya que la experiencia humana es inefable, “*en el hombre siempre hay algo que sólo él mismo puede revelar en un acto libre de autoconciencia y de discurso, algo que no permite una definición exteriorizante e indirecta*” (Bajtín, 2012b: 144. Cursivas del autor) y atender ese discurso, es decir, la elección de lo que se quiere narrar de la experiencia, es importante bajo la premisa de que “el alma se escapa por la boca en palabras” (Nancy, 2007: 15). Sin embargo atender los otros modos de textualización, para este caso el corpóreo, puede permitir una comprensión más pertinente del fenómeno humano; si bien es cierto que la experiencia netamente corpórea es inasible porque

el cuerpo guarda su secreto, esa nada, ese espíritu que no está alojado en él sino que está esparcido, expandido, extendido completamente a través suyo, de modo que el secreto no tiene ningún escondite, ningún repliegue íntimo donde un día sería posible ir a descubrirlo. El cuerpo no guarda nada: se guarda como secreto. Por eso el cuerpo muere, y se lleva su secreto a la tumba. Apenas si nos quedan algunos indicios de su pasaje. (Nancy, Op. Cit.: 25);

el diálogo entre ambos modos de dación de sentido, la dialogicidad corpo-oral, aproxima entonces a la comprensión de un texto que narra y escenifica las tramas de la vida, recordando que “el sentido no nace ni muere; la serie semántica de la vida, o sea la tensión cognoscitiva y ética desde el mismo interior de la vida, no puede ser iniciada ni concluida” (Bajtín, 2012a: 98), en otras palabras, el sentido sólo se experimenta y algunos resquicios de él, se presentan en el narrar-se de los seres humanos.

Hay que decir que *ts'acam ts'en* es una forma narrativa corpo-oral que presenta cambios, a pesar de que se mantienen elementos en la memoria corpo-oral y que

se exteriorizan en expresiones como “los elementos que se usaban más antes” o “así hacían los de antes”, la danza se actualiza, por ejemplo,

- *Las mujeres usamos, para cuando bailamos, los elementos que se utilizaban más antes aquí, ahora las jóvenes ya no quieren vestir así. (María, pp. 74-75).*
- *Las mujeres bailaban más así como en ronda [...] los antiguos así y los hombres en fila, tienen dos filas y dicen las mujeres que ahora así les gustaba, ahora así las muchachas en fila, dicen que ya no quieren bailar en rueda. (Euloquio, p. 77).*
- *Nosotras cambiamos de ronda a filas porque se siente menos frío hacerlo como los hombres. [...] Hay sones que seguimos haciendo en ronda, pero ya más en fila. (Guadalupe, p. 77).*

Estas narrativas presentan cómo ha cambiado la danza y cómo sigue cambiando, haciendo de ella no una versión sedimentada, sino abierta a nuevas posibilidades y nuevos sentidos fundados en diferentes signos.

Hay que subrayar que las tramas de sentido tienden a plantear a *ts'acam ts'en* como un trabajo colectivo, de mutuas ayudas donde cada uno sabe cuál es su función para lograr un mismo fin que es celebrar la vida y su historicidad como grupo humano; también como forma narrativa corpo-oral, las cortesías pragmáticas:

- *Cuando se llega a donde vayan a bailar, se saluda al espacio, a los anfitriones [santos, vírgenes] y también a los caseros. Posterior se agradece a la medianoche que la fiesta y la danza vaya en buenos términos y al final de la velación, la danza se despide. (José)*

Es importante destacar que estas cortesías pragmáticas evitan cualquier contingencia o eventualidad que amenace al grupo y por ello son tan importantes, evitan el enfado de los santos, santas o vírgenes celebradas, pero también el enfado de cualquier elemento de la naturaleza que pueda castigar a la comunidad, dejándolos amarrados. Y no sólo en las narrativas orales, apreciamos estas cortesías pragmáticas, en la dialogicidad de saberes, también se hacen presentes. Por ejemplo, existen sones para saludar que se interpretan al inicio de la velación y también existe el *taquixtalab*, es decir, el son de despedida al último que se

interpreta al terminar la velación, el son que prosigue al discurso oral de agradecimiento por el bien llevar de la fiesta.

Por otro lado, vale la pena enfatizar las recurrencias de las modalidades deónticas que en las narrativas marcan el deber hacer, el deber decir y el deber ser como un saber que les es legado desde los ancestros con expresiones como: “dicen los de antes”, “así dicen” es decir, diluyendo la autoría y propiedad de los saberes.

A este respecto, hay que agregar que estos deberes son compromisos adquiridos y posicionan a cada una de las personas ante Dios, la virgen, santos y santas y ante la naturaleza divina como deudor, por esta razón es que firman la palabra corporeal y al concluir favorablemente cada presentación de *ts'acam ts'en* se marchan satisfechos de haber cumplido la palabra, es decir, lo que dejaron empeñado en un primer momento, antes de accionar los saberes corpo-orales en cada fase ritual.

Al haber transitado una velación satisfactoriamente, se recalca la persona *teenek*, es decir, el haber “firmado palabra” tiene su recompensa en posicionar al hombre y a la mujer como *teenek*; después de la fase liminar nocturna, el hecho de que el sol salga, implica que se afianza el ser humano como tal, ahí la direccionalidad del proyecto de ser humano. Este ser humano *teenek* deviene entonces por haber hecho la labor afortunadamente en compañía de su colectivo y haber agradado a los dioses, por haber hecho presentes a los ancestros y por no sobre confiarse en que las cosas están *per se*, sino que por la vida se lucha, porque ésta es la tensión a la que se acostumbra en estas comunidades, no hay certezas y mediante el agradecimiento, el compromiso y el agrado a los dioses, los seres nocturnos no definidos devienen en *teenek*, en otras palabras, no hubo qué lamentarse ni tampoco castigos que hicieran peligrar este devenir.

Cabe mencionar que *ts'acam ts'en* tiene un sentido eminentemente social y de trabajo colectivo, un trabajo que no pertenece más que los dioses en el que los seres humanos aparecen como conductos que unen al pueblo con Dios y a Dios con el pueblo, por esto, es que esta forma narrativa corpo-oral requiere del trabajo de cada participante, desde el *mam* hasta el bailaror o bailadora más pequeña que incluso puede ser un infante de brazos, por esto, las narrativas orales y corpóreas son inclusivas y no individuales.

La relación con las divinidades abre una brecha considerable para posteriores estudios, ya que las presencias de los panteones *teenek* y católico se superponen obnubilando las distinciones entre los seres sagrados:

- Nuestro señor padre Dios tiene su equivalente a *Pulic pay'lom*, pero también a Nuestro Padre, al sol y veladamente al maíz. También se relaciona con la luz en su aspecto masculino y como dador de vida.
- *Mim Sabal* tiene su equivalente a la Madre Tierra, Nuestra Gran Madre, a la Virgen María, Nuestra Madre y también al arpa y con ella, a la abuela, la Gran Madre de nuestra Madre.
- En la dialogicidad de saberes corpo-orales, la Virgen María y el Rey David tienen sus representantes terrenales encarnados por la capitana y el capitán de la danza.
- Y se suman los elementos de la naturaleza: "Dios en natural". El viento, la tierra, la luz y el agua, así como los lugares del cosmos que pueden tener asociación a estos elementos, el cielo, la casa y la sierra, el cerro y los rumbos del cosmos y el agua, respectivamente.

Ts'acam ts'en es también un conocimiento especializado, es un saber que se aprende con la experiencia, con el tiempo que requiere de un cuerpo experto y entrenado:

- *Yo he andado muchas veces de primero y de segundo, entonces ya pude dirigir la danza y el mam Andrés se dio cuenta, por eso me dijo que si podía con huitzvara y le dije que sí. Es medio difícil porque hay que saber qué vuelta vas a dar. (Eugenio, p. 89).*

Y este entrenamiento es continuo, la danza cambia, la danza requiere de especialización:

- *Ya para esto entran muchos sonos de animales, pero esos yo todavía no los conozco todos, [...] se oyen que es igual, pero son diferentes. (Eugenio, p. 99).*

Por esto, la danza y los discursos orales en cada puesta en acción son actualizaciones discursivas.

Ts'acam ts'en es una forma multimodal de dar sentido, todos los elementos que la componen dialogan entre sí y esta es una de las razones por las que esta danza es susceptible de plantearla en términos textuales, ya que estos diferentes modos de dar sentido tienden hacia una dirección coherente, cohesionada con intencionalidad y aceptabilidad convencional que la hacen además, ser polifónica y que al mismo tiempo, sublima a los propios participantes:

Narrativa 18

“¡Ah! El *dhayem* tiene cosas muy bonitas de nosotros, no debe faltar la flor de nochebuena, es la que está al centro y saca bracitos para todos los rumbos, también debe llevar a *dhipac*, el maicito, la flor del maíz, la espiguita; también los animalitos que hay por acá: mariposas, patos, venaditos, conejos, de muchos que hay acá y pues también la franja de todos los colores que usamos porque es la unión de nosotros como hermanos *teenek*. Y mira, si lo abrimos es como el mundo.”
(Bernarda).

Bernarda refiere a la prenda femenina que cubre el torso denominada *dhayemlab*, bajo una perspectiva deíctica de persona y define lo que a ellos satisface: es bonito a la vista y define lo que para los *teenek* es agradable. Establece la modalidad deóntica de qué es lo que debe llevar, lo estético determinado por lo ético porque es por lo que



está constituido el mundo *teenek*. Como



deícticos espaciales, define la relación con el espacio mediante la representación del mundo en el *dhayem* y además apela a un mundo que es unido mediante la hermandad y con esto, nuevamente aparece el aspecto de parentesco.

En su posicionamiento como persona expresa mediante el diminutivo, una relación cercana, íntima,

cariñosa y respetuosa con los animales con los que comparte el mundo y sobre todo con la divinidad del maíz: *dhipac*.

El *dhayemlab*⁸⁵ es una manera de representar al cosmos y el bordado central de éste es nombrado flor de nochebuena que forma una figura de ocho picos. Su base geométrica es la repetición de triángulos y/o rombos en diferentes escalas, lo cual sugiere tener base fractálica. Esta figura es recurrente en todos los *dhayem* y está asociada no sólo a la tierra, sino al movimiento que genera el viento, ya que dentro de cada pétalo se representan grecados que hacen alusión a este elemento de la naturaleza. El *dhayem* así como *ts'acam ts'en* tiene cierto paralelismo porque ambas expresiones culturales, son una forma de crear una relación divina hacia los cuatro rumbos. Hay que resaltar que la prenda femenina une a los *teenek* como hermanos, la prenda es el mundo, lo que implica que la mujer es el centro del mundo o la expresión simbólica de ser la madre de los *teenek* que porta con ella la tierra.

