UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

FACULTAD DE FILOSOFÍA "SAMUEL RAMOS"
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS "LUIS VILLORO"
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

"ANÁLISIS SEMIÓTICO DEL RITUAL DE LOS PARACHICOS. LA ACCIÓN DE LA DANZA DESDE LA MEMORIA Y EL CULTO EN CHIAPA DE CORZO, CHIAPAS"

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE:

MAESTRA EN FILOSOFÍA DE LA CULTURA

SUSTENTA:

ALEJANDRA ROSAS ARMENTA

Director de tesis:

DOCTOR EN FILOSOFÍA VÍCTOR MANUEL PINEDA SANTOYO

Lectores:

DOCTOR EN FILOSOFIA BERNARDO ENRIQUE PÉREZ ÁLVAREZ

MAESTRA EN FILOSOFIA DE LA CULTURA SUSANA VERÓNICA PLIEGO PÉREZ

Morelia, Michoacán, agosto de 2015

Trabajo apoyado con beca CONACYT para estudios de maestría 2013-2015

Acta de revisión de tesis de maestría

Después de revisar el documento que presenta Alejandra Rosas Armenta para obtener el grado de maestra en Filosofía de la Cultura, quienes abajo suscriben, lectores y miembros de su comité tutorial, consideramos que el trabajo reúne los requisitos para defenderse en examen de grado.

_____

Dr. Víctor Manuel Pineda Santoyo

Director de tesis

_____

Dr. Bernardo Enrique Pérez Álvarez

Lector

_____

Mtra. Susana Verónica Pliego Pérez

Lectora

Morelia, Mich., agosto de 2015

RESUMEN

La presente investigación trata sobre la danza de los Parachicos. Interpretamos la danza desde la visión teórica de la Semiótica de la Cultura. Por ello, se describe y analiza el ritual como una semosfera con todos sus elementos y su funcionamiento como tal. Este ritual llevado a cabo anualmente tiene como fondo un juego de significados que le dan sentido a su permanencia, a su existencia y a la forma de vida de los habitantes en la comunidad. Este juego de significados se articula con la memoria cultural (colectiva), la religiosidad popular, el sentido de la danza como acción humana creativa y los aspectos musicales, de vestido y de movimiento que están implicados en la totalidad del ritual.

PALABRAS CLAVE: DANZA, PARACHICOS, RITUAL, MEMORIA, SEMIOSFERA

ABSTRACT

This research talk about the dance of Parachicos. Here we interpretate the dance from the vision theory of Semiotic of Culture. Because of that, we describe and analyze the ritual as a semiosphere with all its own elements and its own way of function as it. This ritual presented every year has a game of meanings behind that give sense to its permanence, its existence and to the way of life of the habitants of the community too. The game of meanings is an articulation with the culture memory (collective), the popular religiosity, the sense of the dance, as a human creative action, and all musical aspects that be implicated in the totality of ritual, as the typical drees and movement.

"En la vida cotidiana de todos los pueblos – hasta en los más arcaicos- encontramos una visión entre la conducta práctica y la sígnica. La esfera de esta última es la fiesta, el juego, las celebraciones sociales y religiosas."

Yuri Lotman. ***La semiosfera III.***

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN……1

1.- EL RITUAL DE LA DANZA DE LOS PARACHICOS……..7

1.1.- Memoria cultural. Leyenda de doña maría de Angulo……...15

1.1.1.- Contexto de la danza: el sistema de la Fiesta Grande de Enero.....28

1.2.- El ritual en la religiosidad popular…….36
1.3.- La danza de los Parachicos como acción humana creativa…….44
1.4.- La acción de la danza de los Parachicos como descarga…….52
1.5.- La acción de la danza: proceso significante……...55

2.- EL SISTEMA SEMIÓTICO DE LA DANZA DE LOS PARACHICOS…….61

2.1.- Frontera y traducción del sistema-danza……..63
2.2.- Creolización de la danza……..69
2.3.- Subsistemas del sistema-danza……...73

2.3.1.- El subsistema de la música……...74
2.3.2.- Subsistema del vestuario: El cuerpo transformado……..77
2.3.3.- El subsistema kinético……...87

3.- EXPRESIÓN Y CONTENIDO EN LA ACCIÓN DE LA DANZA DE LOS PARACHICOS……...90

3.1.- El culto desde la memoria y la kinefantasía…**……**95
3.2.- El relato: acto primordial del ritual…….103

CONCLUSIONES…….110

BIBLIOGRAFÍA……114

INTRODUCCIÓN

El ritual de la danza de los Parachicos es una representación cultural que sustenta a la comunidad de Chiapa de Corzo, Chiapas. Los habitantes de la comunidad adjudican el origen de la danza a una leyenda reconocida por ellos como la Leyenda de Doña María de Angulo. La relación entre el ritual y la leyenda, a la que apelo en la presente tesis como relato, y las diversas implicaciones que contienen es, en términos generales, el tema central de esta investigación.