⁸⁵ El *dhayemlab* es en sí mismo un tema de investigación que requiere de mayor profundidad, sin embargo, para esta investigación sólo destaco aquellos elementos a los que Bernarda hace referencia como un modo más de dar sentido al *ts'acam ts'en* sin dejar de reconocer que exige un tratamiento más detallado en una futura interpretación hermenéutica.

CONSIDERACIONES FINALES O APUNTES HACIA UNA ANTROPOLOGÍA HERMENÉUTICA

¿Acaso de veras se vive con raíz en la tierra?
Nada es para siempre en la tierra:
sólo un poco aquí.
Aunque sea de jade se quiebra,
aunque sea de oro se rompe,
aunque sea de plumaje de quetzal se desgarrar.
No para siempre en la tierra:
sólo un poco aquí.
Nezahualcoyotl

A partir de la información obtenida durante el trabajo en terreno y su posterior tratamiento y síntesis para la construcción de datos bajo el análisis multimodal y el análisis del discurso, puedo sugerir que *ts'acam ts'en*, como he venido tratando a lo largo de esta investigación, es una forma narrativa corpo-oral. Propongo a la corpo-oralidad como categoría analítica que no centre el análisis de los lenguajes verbales, para este caso las narrativas orales, y los lenguajes del cuerpo a partir de unidades mínimas de significado, sino como “totalidades” de sentido, totalidad a la que puede accederse mediante las enunciaciones verbales y no verbales y no por el análisis estructural y formal del discurso, ni por el análisis fijado en unidades mínimas de movimiento.

Al ser de carácter narrativo, *ts'acam ts'en* es una forma narrativa corpo-oral signada, designada, “siempre es materia *signata*, materia *signada*, es decir, no significada sino exhibida o exhibiéndose en material singular” (Nancy, 2003: 96. Cursivas del autor), en otras palabras, está rebosante de signos nativos o marcas simbólicas, las cuales mediante el dialogismo de saberes, se convierten en unidades de análisis, pero como bien apunta Jean Luc-Nancy, no es una forma significada, “si el signo es signo, o señala, es porque nunca remite a sí mismo, sino siempre a lo que *quiere ser dicho* y sentido” (Grondin, 2005: 59. Cursivas del autor); lo dicho y lo sentido, he ahí la importancia narrativa del *ts'acam ts'en*.

Al hablar de una forma narrativa con sentido no sólo refiero al aspecto sensitivo y sensorial, que si bien es importante para la sublimación del grupo partícipe de esta forma y de su convención que los adscriba en ese sentido, hay otra acepción de la palabra sentido en la que quiero profundizar un poco más para redondear lo expuesto en la primera parte de esta investigación.

Ts´acam ts´en narra el sentido de la vida *teenek*: el devenir, este devenir entendido como el proceso mediante el cual algo llega a ser y bajo esta acepción entonces el devenir implica el movimiento de algo que no está terminado. Bajo esta premisa Luc-Nancy sugiere que “aunque la etimología de la palabra ‘sentido’ no sea clara, esta palabra constantemente se asocia a una familia semántica en la que primero se encuentran [...] los valores del movimiento, del desplazamiento orientado, del viaje, del ‘tender hacia’. Significa ante todo [...] ‘el proceso de desplazarse hacia alguna cosa’ (Nancy, 2003: 29) por lo tanto, es un movimiento que se dirige a algún punto en específico: la concreción de ser *teenek* y con esto me refiero a hombres y mujeres que son los descendientes de aquellos primeros seres que esperaron al *Pulic pay´lom*, el sol, para que les diera luz, para que se hicieran, finalmente, *teenek*. Sólo así, entender el sentido de narrar verbal y corpóreamente *ts´acam ts´en* puede ser comprendido como la transitividad de ser para el mundo, es decir, como un proyecto en donde lo humano es una categoría incompleta y de constante creación-acción, es un proyecto en donde la dación de sentido al devenir es accionar la memoria y continuar con la empresa de configuración del ser humano y de la naturaleza.

Por esto, *ts´acam ts´en* es una danza que narra la existencia *teenek*, la pone de cabeza, la vuelca, la desestructura para nuevamente afianzar los valores éticos y estéticos propios de este grupo cultural, “la existencia está orientada hacia el exterior, se dirige intensamente hacia sí misma, hacia el otro, el tercero. [...] Sólo en la comunicación, en la interacción del hombre con el hombre se manifiesta el “hombre dentro del hombre”, tanto para otros como para él mismo.” (Bajtín, 2012b: 455. Entrecorillados del autor).

La pregunta por la existencia humana no sólo es verbal, la danza, por ejemplo, puede serlo ya que es lo que pone de manifiesto la incertidumbre con el cuerpo mismo. El peligro y la precariedad de la condición humana son categorías esenciales de la textualización del devenir, es por esta razón que el fin no está resuelto, no hay certidumbre del futuro de los seres humanos sobre la tierra, por ello, a músicos, bailadores y bailadoras les corresponde también el espacio de lo

“entre” porque unen mundos posibles y con esto religan a los seres humanos mediante el texto *ts’acam ts’en*.

Los cuerpos especializados de músicos, bailadoras y bailadores se unen entonces para formar una unidad de sentido social que los religa entre ellos, pero también a ellos con los *otros* y principalmente toda esta *otredad* con su particular panteón, en otras palabras, la forma narrativa corpo-oral, mediante los cuerpos simbólicos de sus hacedores religan, en las palabras ya citadas de Ugo Volli, las técnicas del cuerpo con las técnicas del alma.

Al estar en una espacialidad y temporalidad de lo “entre” estamos ante la capacidad que tienen estos seres humanos de vincular, mediante la naturaleza cultivada, el mundo de los humanos con el mundo de los ancestros; el mundo de los humanos también con los mundos influyentes, pero que son influidos porque exigen ser satisfechos para dar dones, los mundos del aire, del agua, de la luz, de la tierra y de la familia. Para lograr esto, los *teenek* crean lenguajes verbales y no verbales que son “dramatizados [...] son sentidos por aquellos para quienes tienen resonancia, como una síntesis de lo que se conoce sobre el modo de ser en el mundo” (Geertz; 2005: 118) y esto es, en todas sus palabras, una experiencia histórica.

El espacio de lo entre o la liminaridad en la que se sitúan músicos, bailadoras y bailadores hace también “que el sentido mismo esté infinitamente suspendido, en suspenso, que el suspenso sea su estado o su *sentido* mismo” (Nancy, 2003: 40) que este suspenso direcciona la experiencia humana hacia el sentido de la esperanza en que con sus discursos corpóreos, hagan salir la luz del sol y con ello, la vida. Este narrar al que he venido haciendo referencia, expresa, de manera velada, la inquietud por la vida y el acontecer de los cuerpos develan, en la misma oscuridad en la que se interpreta la danza, el sentido, pero al mismo tiempo de manera procesual van develando tal sentido, son cuerpos con cierta opacidad que dadas las dimensiones espaciotemporales pertenecientes a lo nocturno, los ausenta, en otras palabras, son cuerpos despersonalizados y desprovistos de identificación por lo menos hasta que el sol hace sus primeras apariciones, así como los seres de antes de la luz, llevaron *ts’acam ts’en* para recibir, encontrar, ofrecer y sobre todo hacer salir el sol con su ofrenda corpo-oral.

Este movimiento al cual hace referencia este texto corpo-oral, es la designación del sentido de la vida, su movimiento mismo, por ello el sentido se muestra no como algo firme y concreto, sino como un proyecto infinito del ser *teenek* ante la inminente presencia de la finitud física inmediata por eso, este proceso de llegar a ser, devenir, habla de “una vida que tiene y que tendrá «sentido» será una travesía habitada por significados, una trama llevada al lenguaje que, a su vez, será siempre llevada por el lenguaje. [...] Por lo tanto, parece que el sentido sólo debe de ser sentido a través de un lenguaje” (Grondin, 2005: 55), agrego, a través de los lenguajes, porque incluso los mismos lenguajes “dicen” el sentido de la vida, es por los lenguajes que la experiencia se comparte y entonces estos orientan al colectivo humano y al ser compartidos, la polifonía presenta cuáles son los sentidos de la vida y que están muy por encima de la existencia humana ubicada, personalizada, individualizada, sino que apela a la existencia humana en tanto al grupo que se pertenece.

Ante la finitud humana, el sentido es la expectativa de permanencia en el mundo, es decir, la fuerza que anima la vida del aquí y del ahora, el presente inmediato que es el único tiempo que se vive, se vive en función de un mañana, de la espera, pero también se vive por las experiencias transitadas; el sentido es “una esperanza que descansa, en principio, en una espera” (Grondin, 2005: 80), mejor aún en la esperanza, en la espera de algo que jamás será terminado, sino sólo una proyección de lo deseado: el ser humano como obra inacabada que espera, en algún momento, ser parte de los ancestros culturales que dan sustento a un grupo humano vivo. La esperanza entonces no depende del yo, sino de los yoes que constituyen los relatos polifónicos de sentido de una práctica cultural porque éstos representan la confianza en la misma comunidad y la autoridad que los hacen ser tradición.

El sentido se extiende en el tiempo, pero es inasible, inmemorial y prácticamente inenarrable, ya que sólo se vive en el presente, fundado en la tradición del pasado y en espera del porvenir; esta experiencia, o al menos los resquicios de ella, se organiza en tramas y se narra.⁸⁶

⁸⁶ Escribe Grondin al respecto: “Antes de nacer, yo no era «yo» no iba hacia ninguna parte y mi vida, o la no vida, no tenía ningún sentido [...] La vida no tiene sentido sino porque he nacido, por lo tanto, porque mi nacimiento está «detrás» de mí y porque mi vida «va» o «se va» a alguna parte.” (Op. Cit.: 37) y esta es la

“Si yo tengo esperanza, si espero que el sol salga, es que yo espero estar «allí». Es evidente que nadie puede estar seguro. Pero, justamente, la esperanza es eso, sólo eso, pero también todo eso: una dirección” (*op. cit.*: 82) y más aún, la esperanza de testificarlo, testimoniarlo y narrarlo. Este sentido direccional arrastra al ser humano y lo direcciona hacia algún lugar, a algún punto determinante en la experiencia, es por esta razón que el sentido no parte de un principio constructivista, sino que el sentido compromete a la dación, el dar sentido-importancia a aquello que resulte relevante.

Para lo escurridizo que es el sentido, éste se significa, es decir, se expresa mediante signos: las palabras, los gestos, los movimientos, la música, el tempo, los colores, pero con estos no se alcanza a la profundidad del sentido sino sólo se accede al probable lenguaje de los signos de los que “han sabido poner en palabras, y a veces en imágenes, la experiencia del sentido.” (*op. cit.*: 123).

No existe la certidumbre del sentido, sólo existen alusiones que hacen de esta práctica corpo-oral ser una práctica esencialmente alegórica, en otras palabras, cómo al poner en acción las narrativas orales y las narrativas corpóreas se ejercen diferentes metáforas que expresan dos sentidos: el inmediato y el figurado o simbólico que a su vez expresa diferentes cosas a las presentadas en la inmediatez. Líneas arriba ya he mencionado sobre la inefabilidad de la experiencia, sólo aquellos resquicios de la transitividad del ser humano por el mundo son susceptibles de ser narrados, lo que hace que “el sentido que puede ser comprendido es lenguaje,⁸⁷ pero no por eso el lenguaje agota toda la experiencia del sentido” (Grondin, 2005: 59), el sentido del sentido es indesignable, lo asignable es la dirección del sentido aunque ésta no esté definida del todo, existe un estímulo que los dirige hacia la luz, pero sin la seguridad de que ésta salga, se designa la marcha del sol con la proxémica de la danza, pero tampoco se puede estar completamente

reflexión que hace del sentido, una experiencia que transita en el tiempo con poca distinción de estados o sucesiones (*flow* en antropología de la experiencia) y que por lo mismo, el sentido es inmanente al tiempo y el tiempo inmanente al sentido.

⁸⁷ “El ser que puede ser comprendido es lenguaje” es una reflexión que hace Gadamer (2005: 567) en la cual plantea la universalización de la experiencia hermenéutica, ya que todo ser humano que viva en el lenguaje es susceptible de ser comprendido. Gadamer prioriza la lingüisticidad de la experiencia en tanto que esta experiencia refiere a la tradición y cómo el lenguaje descubre las palabras que han sido dadas en la transmisión tradicional de los saberes. Al respecto ahondo en líneas adelante.

seguro de que el sol seguirá esa marcha marcada. Por tales razones, para acceder al sentido es necesario develar los lenguajes, desmenuzar lo simbólico para dilucidar acerca del sentido y hacer del sentido algo sensorialmente tangible.

Reflexionar en términos de sentido, permite pensar a las formas narrativas corporales en tanto textos, fuentes primarias de información que al dialogar entre dos o más niveles de saberes tradicionales, posibilitan la comprensión de la articulación de temas recurrentes que expresan las conceptualizaciones de una forma de vida en particular. En otras palabras, cada texto debe ser analizado en su contexto y debe atenderse la interacción de las diferentes voces que concretan redes semánticas o tramas en las cuales “la producción dinámica de sentidos, generados y transmitidos por las voces personalizadas que representan posiciones éticas e ideológicas” (Bubnova, 2006: 100) son la tarea medular de una antropología hermenéutica y dialógica, en los textos puestos en acción.

Sin pretensión mayor a inquietudes iniciales y con ánimo de dejar discusiones abiertas para posteriores tratamientos en mi desarrollo como investigador, quiero reflexionar sobre la viabilidad de pensar en una antropología hermenéutica.

Esta inquietud surge en el sentido en que la hermenéutica designa desde siempre «el arte de comprender» (Op. Cit.: 60) y no el de explicar, ya que desde un principio esta tensión tiene que ver con la incapacidad explicativa porque yo no puedo convertir en mía la experiencia de otras personas, por esto, la comprensión cobra un papel determinante en esta investigación dado que “la hermenéutica caracteriza una capacidad de escucha del sentido que se trama y que se busca más cerca de la fuente del discurso” (Op. Cit.: 61) es decir, en lo que se hace público de la experiencia, por medio de los lenguajes que exteriorizan tales experiencias, aunque sólo son aproximaciones porque las palabras, los enunciados corpo-orales no alcanzan a decir toda la experiencia. Así surge una relación entre los lenguajes y el ser y estar en el mundo que atañe directamente a la antropología hermenéutica.

Comprender e interpretar textos no es sólo una instancia científica, sino que pertenece con toda evidencia a la experiencia humana del mundo. No se interesa por un método de la comprensión que permita someter los textos, igual que otro objeto de la experiencia, al conocimiento científico. [...] Cuando se comprende la tradición no sólo se comprenden textos, sino que se adquieren perspectivas y se

conocen verdades. [...] Son formas de experiencia en las que se expresa una verdad que no puede ser verificada con los medios de que dispone la metodología científica. (Gadamer, 2005: 23-24. *Cursivas del autor*).

Una antropología hermenéutica apela por la verdad humana experimentada, es decir, los valores verídicos que la colectividad perteneciente a determinada tradición, otorga; es una antropología, por esto, menos asimétrica que no cuantifica ni valida el carácter verificable de lo que en los lenguajes se hace público. La antropología hermenéutica trata de comprender el sentido e interpretarlo y cabe decir que este sentido sólo tiene sentido en el transcurso de estas líneas, es decir, las mujeres y los hombres *teenek* no están pensando en el sentido de sus prácticas en la acción misma porque ello los haría seres inexistentes inexpertos del sentido, por esta razón, cada texto debe analizarse con cierta autonomía intertextual, dado que no son meras representaciones los unos de los otros, sino que al hacer etnografía de cada texto, posteriormente para su comprensión y como parte medular de su tratamiento analítico, contrastarlos para vislumbrar, en caso de existir, aquellas marcas simbólicas que permiten pensar en la dialogicidad de los saberes. Por estas razones, la antropología hermenéutica es una antropología de la mediación que centra su atención en los caracteres relacionales de la experiencia humana: pensamientos-conceptos, formas-materializaciones, contenidos-sentidos, símbolos-alegorías, mínimamente que abren al investigador hacia los mundos posibles para así poderlos comprender, parafraseando a Gadamer, todo texto es tan extraño y distante que requiere hacerse familiar y cercano y en esa tarea, el investigador también tiene un papel de mediador.

Al hacer de lo extraño algo familiar, el investigador adquiere una responsabilidad que en principio exige comprender el texto, pero al comprenderlo debe intentar, al menos, trasladarlo de su tradición y su contexto a un contexto u horizonte diferente al de acción. Así el investigador no sólo comprende el texto, sino que hace comprenderlo a otros grupos de personas para diversos fines entre los que destacan el conocimiento, la inclusión, el respeto, la tolerancia y la comprensión de las diferentes realidades que constituyen al mundo. No se trata de traducir lo intraducible, sino de mediar, de acercar las diferentes realidades humanas para comprenderlas.

El lugar de la mediación, lo “entre” es el espacio privilegiado de la antropología hermenéutica porque es el lugar donde surgen las preguntas, el espacio donde la irresolución es la única certeza y que potencia una gama de posibilidades en las que puede detonar el proyecto humano de dación de sentido. Este es el único espacio que permite la comprensión e interpretación del fenómeno humano porque es el espacio del encuentro de los diferentes yoes que constituyen dicho fenómeno a partir de las constantes preguntas sobre su existir. Las preguntas abren hacia el peligro de no tener una respuesta ya fijada, “se trata de ponerlo en suspenso de manera que se equilibren el pro y el contra” (Gadamer, 2005: 440) y de manera que la respuesta oriente al preguntado, pero también al preguntador.

Esta propuesta metodológica de hacer antropología se centra en las preguntas, en las problematizaciones, ya que “la estrecha relación que aparece entre preguntar y comprender es la que da a la experiencia hermenéutica su verdadera dimensión” (*op. cit.*: 453) y con ello, su carácter interpretativo.

La antropología hermenéutica atiende también de manera muy cercana a la tradición, entendida bajo el principio de ser un lenguaje convencionalmente aceptado que hace conocer algo sobre el mundo y que por esta razón hace comprender-se al ser como un ser finito; es en la tradición donde las relaciones yo+tú cobran sentido porque son la suma de las voces que dan validez a dicha tradición, la sustentan como conocimiento adquirido y acumulativo en el tiempo, es decir, la experiencia.

Si bien es cierto que la adquisición de los lenguajes por parte del investigador son medularmente importantes “el problema hermenéutico no es pues un problema de correcto dominio de una lengua, sino del correcto acuerdo sobre un asunto, que tiene lugar en el medio del lenguaje” (*Op. Cit.*: 463), es decir, la lengua no lo es todo, se puede acceder a la experiencia por medio de otros lenguajes que también dicen cosas relevantes sobre algún asunto y la invitación hermenéutica es no desatender esos lenguajes por criterios esencialistas y que sobre valoran el uso de la lengua. Esos otros lenguajes, en tanto sean considerados por el colectivo humano como tradición, hablan por sí solos y llegan en diferentes materializaciones: danzas, música, costumbres, rituales, mitos, leyendas, cantos, bordados y demás textos

tradicionales que también requieren de especialización en su lectura-escucha. Incluso considero que la traducción de una lengua nativa a otra como el español, hace que la reflexividad nativa enriquezca la experiencia porque “es parte de la experiencia misma el buscar y encontrar las palabras que la expresen” (*op. cit.*: 501).

La lingüística de la experiencia hermenéutica es importante por supuesto porque es la oralidad el principio activo, sin embargo la corporeidad no se supedita a la primera ni viceversa; la experiencia hermenéutica atiende la relación de los lenguajes con el mundo y sólo cuando hay entendimiento mutuo entre los seres que enuncian y el mundo que recibe, es decir, el ser humano como configurador del mundo. Sólo así se puede pensar que los lenguajes tienen sentido comunicacional; la comunicación entonces es un acto meramente dialógico en el que no sólo los mensajes se transforman según el paso del tiempo y la voluntad de los seres humanos, sino también los seres humanos cambian para reestructurar sus personalidades y sus tránsitos diversos por el mundo. Pero los lenguajes no se pueden atender en su primera enunciación, la antropología hermenéutica invita a tratar la evidencia bajo diferentes herramientas teórico-metodológicas que para el caso de esta investigación fueron el análisis multimodal y el análisis del discurso, esta empresa es de gran importancia porque sugiere que la relación entre los lenguajes y el mundo, también es de naturaleza alegórica. La antropología hermenéutica media entre tradiciones lejanas cuando el texto que está dicho en algún lenguaje extraño a nosotros se logra comprender en alguno de sus múltiples sentidos y “su «verdad» no se puede demostrar «objetivamente»” (*op. cit.*: 636), pero sobre todo, cuando se puede acercarse a esas otras tradiciones que resultan en demasía lejanas.