El ritual llevado a cabo anualmente tiene como fondo un juego de significados que le dan sentido a su permanencia, a su existencia y a la forma de vida de los habitantes en la comunidad. Este juego de significados se articula con la memoria cultural (colectiva), la religiosidad popular, el sentido de la danza como acción humana creativa y los aspectos musicales, de vestido y de movimiento que están implicados en la totalidad del ritual.

La danza de los Parachicos envuelve algunas dimensiones en su ejecución, unas son de índole práctica, como el movimiento, otras son evidentes a los ojos del investigador, como el vestuario en tanto objeto físico, pero otras implican ámbitos simbólicos y sígnicos, y por tanto requieren una mirada de mayor delimitación para poder observarlas e interpretarlas. Por tal razón la teoría que sustenta esta tesis es la Semiótica de la Cultura que, en términos generales, es la ciencia que se enfoca al estudio de los diferentes sistemas de significación creados por la cultura de un grupo social.

De esta manera consideramos al ritual de la danza de los Parachicos como una *semiosfera*, concepto propuesto por Yuri Lotman, que se caracteriza por la composición de los textos y los signos de estos textos de los que está integrado el sistema- danza. Se caracteriza también por su frontera que es el espacio en el que los diferentes textos se encuentran y con ello se genera una complejización y un proceso de creolización de la danza.

La presente investigación tiene como objetivo general analizar las implicaciones y procesos de significación que se encuentran en el ritual de la danza de los Parachicos desde la perspectiva teórica- filosófica mencionada. Con ello se pretende dar a conocer una forma de interpretar la relación entre el relato y el ritual en tanto sistemas semióticos (y los subsistemas que también son contenidos en él), considerando el *continuum* del ritual que es atravesado por la memoria cultural y la religiosidad popular.

Las preguntas a las que esta investigación responde son ¿cuál es y cómo se da el funcionamiento de la memoria cultural en un acontecimiento como la danza de los Parachicos? ¿Cómo podemos observar la relación entre el impulso de fe de la acción de la danza y su sentido sagrado, místico, religioso y pagano? ¿Cuál y cómo es el dinamismo del ritual en tanto sistema semiótico? ¿Cuál es el conjunto de reglas que rige la articulación de sus significantes? ¿Qué textos están relacionados y colaboran con el proceso de significación que es la danza?

En esta investigación consideramos a la danza como una acción con diversas funciones que también están presentes en el ritual, en este sentido formulamos los siguientes cuestionamientos ¿Qué tipo de acción humana es? ¿Cuál es su función social? y ¿Cómo podemos entender sus implicaciones en el ritual como una acción que comunica?

La relación entre el relato al que se le adjudica el origen del ritual y la ejecución anual del mismo es el eje del análisis antropo- semiótico planteado en esta investigación, por ello, cuestionamientos como ¿En qué medida la memoria cultural mantiene presente aquel acontecimiento? y ¿Cómo ese acontecimiento vino a la existencia del pueblo? Son también de suma importancia para entender la complejización semiótica de esta representación.

El acercamiento a la danza tiene como base la metodología etnográfica. Esto quiere decir que realizamos entrevistas a profundidad y conversaciones informales, observación directa y observación participante, así como la descripción densa de la misma. El trabajo etnográfico lo realicé entre el año 2009 y 2010 con el fin de realizar la tesis de licenciatura en Antropología Social, por ello, encontramos en la presente investigación datos etnográficos y alusiones a entrevistas pertinentes para su análisis.

Con base en lo anterior encontramos en la estructura de la tesis un desglosamiento de las categorías necesarias para el análisis semiótico junto con las explicaciones

etnográficas necesarias para vivenciar al lector en el contexto ritual y festivo de la danza de los Parachicos.

En el primer capítulo relatamos las actividades que la comunidad de danzantes Parachicos realiza cada año, narramos el ritual de manera etnográfica aportando datos que son importantes para entenderlo en su totalidad. Damos a conocer el relato de Doña María de Angulo para abordar el tema de la memoria cultural desde concepciones semióticas y entender el mecanismo de ésta en la colectividad. Contextualizamos al ritual en la Fiesta Grande de Enero que es en donde se lleva a cabo la danza, así como también se interpretamos y analizamos al ritual desde el contexto de la religiosidad popular; la danza como una acción humana creativa; la función de la danza como descarga y, finalmente, como proceso significante.