La comprensión del texto simbólico se logra gracias a la comprensión de las intensidades que este texto ofrece, es decir, en los momentos en que las tramas de sentido se agudizan, se recalcan y se habla más de ellas, por ejemplo, en el caso de las narrativas corpo-orales que tienen que ver con el devenir de *ts'acam ts'en*, la luz del sol tiene un papel medular en los discursos, ya que este elemento es una alegoría de la posibilidad y continuidad de la vida, es *Pulic pay'lom* pero también es

la luz y el calor que necesita la tierra para dar los frutos y el sostenimiento del ser humano, por ello su asociación con la figura del gran padre. Esta relación entre los seres humanos y las instancias divinas dadoras de vida no es casual o arbitraria, es una relación en la que el ser humano es configurador de la naturaleza o mejor aún, cultivador de la naturaleza y gracias a la especialización en el uso de la palabra y el movimiento corporal se adjudica el dominio de los elementos de la naturaleza que dan la vida. James Frazer en su apartado “sobre el dominio del sol” refiere a

Los isleños de Banks hacen que brille el sol por medio de un sol imitado; cogen una piedra muy redonda llamada *vat loa* o piedra-sol, le ovillan un cordoncillo rojo alrededor y le pegan unas plumas de lechuza que representan rayos, y entonan el conjuro apropiado en voz baja. Después cuelgan la piedra de algún árbol alto tal como higuera de Bengala o una cusuarina en algún lugar sagrado.

La ofrenda que el brahmán hace por la mañana, se supone hace salir el sol y se nos ha dicho que “seguramente no saldría si no hiciera esa ofrenda”. (Frazer, 1961: 108. Entrecorillado del autor”).

El devenir de un grupo humano se actualiza en cada puesta en acción de los textos y el caso descrito por Frazer en su tratado sobre magia y religión publicado originalmente en 1890, hace alusión a la importancia que el astro solar tiene en el mantenimiento de cualquier grupo humano.⁸⁸

Estos símbolos que aparecen en los diferentes de modos de textualizar la cultura, son los que la antropología hermenéutica atiende porque no son símbolos eternamente estáticos, son movientes y en esa movilidad de configuraciones culturales es que “se introducen en el lenguaje nuevas formas de ser en el mundo, de vivir en él y proyectarle nuestras posibilidades más profundamente íntimas” (Ricoeur, 2011: 73) y ahí entonces es donde los signos simbólicos se presentan para poder ser comprendidos e interpretados.

La antropología hermenéutica, sugiero, debe concentrar su ejercicio ahí donde la oralidad no alcanza a decir todo y donde otros lenguajes, el corpóreo por ejemplo, tampoco indican totalidad, en otras palabras, atender las dimensiones lingüísticas y

⁸⁸ Existe un buen número de investigadores que han dedicado parte de su obra histórica y/o antropológica a las reflexiones sobre la importancia del sol en diferentes sociedades mesoamericanas, destacan desde las crónicas de los frailes como Bernardino de Sahagún, Diego Durán, también Francisco Xavier Clavijero, Ángel María Garibay, Alfredo López Austin, Yólotl González, Laurette Sejourne, Guy Stresser-Péan, y Carlos Javier González González, por mencionar algunos.

no lingüísticas de la experiencia humana es el terreno de la antropología hermenéutica, insisto, sin buscar que una sea la representación de la otra o viceversa porque esa es la manera en que se han sedimentado y atomizado los lenguajes de la “otredad”.

La correspondencia entre narrativas o dicho de otra manera, la dialogicidad de saberes corpo-orales posibilita pensar en *ts’acam ts’en* como un texto, ya que ambos tipos de discurso, el oral y el corpóreo tienen un orden de significación o indicación que se le da a las diferentes marcas simbólicas en el tiempo y en el espacio y al seguir este orden, los elementos que lo constituyen tienen sentido en direccionalidad e intencionalidad y en ese tránsito es donde lo simbólico se objetualiza, es decir, se materializa, se significa. Pero esto no quiere decir que el sentido del texto simbólico esté dado, ni siquiera que sea visible y fragmentable; el sentido está velado, sólo los seres humanos lo develan al ponerlo en acción, por esta razón, la antropología hermenéutica es una antropología de los textos vivos que exige la entre-vista,⁸⁹ lo que posiciona al investigador “entre” los textos y los hacedores de estos, el entre-verse, es decir, la presencia directa cara a cara con quienes tienen los saberes, verse entre sí y dejar de pretender que la información arrojada por estas entrevistas, tenga carácter de verdad absoluta.

Bajo estos apuntes, esta investigación se ha desarrollado: hacer dialogar incluso las herramientas teórico-metodológicas de análisis de la evidencia empírica para que cada una, la multimodalidad y el análisis del discurso, sean parte de este proceso dialógico y posibiliten hacer dialogar los saberes porque “la dialogización total de todos los elementos de la obra sin excepción alguna representa el momento esencial de la intencionalidad del autor” (Bajtín, 2012b: 453), esta dialogización de los elementos me han permitido hablar de alguna de las posibles tramas de sentido⁹⁰ en la que se experimenta la forma narrativa corpo-oral *teenek* llamada

⁸⁹ Ya he tratado en la segunda parte de esta investigación el tema de la entrevista y mis reservas hacia cómo la antropología la ha estigmatizado, lo que desarrollo en estas líneas trata sobre la exigencia del trabajo en terreno no sólo como observador, sino como “preguntador” que problematiza la información en el mismo trabajo en terreno como primer proceso de síntesis de la información.

⁹⁰ Es importante mencionar que ésta es sólo una posibilidad de comprensión e interpretación de esta forma narrativa; he desarrollado y argumentado sobre una posible trama de sentido, sin embargo, estoy seguro de que estas posibilidades se multiplican, ya que el sentido no es unidireccional y unívoco, sino que puede tener otros tantos sentidos y con ello, otras formas de ser interpretada, por esta razón, la antropología hermenéutica no

ts'acam ts'en y cuya autoría es la cultura misma, por eso la intencionalidad de esta autoría direcciona el devenir *teenek* como una experiencia histórica de permanencia y también como expertos cultivadores de la cultura en la que cada noche que interpretan *ts'acam ts'en* refuerzan sus lazos relacionales con la naturaleza, con sus ancestros, con sus dioses y sobre todo entre ellos mismos, haciendo de esta forma narrativa corpo-oral, un lenguaje, también, en resistencia.

Sobre este tema quiero hacer un apunte final que resulta de la temporada de trabajo en terreno. Ya en líneas anteriores hice referencia a la presencia de la radio indígena en Tancanhuitz de Santos y su celebración de aniversario cada mes de septiembre; he mencionado también que *ts'acam ts'en* durante esta celebración se interpreta de manera diurna, pero esta interpretación no es exclusiva de la celebración de la radiodifusora, sino que en otros contextos de orden político, la danza es invitada a participar durante la luz del día.

Ts'acam ts'en entonces cambia sus espacios nocturnos a espacios diurnos, porque no existe algo que lo prohíba, es una danza que se baila

- *De noche, generalmente, se hace la fiesta, en el día casi no. (Benito, p. 83).*
- *Ts'acam ts'en se baila de noche, sí, casi siempre. (Olegario, p. 83).*

Estas excepciones considero que responden a una situación particular que a continuación describo brevemente.

Después de algunos años de participar en el aniversario de la radio, la versión dancística correspondiente a Santa Bárbara se fue disgregando hasta que una persona cercana al maestro de la danza, los convenció de meter un proyecto a la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, delegación Tancanhuitz de Santos, para solicitar un apoyo económico. Dicho proyecto se metió en el 2012, pero no sólo consistió en un proyecto escrito, sino que también fue un proyecto que comprometía a los cuerpos. Una de las condiciones para tener una respuesta satisfactoria fue que la danza fuera más "pareja" es decir, que bajo cánones occidentales, la proxémica fuera más regular, los vestuarios tendrían que unificarse, homogenizar la danza en pocas palabras y el maestro de la danza

intenta demostrar ni validar hipótesis, sólo presentarlas, argumentarlas y dar una posible interpretación de muchas que puede haber en posteriores investigaciones.

accedió a tales juicios. El proyecto fue aceptado hasta 2013, apoyando con un monto poco superior a los \$60,000, dinero que fue utilizado para comprar vestuarios para nueve bailadoras, diez bailadores y los tres instrumentos musicales. Este apoyo sirvió para volver a organizar a la danza *ts'acam ts'en* y con ello, la danza adquirió cierto reconocimiento social no sólo en Santa Bárbara, sino en comunidades circundantes que invitaban a esta versión para sus diferentes contextos festivos-rituales. Pero este reconocimiento también lo hizo manifiesto la CDI y la radiodifusora La Voz de las Huastecas, ya que estas instancias gubernamentales no sólo reconocieron a la danza de Santa Bárbara, sino que los invitaban a bailar a una buena cantidad de eventos políticos como la visita de Presidentes Municipales, del Gobernador del estado, en festivales “etno” organizados por CONACULTA como el primer festival de comunidades y pueblos indígenas de San Luis Potosí, celebrado en marzo pasado e incluso invitándolos a bailar fuera del mismo municipio al que pertenecen.

Este proyecto, como mencioné líneas arriba, compromete un proyecto corporal en el desarrollo de la danza misma dado que cada participación exige una participación fragmentada, es decir, por cuestiones logísticas de los eventos, la danza tiene un tiempo de participación que oscila entre los 5 y 15 minutos cuando mucho y, reitero, de manera diurna.

Cuando pregunté por alguna razón por la que se invitara constantemente a *ts'acam ts'en*, una persona locutora de la radio contestó: “*se le apoyó recientemente, tiene que desquitar*” (21-03-2015), lo cual me sugirió pensar inmediatamente en el exceso cínico de cobranza cometido por el sistema, sin embargo, días después surgió la siguiente problematización que presento ahora como reflexión inicial que requiere de mayor tiempo en su tratamiento.

Observo, siguiendo a Georges Balandier, que hay una terrible contradicción entre un sistema que normalmente aparece bajo la máscara de lo tradicional y otro sistema que aparece bajo la máscara de la modernidad, “movimientos contrarios”, un choque cultural que exige un proceso constante que no logra estabilizarse más que momentáneamente, por lo que la ambigüedad entre ambos sistemas, se expresa en un conflicto que genera cambios en la reconstitución nativa de una forma

narrativa del cuerpo, haciéndola “entrar” en un proceso de modernización y con ello, sugiero, un proceso de reivindicación nativa frente a un sistema jerárquico e impositivo que obliga a los *teenek*, mediante lenguajes diversos a posicionarse ante el discurso hegemónico y transformar-se para así diluir el poder. Al mencionar que ésta es una forma narrativa que la hacen “entrar”, me refiero específicamente a que los miembros *teenek*, desde el comisariado ejidal, los maestros de la danza, músicos, bailadoras, bailadores hasta diversos miembros de la comunidad de Santa Bárbara a decidir ser partícipes activos de este fenómeno social. En otras palabras, al decidir ser parte de tal sistema, los *teenek* ponen en juego el sentido de sus acciones humanas y cómo éstas se articulan con los diferentes contextos a fin de diversificar y variar sus textos a fin de una competencia cultural, situando a este grupo humano no como un grupo inconsciente, sino en plena advertencia de las acciones que han de escenificar según las circunstancias.

Lo anterior invita a pensar que *ts´acam ts´en* no cuenta con una sola caracterización simbólica, es decir, es un lenguaje simbólico que cuenta con cierta plasticidad y su puesta en escena depende del sentido que la institución requiera, por esto, *ts´acam ts´en* no designa o señala sólo un sentido en su interpretación, es volitivo el sentido, aunque, adelanto, con cierta característica que plantea el devenir de la comunidad *teenek*, pero a esto regreso líneas adelante.

Con estos ejemplos situacionales trato de dirigir mi atención hacia las formas de sometimiento y las estrategias de respuesta nativas, estas formas de sometimiento en las que está implícito el ejercicio de violencia, se materializan en imposiciones de juicios “estéticos” que orillan a la modificación de los géneros que dan sustento de estar a los grupos nativos. Sin embargo, estas modificaciones son momentáneas y respecto a la oralidad, parecen quedar en el olvido, por esta razón considero que los lenguajes terminan convirtiéndose en discursos de resistencia como eje fundamental del factor de intencionalidad y que remite, evidentemente, a la relación recíproca entre violencia y ejercicio del poder, en el entendido de que la una organiza a la otra. En otras palabras, la ambigüedad que caracteriza al orden social enmascarado bajo la dominación que las instancias ejercen, pero es una dominación comprendida y atendida por el grupo *teenek*. Pero como parte de la re-construcción

de lenguajes en resistencia es importante describir un escenario más que constituye lo que Foucault ha denominado como la “insurrección de los saberes sometidos” y que refieren a

los contenidos históricos que han estado sepultados, enmascarados en el interior de coherencias funcionales o en sistematizaciones formales. [...]. Los saberes sometidos son estos bloques de saberes históricos que estaban presentes y soterrados en el interior de los conjuntos funcionales y sistemáticos y que la crítica ha hecho reaparecer, evidentemente a través del instrumento de la erudición. [...]. Por saberes sometidos, pienso que debe entenderse también otra cosa, y en cierto sentido, una cosa diferente: toda una serie de saberes calificados como incompetentes, o, insuficientemente elaborados; saberes ingenuos, inferiores jerárquicamente al nivel del conocimiento o la cientificidad exigida. [...]. Saberes que llamaré de la gente. (Foucault, 1992: 128-129).

Ts'acam ts'en es una forma narrativa del cuerpo que en la tradición es esencialmente nocturna, se desarrolla del ocaso al amanecer y durante este recorrido nocturno las connotaciones sugieren, como ya he argumentado, que se escenifica el devenir *teenek*, desde los tiempos de la oscuridad hasta que “papá sol sale” y con ello posibilita la vida del ser humano. Sin embargo, en tanto lenguaje de resistencia, se gesta una posibilidad de hacer de su danza nocturna, una danza diurna. Así La Voz de las Huastecas y por demás ejemplos de orden político, piden (instauran) que la danza sea bailada bajo la luz solar porque la programación así lo exige.⁹¹ Esto sitúa aún más a los grupos nativos, a quien en apariencia está dedicada la celebración de la radio y del festival “indigenista”, en los márgenes, los no-lugares donde se hace legible la dominación haciendo cambiar la temporalidad de interpretación de una forma narrativa del cuerpo, por otro factor de intencionalidad, otra fuerza que sigue haciendo perdurar la contradicción. Los *teenek*, advirtiendo la situación, prestan sus formas narrativas del cuerpo a un juego de re-construcciones y re-configuraciones a un estado de excepción o estado de sitio donde la incertidumbre hacia tales re-construcciones, determinan la

⁹¹ En algunos de los eventos observados, la noche está destinada a grupos de huapangueros mestizos que amenizan la velada a caciques y funcionarios y los grupos de danzas no tienen cabida ya, en esta etapa de la celebración.

permanencia o el olvido de las formas narrativas del cuerpo en este espacio promovido por la hegemonía en cualquiera bajo cualquiera de sus rostros.

Por lo anterior, considero que la noción de resistencia en las formas narrativas corpo-orales es pertinente, ya que siguiendo a James Scott, es en la resistencia donde el grupo *teenek* se hace legible, visible, ahí donde los márgenes dejan de ser unidades sedimentadas para movilizar los intereses y deseos de todos los involucrados en el proceso de desestabilización y esto hace surgir la pregunta ¿quién ejerce el poder? El poder son las contradicciones, las paradojas entre dos o más sectores poblacionales de un mismo sistema de pensamientos, creencias e ideologías, en las que, en algún momento se expresará en reconstrucciones o reconfiguraciones de otros lenguajes que resistan ante los lenguajes autoritarios y quizás los primeros detenten de una mayor capacidad en el ejercicio y uso del poder. El poder como factor de intencionalidad tiene que entenderse “como algo que circula” (Foucault, 1992: 144), como el deseo por alcanzar una meta que hace que los seres humanos materialicen sus deseos, como un concepto netamente móvil y de pasión humana y dada esta situación, la política se encarga de mantener las relaciones humanas en desequilibrio, ahí donde los lenguajes en resistencia puedan instituirse como una forma narrativa de posicionamiento ante el mundo, un mundo que no los victimiza porque “los dominados saben que son dominados, saben cómo y por quiénes; lejos de consentir esa dominación, dan inicio a todo tipo de sutiles modos de soportarla, hablar de ella, resistir, socavar y confrontar los mundos desiguales y cargados de poder en que viven” (Roseberry, 2002: 216).

Estas pasiones humanas gestan las reconfiguraciones necesarias de reorganización de la forma narrativa del cuerpo; el maestro de la danza decidió que sólo presentarían una variación de los 3 sones que se conocen como “la entrada” y me refiero a variación, ya que se ajustó el tiempo de duración a 10 minutos cuando en el contexto ritual suelen durar al menos 3 veces más; entonces no sólo se modificó la danza en cuanto al uso del tiempo, sino que esto se reflejó en el uso del espacio, ya que se recortó el número de vueltas que se dan y esto respondió a lo que el maestro de la danza decidió presentar, es decir, la elección de lo que se puede fragmentar y de lo que pueden ser testigos los “otros” que no están adscritos

al cosmos y a la cultura *teenek* de lo que no puede pasar por ese proceso. Así, “la experiencia no es, no puede ser, amorfa, se le organiza a través de expresiones, relatos, narrativas, dramas sociales y realizaciones culturales [...] que se muestran y se comunican, esto es, que se hacen públicas”, (Díaz Cruz; 1997: 12) y se hacen públicas gracias a las voluntades que se suscitan a partir de las diferentes situaciones por las que atraviesa determinado grupo humano y sobre todo en las relaciones generadas y simbolizadas con y mediante el cuerpo que pone en juego el devenir *teenek* más allá de su contexto ritual, sino que en el terreno de lo político, hombres y mujeres *teenek* fijan un posicionamiento que también tiene que ver con la permanencia y persistencia del grupo, ya que en el momento en que aparecen para ser vistos por las autoridades, éstas apoyan y favorecen con diferentes programas gubernamentales no sólo a músicos, bailadoras y bailarores, sino a toda la comunidad, e incluso las comunidades *teenek* de la región.

Lo simbólico de las formas narrativas del cuerpo no sólo se circunscribe a lo ritual o a lo político de la vida de una comunidad, sino que transita por ambos senderos del devenir, por ello, las formas narrativas del cuerpo como lenguajes en resistencia son un proceso compuesto por múltiples voces que no eximen la fragilidad del ser, justo por esto, los grupos nativos *teenek* han tenido que “adoptar las formas y los lenguajes de la dominación para poder ser registrados o escuchados” (Rosberry, Op. Cit.: 224) y bajo esta premisa, hay que seguirse preguntando si el “verdadero” uso del poder y de lo simbólico está en manos de los nativos *teenek* o en manos de la voz de la hegemonía y esta tensión ya es, un proceso dialógico.

Ts´acam ts´en, como puede distinguirse a partir del análisis, es una danza politética, es decir, no existe una única posibilidad de definición o caracterización, tiene en sí misma una serie de atributos que se pueden hacer presentes o ausentes según el sentido con el que se interprete esta forma narrativa corpo-oral, así según el acontecimiento, surge un conjunto de atributos que la hacen ser de naturalezas diversas. Sin embargo, estos atributos dialogan entre sí en los diferentes momentos de interpretación para direccionar el sentido de la vida *teenek* hacia lo que deviene, hacia la vida, hacia la celebración de la vida en comunidad, incluso en los mayores momentos de tensión cuando se despide a alguno de estos miembros (como el caso

de la danza celebrada en honor al joven muerto) o cuando se recibe la vida de algún nuevo integrante de la sociedad *teenek*. *Ts'acam ts'en* es una danza que puede absorber diferentes lógicas de sentido, he ahí su misma tensión porque no ejerce atributo idéntico en todos los momentos de su interpretación, ella misma produce signos diversos de acuerdo a su contexto de enunciación, pero que siempre apuntala hacia el movimiento, hacia la duración del tiempo más allá del tiempo inmediato, va hacia la esperanza, pero siempre desde la incertidumbre y ahí el vitalismo de esta forma narrativa corpo-oral.

Ts'acam ts'en celebra la vida porque narra a los y las *teenek* que devienen, los afirma como una obra inacabada y los encomia después de haber resistido los diferentes acontecimientos que exigieron accionar este texto, celebra también la resistencia *teenek* y propicia el trabajo colectivo mostrando que sólo así, la resistencia es posible. *Ts'acam ts'en* es un texto que hace vehicular la duración y concretar el tiempo en tiempo de la experiencia, es decir, el tiempo de la vida, por ello, las diferentes tramas de sentido que dialogan en torno a esta forma narrativa corpo-oral hacen que sus partícipes se cohesionen en torno al sentido de este texto, articulando cada una de las partes que lo componen de manera coherente, puesto que es una manera de presentar la sucesión de cosas, estados y categorías de la persona que no es arbitraria y que denotan cierta orientación en su hacer, es decir, se sucede en intencionalidad cada una de sus fases o marcas simbólicas que la componen y la hacen ser aceptada como tal en términos convencionales.

Hacer dialogar los modos de dar sentido o la materia signada o exhibida, permite la comprensión del sentido de esta forma narrativa corpo-oral en tanto entramado de sentido en dos caminos: el primero, la hermeneusis nativa y con ella, una heurística empírica y reflexiva de dación de sentido de los lenguajes nativos, mientras que el segundo, se construye reconociendo la subjetividad amenazante del intérprete/investigador en torno al objeto de estudio, pero que mediante la observación en terreno de los fenómenos y el análisis de los lenguajes, le permiten posicionarse entre las modalidades textuales culturales para reconstruir y hacer inteligible, aquello que parece ininteligible, la experiencia humana de dación de sentido.