El análisis de la danza de los Parachicos como sistema semiótico, su funcionamiento y sus delimitaciones es lo que encontramos en el segundo capítulo. Señalamos la característica de frontera que tiene la semiosfera del sistema-danza y cómo funciona ésta dentro del juego sígnico del ritual; el proceso de creolización que se manifiesta, así como la interpretación de los subsistemas del ritual que también están presentes, la música, el vestuario y el movimiento.

Para finalizar, encontramos en el tercer capítulo el desglosamiento del plano del contenido y el plano de la expresión del sistema ritual en donde se conecta a la danza

como acción con el relato. El culto desde la memoria y el movimiento creativo pensado colectivamente lo entendemos desde el término kinefantasía de Arnold Gehlen. En este capítulo desarrollo la relación entre el relato como acto primordial que le da sentido a la acción de la danza y al ritual en su totalidad.

En el análisis de la tesis encontramos las aportaciones teóricas de diferentes autores en las que me he basado y que sostienen parte de la argumentación e interpretación. Principalmente las obras de Yuri Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*, *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura* y *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, son el marco con el que se analiza el ritual como sistema semiótico con todas sus características. Asimismo, la obra de Arnold Gehlen, *El hombre. Su naturaleza y su lugar en el mundo*, sostiene la noción de la danza como una acción humana creativa que tiene sentido al funcionar como descarga de la existencia del hombre.

Algunos otros autores como Roland Barthes, Umberto Eco, Mircea Eliade y Julien Greimas, aportan a la argumentación del campo semiótico-interpretativo, y otros, como José Fernández de Rota, Néstor García Canclini, Carlo Bonfiglioli, Gisela Cánepa y María Sten, apoyan el campo interpretativo antropológico del que se compone la tesis.

Con este análisis semiótico- antropológico del ritual de la danza de los Parachicos se amplía el conocimiento en el campo de investigación sobre las expresiones humanas, y

aporta a la comprensión de los devenires de la construcción de las realidades y manifestaciones sociales. Fortalecemos la perspectiva semiótica para conocer e interpretar dichas expresiones que son de interés para las ciencias sociales y humanas.

1.- EL RITUAL DE LA DANZA DE LOS PARACHICOS

Los Parachicos es el nombre que reciben los danzantes que participan durante el momento de fiesta en el municipio de Chiapa de Corzo, Chiapas. La importancia del ritual de esta danza la podemos observar cuando apreciamos que su manifestación implica, entre otros elementos, la reactualización de un acontecimiento primordial. La leyenda de Doña María de Angulo, de donde se argumenta que tiene origen el ritual de Los Parachicos, es el relato que proporciona la materia para entender esta acción como una secuencia anual y en relación con otros acontecimientos y elementos. Estos elementos que encontramos en el conjunto del ritual son observados como parte del sistema semiótico que representa la danza.

El relato tiene tintes de ser ficticio, sin aparente relación con la verdad y la realidad, es una afirmación intemporal, válida y simbólica, que no sólo tiene pretensiones de verdad sino que es en sí la verdad por coincidir con la realidad empírica que se observa en la danza. En otras palabras, contiene una verdad que sobrepasa el tiempo, porque en sus pasajes está la posibilidad de un retorno "duradero" y constante.

El objetivo principal de Los Parachicos es danzar, manifestar esta acción humana. Sin embargo, podemos observar que cumplir este fin implica transitar por diferentes momentos. El ritual entonces contiene fases específicas, en donde se ven implicados diferentes procesos sociales, así como juegos sígnicos y simbólicos por medio de los cuales

la comunidad entera se ajusta a sus propios cambios internos a la vez que se adapta y reconstruye su ambiente.

Los momentos del ritual dependen aparentemente de la iniciativa de cada danzante pero otros involucran al grupo; interactúan entre ellos aspectos simbólicos que se convierten en el factor de la acción social, como una fuerza que lleva al campo de la actividad creativa humana. El relato constituye una base de la vida social así como de la vida religiosa porque el mito y el culto están en correspondencia estrecha; también en la vida cultural, por lo que está completamente enraizado en la colectividad.

En cuanto a su organización, jerárquicamente, Los Parachicos se conforman de un Patrón, dos músicos, y los danzantes. El cargo del patrón es una posición que se obtiene con base en ciertas características. Los danzantes votan por aquella persona que sea reconocida por ellos y por la comunidad, que tenga conocimiento de la tradición y lleve algunos años participando en la danza; este último aspecto genera que las personas que obtienen el cargo por lo general sean de edad avanzada. La forma de elegir al patrón es por medio de la votación y es un cargo a perpetuidad[1].