GLOSARIO DE TÉRMINOS TEENEK

Bolim. Tamal grande elaborado con una mezcla de masa de maíz con chile rojo, se le ponen las piezas de pollo completas, carne de puerco, frijoles y manteca.

C´acnamal. Agradecer.

Caulome. Especialista de la palabra que tiene la facilidad de hablar con seres sobrenaturales sin materialización física inmediata. Son especialistas que hablan en lugar de otros, es decir, son intermediarios de la palabra entre los miembros de la comunidad y las fuerzas sobrenaturales.

Dhayemlab. Pedazo romboide de cuadrillé blanco, ricamente bordado con figuras de representaciones simbólicas del maíz, animales diversos, el árbol de la vida, cruces y franjas de colores que representa la unión de los pueblos *teenek*. Esta prenda también se conoce como *quechquem*, vocablo de origen náhuatl.

Doth o chinchín. Maraca de tecomate adornada con plumas de guajolote teñidas de rosa y utilizada para musicalizar la danza de *ts´acam ts´en*.

Elab. Collares de papelillo.

Huic. Faja de lana negra o con líneas de colores rojo y blanco.

Huitel ts´en. La profundidad del *pulic ts´en*, el lugar de la abundancia, el paraíso, el lugar donde Dios es el dueño.

Huitzvara. Vara de flor que se compone de dos varas cubiertas de plumas de guajolote teñidas de rosa. Están unidas y el capitán y la capitana de la danza la usan para dirigir al grupo y marcar los trazos. Se le adjudica un importante papel dentro de la danza, ya que se refiere a que es un elemento de mucha fuerza y grandeza, equiparable a una misa o un rosario.

Lacab. Falda femenina negra de popelina, es cotidiano el uso de esta prenda.

Malin ts´on. Danza de malinche.

Mam. Abuelo. No sólo refiere a la relación sanguínea parental, sino a la relación parental ancestral: el abuelo como un personaje suspendido en el tiempo y con características divinas. Una deidad.

Mim Sabal. La madre tierra, la Gran Madre.

Muxi. Abuelo o dios del agua.

Oc chic. Capitán de la danza.

Oc Ts'en. La sierra, punto de referencia geográfica donde habitan otros grupos *teenek*.

Papán. Ave diurna similar al águila real que con su canto, anuncia la salida del sol.

Petob. Tocado circular compuesto por estambres de colores magenta, rosa mexicano, verde y naranja que se sostiene con el cabello enredado.

Puch. Manto de tela de encaje que se ponen sobre la cabeza y e *petob*.

Pulic pay'lom. Gran Padre. Gran Padre Sol, el Sol.

Pulic ts'en. Gran cerro, el rumbo del sur, asociado al rumbo donde se encuentra el cerro donde se encuentran en abundancia los saberes y los productos que la tierra ofrece.

Q'uichá. Sol.

Tamab Q'uichá. Encuentro del sol, se refiere con más precisión al son que se toca durante la salida del sol en la danza de *ts'acam ts'en*. También se refiere al lugar del Oriente, el lugar de la salida del sol y de donde provienen los cantos.

Teenek. Los hombres y mujeres de aquí que viven en el campo con su lengua, su sangre y su mundo, gentilicio etnocéntrico con el que los habitantes del área de estudio se reconocen.

Toueyo. del náhuatl. Habitante *cuexteca* que paseando desnudo en los mercados de *Tollan* enamora a la hija del gobernante Huemac. Éste al saberlo manda por *Toueyo* para hacerlo casar con su hija y así poder ampliar las relaciones entre esta ciudad y la huasteca.

Taquixtalab. Son de despedida. El último son que se interpreta en una velación.

Tsamthus. Aretes.

Ts'acam. Esta palabra tiene dos usos: el primero se refiere a hijos o hijas de recién nacidos hasta los 4 años aproximadamente, mientras que el segundo uso, refiere a tamaño y es pequeño.

Ts'acam ts'en o *ts'acam ts'on.* Danza característica de la huasteca potosina en la que participan hombres y mujeres.

Ts'en. Cerro, sierra, montañas.

Yuco. Licor destilado de maguey.

BIBLIOGRAFÍA

ABBAGNANO, NICOLA

1963 *Diccionario de Filosofía*, Alfredo N. Galleti (trad.), FCE, México.

ALEJO GARCÍA, JOSÉ (Coordinador)

2012 *La palabra en la vida. Dialogismo en la narrativa mesoamericana*, UNAM, México.

ANZALDO FIGUEROA, ROSA ELENA

2000 *Los sistemas de parentesco de la Huasteca. Un estudio etnolingüístico*, INAH, México.

ARISTÓTELES

2012, *Poética*, Juan David García Vacca (Versión), UNAM, México.

BÁEZ, Lourdes

1992 "Ritualidad e identidad étnica entre los nahuas y totonacas de la sierra norte de Puebla" en *Scripta Ethnológica*, Argentina, 1992.

2008 *Morir para vivir en Mesoamérica*, Consejo Veracruzano del Arte Popular, México, 2008.

BÁEZ, LOURDES Y AMPARO SEVILLA

2002 *De carnaval a xantolo: contacto con el inframundo, Programa de desarrollo cultural de la huasteca*, México.

BÁEZ-JORGE, FÉLIX

1988 *Los oficios de las diosas: dialéctica de la religiosidad popular en los grupos indios de México*, Universidad Veracruzana, México.

BAJTÍN, MIJAÍL

2012 a *Estética de la creación verbal*, Tatiana Bubnova (trad.), Siglo XXI, México.

2012 b *Problemas de la poética de Dostoievski*, Tatiana Bubnova (trad.), FCE, México.

2000 *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*, Tatiana Bubnova (trad.), Taurus, México.

BALANDIER, GEORGE

1964 *África ambigua*, Roberto Bixio (trad.), SUR, Argentina.

BARBA, EUGENIO

1995 *Más allá de las islas flotantes*, Toni Cots (trad.), Escenología, México.

BARBA, EUGENIO Y SAVARESE NICOLA

2009 *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*, ISTA-Instituto Queretano de la Cultura y las Artes-Escenología, México.

BARFIELD, THOMAS (ed.)

2000 *Diccionario de antropología*, Siglo XXI, México.

BARTHES, ROLAND y otros

1985 *Análisis estructural del relato*, Beatriz Dorriots y Ana Nicole Vaisse (trads.), Premiá, México.

BARTRA, ROGER

1997 *El salvaje artificial*, UNAM-ERA, México.

BENVENISTE, ÉMILE

1971 *Problemas de lingüística general*, Siglo XXI, España.

BERNARDO DE QUIRÓS, SABERINO

2013 *Arte y vocabulario del idioma huasteco (1711)*, Bornilla Artigas Editores, España.

BERGSON, HENRI

2006 *Materia y memoria*, Pablo Ires (trad.), Cactus, Argentina.

2009 *Introducción a la metafísica y la intuición filosófica. La risa*, Manuel García Morente (trad.), Porrúa, México.

BEUCHOT, MAURICIO

2005 *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*, UNAM-ITACA, México.

2007 *Hermenéutica analógica, símbolo, mito y filosofía*, UNAM, México.

BOAS, FRANZ

1964 "Raza, lenguaje y cultura en *Cuestiones fundamentales de antropología cultural*, Susana W. de Ferkin (trad.), Solar/Hachette, Argentina.

BOCCARA, GUILLERME

2012 “Qué es lo “etno” en etnohistoria? La vocación crítica de los estudios etnohistóricos y los nuevos objetivos de lucha” en *Memoria americana 20*, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

BONFIGLIOLI, CARLO

1995 *Fariseos y matachines en la Sierra tarahumara: entre la pasión de Cristo, la transgresión cómico sexual y las danzas de conquista*, INI, México.

2004 *La epopeya de Cuauhtemoc en Tlacoachistlahuaca: un estudio de contexto, texto y sistema en la antropología de la danza*, UAM, México, 2004.

1996 “El pene de Judas, la risa de los fariseos: la transgresión cómico-sexual rarámuri” en Jáuregui Jesús, Olavarría María Eugenia y Franco Pelotier Víctor (coords.), *Cultura y comunicación. Edmund Leach in memoriam*, CIESAS-UAM; México.

BORTOLUZZI, MANFREDI Y WITOLD JACORZYNSKI

2010 *El hombre es un fluir de un cuento: antropología de las narrativas*, Publicaciones de la Casa Chata-CIESAS, México.

BRAUDILLARD, JEAN Y MARC GUILLAUME

2000 *Figuras de la alteridad* Taurus, México.

BRIGGS, CHARLES

1986 *Learning how to ask. A sociolinguistic appraisal of the rol of the interviewn in social science research*, Cambridge University Press, Estados Unidos.

BUBER, MARTIN

1995 *¿Qué es el hombre?* Eugenio Ímaz (trad.), FCE, México.

BUBNOVA, TATIANA

2006 “Voz, sentido y diálogo en Bajtín” en *Acta poética*, 27, 2, UNAM, MÉXICO.

CALLOIS, ROGER

1986 *Los juegos y los hombres; la máscara y el vértigo*, FCE, España.

CALSAMIGLIA, HELENA Y AMPARO TUSÓN

2012 *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Ariel, España.

CALVINO, ITALO

2002 *Nuestros antepasados*, Esther Benítez (trad.), Siruela, España.

CLIFFORD, JAMES

1995 *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Carlos Reynoso (trad.), Gedisa, España.

DESCOLA, FILIPE Y GÍSLI PÁLSON (coords.)

2001 *Naturaleza y sociedad. Perspectivas antropológicas*, Stella Mastrangro (trad.), Siglo XXI, México.

DE LA GARZA, MERCEDES

1984 *El universo sagrado de la serpiente entre los mayas*, UNAM, México.

2012 *Sueños y éxtasis: visión chamánica de los nahuas y los mayas*, UNAM, México.

DE QUIRÓS, SEBERINO BERNARDO

2013 *Arte y vocabulario del idioma huasteco (1711)*, Bonilla Artigas Editores, España.

DE SAHAGÚN, BERNARDINO

2003 *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, 2 volúmenes, Dastin, España.

DÍAZ CRUZ, RODRIGO

1998 *Archipiélago de rituales*, UAM, México.

1997 "La vivencia en circulación. Una introducción a la antropología de la experiencia" en *Alteridades* Num. 13, UAM, México.

2008 "La celebración de la contingencia y la forma. Sobre la antropología de la performance" en *Nueva antropología* Vol.XXI Num. 69, UNAM, México.

DURANTI, ALESSANDRO

2003 *Antropología Lingüística* Pedro Tena (trad.), Akal, México.

1985 "Sociocultural dimensions of discourse" en *Handbook of Discourse Analysis*, Theo van Dijk (ed.), Londres Academic Press, Londres.

DUVIGNAUD, JEAN

1981 *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*, Luis Arana y Ernestina Carlota Zenzes Eisenbach (trads.), FCE, México.

1997 *El sacrificio inútil*, Jorge Ferreiro Santana (trad.), FCE, México, 1997

EVANS-PRITCHARD, EDWAR EVAN

1992 *Los Nuer*, Carlos Manzano (trad.) Anagrama, España.

FERGUSON, CHARLES

1996 *Sociolinguistics. Papers on Language in Society*, Oxford University Press, Estados Unidos.

FISHER, WALTER

1987 *Human communication as narration: toward a philosophy of reason, value and action*, University of South Carolina Press, Estados Unidos.

FOUCAULT, MICHEL

1992 *Microfísica del poder*, Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría (trads.), La Piqueta, España.

FRANCO PELLOTIER, VÍCTOR MANUEL

2011 *Oralidad y ritual matrimonial entre los amuzgos de Oaxaca*, UAM-CIESAS-Miguel Ángel Porrúa, México.

FRAZER, JAMES

1961 *La rama dorada. Magia y religión*, Elizabeth y Tadeo I. Campuzan (trads.), FCE, México.

GADAMER, HANS-GEORG

2005 *Verdad y método I y II*, Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito (trads.), Sígueme, España.

2012 *Mito y razón*, José Francisco Zúñiga García, Paidós, España.

GALINIER, JACQUES

1990 *La mitad del mundo: cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*, CEMCA-INI, México.

GALLARDO ARIAS, PATRICIA

2004 *Huastecos de San Luis Potosí*, CDI, México.

GEERTZ, CLIFFORD

1989 *El antropólogo como autor*, Alberto Cardín (trad.), Paidós, Argentina.

1994 *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Alberto López Bargados (trad.), Paidós, Argentina.

2005 *La interpretación de las culturas*, Alberto Bixio (trad.), Gedisa, España.

GEERTZ, CLIFFORD Y CLIFFORD, JAMES

1992 *El surgimiento de la antropología posmoderna* Carlos Reynoso (trad.), Gedisa, España, 1992.

GEIST, INGRID

2008 *Antropología del Ritual*, ENAH, México.

1997 *Comunión y disensión: prácticas rituales en una aldea cuicateca*, IOC-INAH-FECA, México.

1990 “La configuración espacio-temporal de la ritualidad huichola”, ponencia presentada en la Conferencia Regional “Religión y Desarrollo en América Latina”, México.

1996 *Procesos de escenificación y contextos rituales*, UIA-Plaza y Valdés, México.

2000 “Una lectura expectante sobre el tiempo” en *La inscripción del tiempo en los textos. Tópicos del seminario 4*, UAP, México.

2005 *Liminaridad, tiempo y significación. Prácticas rituales en la sierra madre occidental*, INAH, México.

2006 “El ritual como sintagmática de sentido” en *De signis 9. Mitos ritos en las sociedades contemporáneas*, Gedisa, España.

GOFFMAN, ERWIN

1983 “The interaction order” en *American Sociological Review*, vol. 48, Estados Unidos.

GONZÁLEZ TORRES, YOLOTL

2005 *Danza tu palabra. La danza de los concheros*, SMER-CONACULTA-INAH-PLAZA Y VALDÉS EDITORES, México.

GOODY, JACK

1999 *Representaciones y contradicciones. La ambivalencia hacia las imágenes, el teatro, la ficción, las reliquias y la sexualidad* Ernesto Thielen (trad.), Paidós, España.

GRONDIN, JEAN

2005 *Del sentido de la vida. Un ensayo filosófico*, Jorge Dávila (trad.), Herder, España.

GROTOWSKI, JERZY

2011 *Hacia un teatro pobre*, Margo Glantz (tard.), Siglo XXI, México.

GUBER, ROSANA

2011 *La etnografía. Método, campo y reflexividad*, Siglo XXI, Argentina.

GUILHEIM, OLIVIER (coord.)

2008 *Viaje a la Huasteca con Guy Stresser-Péan*, FCE-CEMCA, México.

GUMPERZ, JOHN JOSEPH y DELL HYMES

1964 *The Ethnography of Communication*, American Anthropological Association, Estados Unidos.

GUTIÉRREZ ÁVILA, MIGUEL ÁNGEL

1993 *La conjura de los negros: cuentos de la tradición oral afro-mestiza de la costa chica de Guerrero y Oaxaca*, Universidad Autónoma de Guerrero, México.

GUTIÉRREZ DEL ÁNGEL, ARTURO

2010 *Las danzas del padre sol*, UNAM-UAM-EL COLEGIO DE SAN LUIS-MIGUEL ÁNGEL PORRÚA, México.

HALL, EDWARD

1991 *La dimensión oculta*, Félix Blanco (trad.), Siglo XXI, México.

HALLIDAY, MICHAEL ALEXANDER KIRKWOOD

1979 *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado* Jorge Ferreiro Santana (trad.), FCE, México.

HARTOG, FRANCOISE

2007 *Regímenes de historicidad Presentismo y experiencias del tiempo*, Norma Durán y Pablo Avilés (trads.), UIA, México.

2011 "La temporalización del tiempo: un largo recorrido" en Jacques André, Sylvie Dreyfus-Asséo y Hartog François (dirs.) Heber Cardoso (trad.) *Los relatos del tiempo*, Nueva Visión, Argentina.

HERNÁNDEZ AZUARA, CÉSAR

2003 *El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*; CIESAS-COLSAN-Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca-Colección Huasteca, México.

2004 *Danzas del costumbre como ofrenda ritual. Reproducción cultural de cuatro comunidades nahuas de la huasteca* Tesis de maestría, ENAH, México.

2011 *Danza y música en la vida ritual de comunidades indígenas de la huasteca potosina*. Tesis de doctorado, ENAH, México.

HODGE, ROBERT Y GUNTHER KRESS

1988 *Social Semiotics*, Cornell University Press, Estados Unidos.

HOMERO

2005 *La Odisea*, Manuel Alcalá (ed.), Porrúa, México.

HÜBNER, KURT

1996 *La verdad del mito*, Luis Marquet (trad.), Siglo XXI, México.

HUIZINGA, JOHAN

2005 *Homo ludens. El juego y la cultura*, FCE, México.

ISLAS, HILDA (comp.)

2001 *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza: elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza*, CONACULTA-INBA, México.

JACORZYNSKI, WITOLD

2008 *En la cueva de la locura: aportación de Ludwig Wittgenstein a la antropología social*, Publicaciones de la Casa Chata-CIESAS, México.

JÁUREGUI, JESÚS

1993 *Música y danzas del gran Nayar*, CEMCA, México.

1997 "El concepto de plegaria musical y dancística" en *Alteridades 7*, UAM, México.

2007 *El mariachi. Símbolo musical de México*, INAH, México.

JÁUREGUI, JESÚS Y BONFIGLIOLI CARLO

1996 *Las danzas de conquista I. México contemporáneo*, FCE, México.

JÁUREGUI, JESÚS Y NEURATH JOHANNES

2003 *Flechadores de estrellas*, INAH-U de G, México.

JAY, MARTIN *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal* Gabriela Ventureira (trad.), Paidós, Argentina.

JURADO BARRANCO, MARÚA EUGENIA Y CAMACHO JURADO, CAMILO RXÁ
(coords.)

2011 *Arpas de la Huasteca en los rituales del Costumbre: teenek, nahuas y totonacos*, CIESAS-COLSAN, México.

KAEPLER, ADRIENNE

1985 *Structured movement systems in Tonga. Society and the dance. The social anthropology of process and performance*, Cambridge University Press, Estados Unidos.

2003 "La danza y el concepto de estilo" en *Desacatos Num. 12*, CIESAS, México.

KRESS, GUNTHER, TOGER FOWLER y otros

1983 "Entrevistas" en *Lenguaje y control* Valente Reyes (trad.), FCE, México.

KRESS, GUNTHER Y THEO VAN LEEWUEN

2001 *Multimodal Discourse*, Bloomsbury Academic, Estados Unidos.

KROTZ, ESTEBAN

2013 *La otredad cultural entre utopía y ciencia. Un estudio sobre el origen, el desarrollo y la reorientación de la antropología*, FCE, México.

KURATH, GERTRUDE PROKOSCH

1964 *Iroquois music and dance:ceremonial art of two seneca longhouses*, Dover Publications, Estados Unidos.

1960 "Panorama of dance ethnology" en *Current Anthropology Vol. 1 No. 3*, Estados Unidos.

LABAN, RUDOLF

1991 *Danza educativa moderna*, Amanda Area Vidal (trad.), Paidós, México.

LABOV, WILLIAM

1983 *Modelos sociolingüísticos*, José Miguel Marinas Herreras (trad.), Cátedra, España.

LANGSHAW AUSTIN, JOHN

1990 *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi (trads.), Paidós, España.

LARSEN, RAMÓN (Comp.)

1997 *Vocabulario huasteco del estado de San Luis Potosí*, Instituto Lingüístico de Verano-Dirección General de Asuntos Indígenas-Secretaría de Educación Pública, México.

LATOUR, BRUNO

1993 *We have never been modern*, Harvard University Press, Estados Unidos.

LEACH, EDMUND

1977 *Sistemas políticos de la Alta Birmania* Antonio Desmonts (trad.), Anagrama, España.

1995 *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos. Una introducción al uso del análisis estructuralista en la antropología social*, Siglo XXI, España.

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE

1976 *Antropología estructural*, Eduardo Luis Menéndez (trad.), Eudeba, Argentina.

2009 *El pensamiento salvaje*, Francisco González Arámburo, FCE, México.

LÓPEZ AUSTIN, ALFREDO

1998 *Tlalocan y Tamoanchan*, UNAM, México.

2003 *Los mitos del tlacuache. Caminos de la mitología mesoamericana*, UNAM, México.

2001 “El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericanista” en Johanna Broda y Félix Báez-Jorge (eds.) *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, FCE-CONACULTA, México.

LÓPEZ AUSTIN, ALFREDO Y LÓPEZ LUJÁN, LEONARDO

2008 *El pasado indígena*, CM-FCE, México.

LÓPEZ DE GÓMARA, FRANCISCO

1995 *Historia general de las Indias II Conquista de México*, Orbis, España.

LYONS, JOHN

1995 *Lenguaje significado y contexto*, Santiago Alcoba (trad.), Paidós, España.

MARION, MARIE-ODILE

1994 *Identidad y ritualidad entre los mayas*, INI, México.

MAUSS, MARCEL

1979 *Sociología y antropología*, Teresa Rubio de Martín-Retortillo (trad.), Tecnos, España.

MEADE, JOAQUÍN

1942 *La huasteca. Época antigua*, ed. Cossío, México.