Los músicos son dos, uno toca el tambor y otro el carrizo. Ellos son escogidos por el patrón, ya que por lo general son personas cercanas a él, pueden ser familiares o amigos, pero se distinguen por tener cercanía y confianza con él. Estas posiciones no tienen una

[1] Ha habido ocasiones en las que el cargo es heredado; estas excepciones son valoradas por todos los danzantes con el fin de llegar a un acuerdo.

duración específica, se han cambiado por diversas situaciones y en momentos no establecidos. Las razones varían desde el descontento del grupo por aquella persona que está en el cargo, la deserción voluntaria, o por decisión del patrón.

Después del patrón y los músicos se encuentran todos los danzantes. Varían en edades, hay desde niños, jóvenes, adultos y personas mayores. Actualmente participan tanto hombres como mujeres, pero según la investigación de Xóchitl Chávez, quien también ha expresado un interés por este ritual en sus investigaciones, en el pasado, el rol de danzante Parachico era un espacio sólo para hombres y no estaba permitido que las mujeres participaran en la danza.

> "… algunas mujeres visten y participan como danzantes *parachicos*, un rol tradicionalmente reservado para hombres… Las mujeres que danzan como *parachicos* son capaces de exhibir públicamente el mismo deseo y resistencia física que ellos, creando así un sentido de igualdad… Cuando las mujeres bailan como Parachicos salen de sus roles festivos tradicionales (por ejemplo, cocineras, *madrinas*, *chuntas*, *chiapanecas*, etc.) y por lo tanto desafían las normas de género… Hoy en día la mayoría de la comunidad de Chiapa de Corzo tolera a las mujeres danzantes como *parachicos*, históricamente, las mujeres jóvenes que cumplían este rol no eran aceptadas".[2]

Para formar parte de los Parachicos "*sólo se necesitan las ganas de bailar y el traje*"[3], no existe, aparentemente ningún trámite o ritual específico para incorporarse al grupo.

[2] Chávez, Xóchitl C. *La Feria de Enero. Rethinking Gender in a Ritual Festival*. En Nájera, Olga. Cantú. Norma E. y Romero, Brenda M. *Dancing across borders. Danzas y bailes mexicanos*. Estados Unidos, Universidad de Illinois, 2009. pp.48, 53, 55, 57. (traducción propia).
[3] Entrevista con habitante de la comunidad. Chiapa de Corzo. Mayo 2009.

Sin embargo, en el sistema de la danza a nivel sígnico, podemos considerar la decisión de un habitante de la comunidad como una acción textual externa que entraría en contacto con el sistema, lo cual implicaría que sí se deben cumplir ciertas condiciones para formar parte del mismo.

La forma para aprender la danza, es decir, los pasos, es por medio de la imitación, los padres o familiares mayores van enseñando a sus hijos desde que son pequeños; si alguna persona pretende aprenderla, ya sea de la misma comunidad o externa, puede preguntar a alguno de los danzantes y éste le mostrará los pasos.

El ritual, en cada uno de los días que la danza de los Parachicos se expresa, comienza con una reunión desde la mañana en la casa del patrón. Este espacio suele ser la cochera. Ahí van llegando desde las siete horas hasta las nueve que es cuando se pretende comenzar; es el horario ya establecido años atrás. Los danzantes que llegan a la casa del patrón traen en una bolsa o una mochila su traje de Parachico. Éstos se visten ahí, en un espacio determinado de la casa, de tal manera que se puede observar a la gente y escuchar sus murmullos, quienes poco a poco van adquiriendo la apariencia de danzantes a través del uso del traje.

Hay quienes prefieren vestirse en sus propias casas y posteriormente llegan a la casa del patrón o integrarse durante el recorrido. Él permanece en el interior de su casa al igual que los dos músicos. Al dar las nueve horas sale para reunirse con los que han

llegado ahí, junto con los músicos ya vestidos de Parachicos comienza a tocar el carrizo y uno de ellos toca el tambor.

En este momento los Parachicos que ya están listos comienzan a danzar al ritmo mientras ellos tocan. Después de un momento o fase que podemos considerar de preparación, el patrón y los músicos se detienen para escuchar algunas palabras por parte de él. Les habla para "tratar de recordarles la importancia que tiene la danza y el participar de ella, les desea que la ejecuten con mucho fervor, gusto y devoción a los santos, y que espera que lo hagan hasta el final"[4]. Cuando termina de hablar, comienza nuevamente a tocar el carrizo y su acompañante el tambor. El otro músico los va siguiendo manteniéndose cerca, pues es quien ayudará al patrón a tocar el carrizo en algún momento del recorrido.

Comienza el recorrido, y con esto la intervención de los Parachicos. Van avanzando mientras andan por las calles con un son conocido por ellos como "el son de salida" o "el son de doña María de Angulo". Los movimientos de la danza consisten en ondear el cuerpo de un pie a otro formando medios giros individualmente a la vez que se avanza. Se puede observar un pequeño salto en este intercambio. Al mismo tiempo las dos manos

[4] Palabras del actual patrón, Rubicel Nijenda.

se mantienen levantadas en dirección al cielo, la izquierda se conserva así, mientras que la derecha va tocando el chinchín[5].