MEDINA, ANDRÉS

2000 *En las cuatro esquinas, en el centro. Etnografía de la cosmovisión mesoamericana*, UNAM-IIA, México.

MENDOZA, VICENTE T.

1956 *Panorama de la música tradicional de México*, Imprenta Universitaria, México.

MERLEAU-PONTY, MAURICE

1985 *Fenomenología de la percepción*, Artemisa, México.

MIER, RAYMUNDO

2009 “Cuerpo, afecciones, juego pasional y acción simbólica” en *Reflexiones encarnadas. Antropología del cuerpo*, Boletín Oficial del INAH, México.

1996 “Tiempos rituales y experiencia estética” en *Procesos de escenificación y contextos rituales*, UIA-Plaza y Valdés, México.

MILLÁN, SAÚL

2007 *El cuerpo de la nube. Jerarquía y simbolismo ritual en la cosmogonía de un pueblo huave*, INAH, México.

MIRANDA HITTA, ANTONIO Y LARA GONZÁLEZ JOSÉ JOEL

2002 *Manual básico para la enseñanza de la técnica de danza tradicional mexicana*; CONACULTA-FONCA, México.

MISAL

2015 *Misal para todos los domingos y fiestas del año ciclo B*, Buena Prensa, México.

MORIN, EDGAR

2001 *El método 1 La Naturaleza de la naturaleza*, Ana Sánchez y Dora Sánchez García (trads.), Cátedra, España.

NANCY, JEAN-LUC

2007 *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*, Daniel Alvaro (trad.) La Cebra, Argentina

2003 *El sentido del mundo*, Jorge Manuel Casas (trad.), La Marca, Argentina.

OCHOA, LORENZO

1979 *Historia prehispánica de la Huasteca*, UNAM-IIA, México.

1989 *Huastecos y totonacos, una antología histórico-cultural*, CONACULTA, México.

1995 “La zona del Golfo en el Posclásico” en Linda manzanilla y Leonardo López Luján (coords.) *Historia antigua de México Vol. III*, INAH-UNAM-Miguel Ángel Porrúa, México.

OLAVARRÍA, MARÍA EUGENIA

2003 *Cruces. Flores y serpientes. Simbolismo y vida ritual yaquis*, UAM-Plaza y Valdés, México.

OLMOS AGUILERA, MIGUEL

1998 *El sabio de la fiesta: música y mitología en la región cahíta-tarahumara*, INAH, México.

2011 *El chivo encantado*, El Colegio de la Frontera Norte y Fondo Regional para la Cultura y las Artes, México.

ORTNER, SHERRY

1993 “La teoría antropológica desde los años sesenta” en *Cuadernos de antropología*, U de G, México.

ONG, WALTER JACKSON

2013 *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, Angélica Scherp (trad.), FCE, México.

PÉREZ CASTRO, ANA BELLA

2013 *La Huasteca. Concierto de saberes en homenaje a Lorenzo Ochoa*, UNAM-IIA-El Colegio de San Luis, México.

PÉREZ SUÁREZ, TOMÁS

2004 “Las lenguas mayas: historia y diversidad” en *Revista digital Universitaria* Vol. 5 Num. 7/Agosto, UNAM, México.

PÉREZ ZEVALLOS, JUAN MANUEL

2001 *Visita de Gómez Nieto a la Huasteca (1525-1533)*, CIESAS-El Colegio de San Luis-Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centro-Americanos-AGN, México.

PÉREZ ZEVALLOS, JUAN MANUEL Y RUVALVCABA MERCADO, JESÚS (Coords.)

2003 ¡Viva la Huasteca! Jóvenes miradas sobre la región, CIESAS-COLSAN, México.

PETERSON ROYCE, ANYA

2000 *The anthropology of the dance*, Indiana University Press; Estados Unidos.

2011 *Convertirse en un antepasado: el zapoteco del istmo camino de la muerte*, Suny Press, Estados Unidos.

PLATÓN

Diálogos I y II Juan David García Bacca (ed.), UNAM; México; 1965.

RADCLIFFE-BROWN, ALDFRES REGINLD

1972 *Estructura y función en la sociedad primitiva* Ángela Pérez (trad.), Península, España.

RAMÍREZ CASTILLA, GUSTAVO, GÜEMES JIMÉNEZ, ROMÁN y otros

2008 *De aquí somos La Huasteca*, CONACULTA-Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca y Dirección General de Culturas Populares, México.

RAMÍRES RAMOS, MAIRA

2003 *Estudio etnocoreográfico de la danza de conquista de Tlacoachistlahuaca, Guerrero*, INAH, México.

REUTER, JAS

1981 *La música popular de México. Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, Panorama, México.

RICOEUR, PAUL

1995 *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Graciela Monges Nicolau (trad.), Siglo XXI-UIA, México.

1995 *Tiempo y narración I, II y III* Agustín Neira (trad.), Siglo XXI, México.

2010 *Del texto a la acción. Ensayos sobre hermenéutica II*, Pablo Corona (trad.), FCE, Argentina.

2010 *La memoria, la historia, el olvido*, Agustín Neira (trad.), FCE, México.

2011 *Finitud y culpabilidad*, Cristina de Peretti, Julio Díaz Galán y Carolina Meloni (trads.), Trotta, España.

2011 *La metáfora viva*, Agustín Neira (trad.), Trotta, España.

ROCHA VALVERDE, CLAUDIA

2014 *Tejer el universo. El dhayemlaab, mapa cosmológico del pueblo teenek. Historia de una prenda sagrada*, El Colegio de San Luis-Ed. Ponciano Arriaga-CONCACULTA-Gobierno del estado de San Luis Potosí, México.

ROSALDO, RENATO

1989 *Cultura y verdad. Nuevas propuestas de análisis social*, Grijalbo, México.

ROSEBERRY, WILLIAM

2002 "Hegemonía y lenguaje contencioso" en Joseph, Gilbert M. y Nugent Daniel (comps.) *Aspectos cotidianos de la formación del estado. La revolución y la negociación del mando en el México moderno* Rafael Vargas (trad.) ERA, México.

ROSSI, ALEJANDRO

1995 *Lenguaje y significado*, FCE; Chile; 1995.

ROSS CRUMRINE, NYE

1990 *El ceremonial de pascua de los Mayos*, INI, México.

RUSSEL, BERTRAND

1993 *Ensayos filosóficos*, Juan Ramón Capella (trad.), Altaya, España.

RUVALCABA MERCADO, JESÚS, PÉREZ ZEVALLOS JUAN MANUEL Y

HERRERA OCTAVIO

2004 *La Huasteca, un recorrido por su diversidad*, CIESAS-El Colegio de San Luis-El colegio de Tamaulipas, México.

SACKS, HARVEY Y EMANUEL SCHEGLOFF

1974 *Two preferences in the organization of reference to persons in conversation and their interaction. To appear in Ethnometodology, labellin theory, and deviant behavior*, N. H. Avison & R. J. Wilson, Londres.

SAID, EDWARD

2008 *Orientalismo*, María Luisa Fuentes (trad.), Debolsillo, España.

SACHS CURT

1944 *Historia universal de la danza*, Centurión, Argentina.

SÁNCHEZ, JOSÉ

2009 "THE CORN DANCE" en Nájera-Ramírez, Olga, Cantú, Norma E. y Romero Brenda (eds.) *Dancing Across Borders. Danzas y bailes mexicanos*, University of Illinois, Estados Unidos.

SANSTROM, ALAN

2012 *El maíz es nuestra sangre. Cultura e identidad étnica en un pueblo azteca contemporáneo*, CIESAS, México.

SAUSSURE, FERDINAND

1989 *Curso de lingüística general*, Amado Alonso (trad.), Alianza Editorial, México.

SCHECHNER, RICHARD

1977 *Essays on performance theory*, Drama book specialists, Estados Unidos.

2012 *Estudios de la representación. Una introducción*, Rafael Segovia Albán (trad.), FCE, México.

SCOTT, JAMES

2000 *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*, Jorge Aguilar Mora (trad.), ERA, México.

SEARLE, JOHN

1995 *Actos de habla*, Luis M. Valdés Villanueva (trad.), Planeta-Agostini, España.

SEVILLA, AMPARO

2000 *Cuerpos de maíz: danzas agrícolas de la huasteca*, CONACULTA-Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca y Dirección General de Culturas Populares, México.

STANFORD, THOMAS

1984 *El son mexicano*, FCE, México.

TAYLOR, DIANA Y FUENTES MARCELA

2011 *Estudios avanzados de performance*, Ricardo Rubio, Alcira Bixio, María Antonieta Cancino y Silvia Peláez (trads.), FCE, México.

TEDLOCK, DENIS

1983 *The spoken Word an the work of interpretation*, University of Pennsilvanya Press, Estados Unidos.

2001 “El surgimiento de la antropología dialógica en las Américas” en Miguel León Portilla (coord.), *Motivos de la antropología americanista. Indagaciones en la diferencia*, FCE, México.

2003 “Preguntas concernientes a la antropología dialógica” en Geertz, Clifford y James, Clifford *El surgimiento de la antropología posmoderna*, Gedisa. España.

TODOROV, TZEVTAN

2003 *Nosotros y los otros: reflexión sobre la diversidad humana*, Siglo XXI, México-España-Colombia.

TURNER, VÍCTOR

1980 *La selva de los símbolos*, Ramón Valdés del Toro y Alberto Cardín Garay (trads.), Siglo XXI, México.

1988 *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, Beatriz García Ríos (trad.), Taurus, España.

VAN DIJK, TEUN

1980 *Texto y contexto (semántica y pragmática del discurso)*, Juan Domingo Moyano (trad.), Cátedra, España.

VAN GENNEP, ARNOLD

1986 *Los ritos de paso*, Juan Aranzadi (trad.), Alianza Editorial, España.

VIVEIROS DE CASTRO, EDUARDO

1998 “Cosmological deixis and American perspectivism” en *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, Num. 4, Vol. 3, Londres.

VOLLI, UGO

2001 “Técnicas del cuerpo” en *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza: elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza*. Hilda Islas (Comp.), CONACULTA-INBA, México.

WARMAN, ARTURO

1972 *La danza de moros y cristianos*, SEP-Setentas, México.

WEISZ, GABRIEL

2007 *Tinta del exotismo. Literatura de la otredad*, FCE, México.

WILLIAMS, DRID

1991 *Anthropology and the Dance: Ten Lectures*, University of Illinois Press, Estados Unidos.

2000 *Anthropology and Human Movement. Searching for origins*, Scarecrow Press; Estados Unidos.

WITTGENSTEIN, LUDWIG

2008 *Observaciones filosóficas*, Alejandro Tomasini Bassols (trad.), UNAM, México.

ZOLLA, ELÉMIRE

2003 *Qué es la tradición*, Julià de Jòdar (trad.), Paidós, España.