En el recorrido los Parachicos visitan los templos y las ermitas cuya ubicación ya es conocida por la comunidad y por lo tanto por los danzantes. Se puede escuchar en estos momentos el sonido en conjunto del chinchín de todos los Parachicos, así como los "vivas". Mientras van avanzando, alguno de los Parachicos grita por ejemplo, "¡viva San Sebastián, muchacho!", a lo que todos contestan "¡viva!", o "¡viva la virgen de Guadalupe, muchacho!", "¡viva el Señor de Esquipulas, muchacho!", "¡viva la Fiesta Grande, muchacho!", etc., y todos responden igual.

Cuando los Parachicos llegan a estos lugares, considerados sagrados, se cambia el ritmo de la música, tocando lo que se conoce como "El zapateado". En estos momentos el paso también cambia y el sonido del chinchín deja de producirse. Sólo se escucha el sonido que en conjunto generan los pies de los Parachicos ejecutando el paso del "zapateado". Este paso consiste también en intercambiar de un pie a otro el peso del cuerpo, pero en doble tiempo, es decir tocando fuertemente el piso dos veces con un pie y luego de igual forma con el otro.

Otros sones que los músicos tocan durante los recorridos son "el torito", "el chicoteplanta", "las alabanzas", "cofradía de camisa de cortado", "cofradía de puerco con

[5] Accesorio indispensable del vestuario. Es una especie de sonaja hecha de hoja de lata o de morro. Ver foto en la página 76.

arroz" o el de "la danza de la vaca". De esta manera los Parachicos recorren y visitan estos lugares por todo el pueblo. Esto quiere decir que los recorridos terminan hasta ya entrada la noche. El lugar de donde comenzaron es también en donde finalizan.

Después de visitar los templos, ermitas y altares reconocidos por la comunidad, los Parachicos toman camino nuevamente hacia la casa del patrón. Al llegar ahí permanecen danzando por un rato, hasta que el patrón y los músicos detienen el sonido. En este momento, el patrón vuelve a dirigir unas palabras a los Parachicos que han terminado con él el recorrido del día, les agradece y los felicita por ello. En ese momento termina su participación.

Esta es la actividad que los Parachicos realizan los seis días que participan, o en los que podemos observar la manifestación. Cabe mencionar que el orden en que visitan los lugares sagrados puede parecer el mismo en todos los días, pero esto no es así. El día 17 de enero por ejemplo, el día que festejan a San Antonio Abad, además de visitar los templos y ermitas, llevan con ellos las esculturas de los santos al templo mayor de la comunidad y posteriormente las regresan al lugar donde se encuentra el altar. Dado que la comunidad cuenta con tres imágenes de este santo y se festeja el mismo día, los Parachicos realizan esta actividad tres veces en este día, posteriormente continúan su camino hasta terminar en la casa del patrón como menciono arriba.

Los días en los que se sirve comida los Parachicos se deleitan y esperan un momento, formando parte de este aspecto culinario de la celebración y posteriormente terminan el recorrido. El día 18 de enero los Parachicos visitan el panteón con la finalidad de danzar para los patrones ya fallecidos y que han sido de mayor reconocimiento. El día 22 de enero es el día en el que se observa menos participación de los Parachicos. La forma de participar en este día no comienza ni termina con el mismo ritual. Esto se debe a la actividad de celebración, pues aunque sea un día que se considera su participación, está permitido o no es mal visto si los danzantes deciden no hacerlo. Daré a conocer detalles de estas actividades de la fiesta más adelante.

La ejecución de la danza de los Parachicos requiere un intenso esfuerzo por parte de los danzantes, pues como podemos observar es un ritual que dura de doce a quince horas continuas. Algunos optan por alterar el organismo, más que alterarlo físicamente, la intención es la trasformación del estado de la conciencia por medio de bebidas alcohólicas como cerveza, tequila o anisado; la intención de la bebida es de fortificación. Podemos ver entonces que la danza de los Parachicos es un ritual que implica sacrificio, una entrega física y emocional que algunos consideran ofrenda.

1.1.- Memoria cultural. Leyenda de doña María de Angulo.

El carácter dinámico de la cultura, ese cambio constante que existe en todas las sociedades, nos obliga a preguntarnos sobre su historia. Señalar las diferencias de lo que se hacía y cómo en momentos anteriores, con el cómo se hace ahora, es voltear la mirada al pasado y recorrer toda esa historia. Sin embargo, no todos los componentes de la dinámica cultural atraviesan los cambios a la misma velocidad, unos permanecen por mayores lapsos mientras otros cambian de un día para otro. Además hay acontecimientos que no son precisamente históricos en el sentido de que haya evidencia de ellos, más bien funcionan como mitos que, más allá de ser reales o no, tienen y le dan sentido al funcionamiento de la cultura.

En el ritual de la danza de los Parachicos observo un elemento detonante que es el relato, al cual, la misma comunidad lo conoce como la Leyenda de Doña María de Angulo. Esta leyenda se encuentra en la memoria cultural y por lo tanto ha tenido que experimentar algunas modificaciones. ¿Cuál es y cómo se da el funcionamiento de la memoria cultural en un acontecimiento como la danza de los Parachicos?

Los señalamientos de que la cultura y sus componentes atraviesan cambios a diferentes velocidades y que a la vez mantienen algunos aspectos que le dan latencia a las estructuras culturales, aluden a Lotman cuando dice que

> "Los aspectos semióticos de la cultura se desarrollan, más bien, según leyes que recuerdan *las leyes de la memoria,* bajo las cuales lo que pasó no es

> aniquilado ni pasa a la inexistencia, sino que, sufriendo una selección y una compleja codificación, pasa a ser conservado, para, en determinadas condiciones manifestarse".[6]

El escenario donde la danza de los Parachicos se expresa es la Fiesta Grande de Enero en Chiapa de Corzo, pero ¿qué es en realidad lo que se manifiesta? Con base en la cita de Lotman, puedo aseverar que en la ejecución de la danza hay un aspecto semiótico, manifestado y representado en ella, basado en esas leyes de la memoria. Este aspecto semiótico y esta representatividad basada en la memoria cultural y colectiva logran ser expuestos y vividos en el momento de la expresión de la danza.

Concuerdo con Lotman al señalar que:

> "Desde el punto de vista de la semiótica, la cultura es una inteligencia colectiva y una memoria colectiva, esto es, un mecanismo supraindividual de conservación y transmisión de ciertos comunicados (textos) y de elaboración de otros nuevos. En este sentido, el espacio de la cultura puede ser definido como un espacio de cierta memoria común, esto es, un espacio dentro de cuyos límites algunos textos comunes pueden conservarse y ser actualizados."[7]

La Leyenda de Doña María de Angulo es un relato construido socialmente y transmitido por medio de la tradición oral, razón por la cual se pueden encontrar algunas variaciones en su versión. El relato forma parte de la memoria común y tiene elementos que se

[6] Lotman, Iuri M. *La memoria de la cultura*. En *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid, Frónesis, Cátedra Universitaria, 1998. P. 153.
[7] Lotman, Iuri M. *La memoria a la luz de la culturología*. En *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y el texto.* Madrid, Frónesis, Cátedra Universitaria, 1996. P. 157.

conservan, son los que se expresan cuando observamos la acción de la danza. Con esto quiero señalar que "la memoria no es para la cultura un depósito pasivo, sino que constituye una parte de su mecanismo formador de textos."[8] Estos son nuevos textos, o textos complejizados, pues aunque la danza sea expresada de manera periódica, sabemos que no hay un ritual exactamente igual al anterior, aun cuando esté prescrito con rigurosidad. El ritual se ve afectado por aspectos variables tanto por características sociales y de los actores, como por sucesos puramente contingentes e impredecibles. Esto posibilita que no haya una total repetición del ritual y exige por lo tanto, un grado de invención.

Entiendo el relato como "una manifestación de un dominio semiótico antes e independientemente de su análisis sintáctico y semántico, debido a su condición social relativa al contexto cultural dado".[9] O sea que, a pesar de las variaciones, la funcionalidad del relato que se encuentra precisamente en la memoria se establece como un vínculo en la historia de la comunidad con significado. Es aquí donde lo que pasó deja de ser, pero se asume como una realidad presente en cada momento de la manifestación para dar cuenta de los efectos del encuentro con las otredades. Así como también para configurar nuevas concepciones de realidad sociales, nuevas dimensiones de significado para

[8] Íbidem. P. 161.
[9] Greimas- Courtés, (1979; 129). Citado en Alma Yolanda, Rojas Castillo, *Encantamientos y apariciones. Análisis semiótico de los relatos orales recogidos en Tecali de Herrera*, Puebla. México. Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994.

establecer ese presente y justificar el pasado. En el relato están presentes diversos personajes, considerados así en el sentido de que tienen un grado de iconización social.

La leyenda trata de una señora, Doña María de Angulo, cuyo origen es desconocido e impreciso. Algunos habitantes coinciden en que viajaba desde Guatemala, otros señalan que era española y que llegó a Chiapa de Corzo cruzando el mar. Llegó a la comunidad con su hijo aproximadamente de diez años quien estaba enfermo. El historiador Heber Matus, actual habitante de Chiapa de Corzo, señala en entrevistas que Doña María de Angulo era de Guatemala y que estaba en busca de la cura para su hijo. Viajó a Europa pero los médicos europeos no la pudieron ayudar, por lo que viajó a México, pero en este primer momento no encontró la ayuda que buscaba. Al estar de regreso en su país una de sus criadas le hizo saber que en Chiapa de Corzo había buenos "brujos" y fue entonces cuando la señora decidió ir a ese lugar. En algunas versiones[10] no se especifica cómo fue que Doña María de Angulo supo acerca de los curanderos de Chiapa de Corzo.

La Señora llegó a la comunidad, dio aviso a las autoridades y éstas le permitieron ir con las personas que requería. Algunas fuentes señalan que la señora prometió que si le ayudaban y curaban a su hijo, lo amarraría desnudo en un tronco y lo pasearía por el pueblo en señal de agradecimiento. Otras dicen que llevaron a la señora y al niño con los

[10] Para este apartado, cuando nos referimos a "algunas versiones", nos remitimos a las versiones que coinciden y fueron mencionadas por algunos informantes en entrevistas y al análisis de las mismas que se realizaron en el trabajo de campo previo.

curanderos que se encontraban al otro lado del Rio Grijalva, en un lugar llamado Nandayajumí y que ellos fueron los que solicitaron que en cuanto el niño sanara lo llevara a recorrer el pueblo en señal de agradecimiento al padre Sol.

En la leyenda se cuenta que los curanderos revisaron al chico y lo sometieron a varios baños de agua caliente en Cumbujuyú, un lugar relativamente cercano a la comunidad, para que lograra caminar. Otras versiones expresan que no duró mucho en curarse, dos, tres o seis días. Sin embargo el señor Heber Matus señala que en realidad duró seis meses hasta que poco a poco logró caminar. Los habitantes de la comunidad veían al chico tan triste por su enfermedad que buscaron la manera de alegrarlo, decidieron disfrazarse con máscaras y comenzaron a danzar alrededor de él para hacerlo reír y contentarlo. Bailaban para el chico, de aquí es donde se señala que viene el nombre de la danza, "para el chico" que posteriormente se convirtió en "Parachico". Es una transformación del relato y ahora es el rasgo principal de identificación de acuerdo a la leyenda y al rito actual.

El historiador y un grupo de personas que empatizan con él, señalan que cuando el niño estuvo totalmente sano se realizó su recorrido, desnudo, amarrado a un tronco. Este recorrido, apuntan, coincidió con una celebración que tenían en aquel entonces los habitantes de Chiapa, por lo que el recorrido se incluyó como una de las actividades de la misma. Los habitantes se disfrazaron para seguir danzando para el chico que ya había sanado y lo acompañaron durante el camino.

En ese momento el municipio contaba con ocho barrios, cada uno con un centro ceremonial, los cuales fueron visitados. Esta actividad, como se puede observar, coincide con la forma en la que actualmente se organizan los danzantes, ya que en los recorridos que realizan por el pueblo van visitando las casas con altares y ermitas de los diferentes barrios del municipio.

Es importante señalar que en la leyenda se hace referencia al recorrido del niño, desnudo, amarrado a un tronco y esto coincide con la imagen del santo al que actualmente se dedica la Fiesta Grande y es el santo patrón de la comunidad, San Sebastián Mártir[11]. La representación de este santo es precisamente un hombre desnudo amarrado a un tronco.

Algunos señalan que la leyenda se ubica en el siglo XVII, es el momento en el que algunos acuñan el origen de la práctica de la danza. Sin embargo, hay quienes apuntan que la danza de los Parachicos ya existía en la comunidad, siendo una danza prehispánica

[11] Sebastián, hijo de familia militar y noble, era oriundo de Narbona, pero se había educado en Milán. Era respetado por todos y apreciado por el emperador, que desconocía su cualidad de cristiano. Ejercitaba el apostolado entre sus compañeros, visitaba y alentaba a los cristianos encarcelados por causa de Cristo. Sebastián fue denunciado al emperador Maximino quien lo obligó a escoger entre ser soldado o seguir a Jesucristo. El santo escogió la milicia de Cristo; el emperador lo amenazó de muerte y lo condenó a morir asaeteado: los soldados del emperador lo llevaron al estadio, lo desnudaron, lo ataron a un poste y lo lanzaron sobre él una lluvia de saetas, dándolo por muerto. El culto a San Sebastián es muy antiguo, es evocado contra la peste y contra los enemigos de la religión católica. Información tomada de https://www.aciprensa.com/santos/santo.php?id=24. (revisado el 31 de julio de 2015). El culto a San Sebastián Mártir en la comunidad de Chiapa de Corzo viene desde muchos años atrás, se le puede ubicar desde la época de La colonia, en donde se dio el sincretismo entre las prácticas ya existentes (y supuestamente paganas) en las comunidades y las celebraciones y santos propios de la religión católica que estaba instaurándose en ese periodo.

que se ejecutaba en honor al dios Sol. De esta manera le agradecían las cosechas y el buen tiempo para las mismas.

Lo que observamos con estos datos y que es importante mencionar es el proceso de *creolización* que ha tenido la danza, ahondaré en este término más adelante. Por ahora cabe mencionar que las dos versiones sobre la existencia y origen de la danza, como danza prehispánica en honor al dios Sol y que ahora se ejecuta en honor a un santo católico, dan pautas para pensar dicho proceso en esta manifestación. El reconocimiento y la persistencia de algunos aspectos prehispánicos en la danza son señales de intentos de afirmación de la identidad de la misma ante aspectos católicos que han venido del exterior.

Retomamos la leyenda, después de que el niño estuviera sano, Doña María de Angulo regresó a su casa (recordemos que no se tiene el dato específico de su procedencia). Luego de un tiempo, hubo en Chiapa de Corzo una sequía que implicó escasez de comida en la comunidad y sin lluvia no podían tampoco sembrar. Se dice que de alguna forma Doña María de Angulo tuvo conocimiento de lo que sucedía y decidió regresar. En agradecimiento por lo que la comunidad había hecho por su hijo quiso ayudarles llevando arroz, plantas, fruta y todo lo que pudiera para que la comunidad no padeciera más mientras el clima mejoraba.

Así fue como la señora recorrió todo el pueblo repartiendo la comida y dinero con ayuda de sus sirvientes, los cuales se llamaban chuntás. Se dice que eran personas muy corpulentas y de estatura alta. La palabra chuntá, señalan informantes, significa sirviente en lengua chiapaneca. Aquí es donde se encuentra el origen de otra danza que también forma parte de la Fiesta Grande de Enero, la danza de los chuntá. Esta danza está conformada por hombres que salen a danzar en los recorridos disfrazados de mujeres, maquillados y con la ropa que representa a aquellos sirvientes de Doña María de Angulo.

Después de ayudar al pueblo, cuando el clima cambió y la comunidad estuvo en condiciones de volver a sembrar, Doña María de Angulo regresó por segunda ocasión a su lugar de procedencia. La Señora dejó en Chiapa de Corzo una razón muy compleja para celebrar, pues a partir de ahí, según una de las versiones, (recordemos que hay quienes señalan que la danza de los Parachicos específicamente ya existía antes de la llegada de la Señora) se celebra la Fiesta Grande con motivo de su llegada.

Aquellos que señalan que el origen de la danza es prehispánico y es dirigida al dios Sol, plantean que el sincretismo, o proceso de creolización, se dio en el periodo de evangelización. Por lo cual tiene elementos de la religión católica como también características prehispánicas.

María Sten, antropóloga especialista de la danza prehispánica, señala algunos aspectos en su libro *Ponte a bailar tú que reinas. Antropología de la danza prehispánica*, en los

que podemos encontrar un sustento a las nociones de la danza de los Parachicos como una práctica de éste momento de la Historia.

> "… por las descripciones del siglo XVI que llegaron hasta nuestros días, sabemos que la danza prehispánica era vista como un rito, un conjuro mágico cuyo fin era conseguir el beneplácito de los dioses a la vez que de éstos se esperaba el bienestar del hombre."[12]

Aquí podemos observar el elemento del rito y/o conjuro mágico de los Parachicos. Además, considerando la leyenda, Doña María de Angulo buscaba un bienestar, la salud de su hijo. Por eso podemos apuntar que aún se danza con la intención de conseguir salud, como menciona Sten, como característica de las danzas prehispánicas.

Otra característica de las danzas prehispánicas que también podemos encontrar en la manifestación de los Parachicos es el aspecto de la modificación en el organismo, menciono algo de esto anteriormente. Los Parachicos optan por ingerir bebidas alcohólicas con el objeto de resistir el recorrido completo. Esta modificación puede considerarse como parte de las acciones ofrecidas a la divinidad. Al hablar de las danzas prehispánicas, Sten señala que

> "El uso de los hongos divinos – teonanácatl- en las danzas prehispánicas es de mucha importancia desde varios puntos de vista. En primer lugar les dan una dimensión fuera de lo terrenal; al ingerirlos, los danzantes aspiran a penetrar en lo sagrado, en "el más allá". Pero es también un testimonio social: los señores, la gente principal a diferencia de la gente plebeya no

[12] Sten, María. *Ponte a bailar tú que reinas. Antropología de la danza prehispánic*a. México, Editorial Joaquín Mortiz, 1990. P.12.

> beben vino, sino las bebidas a base de hongos o ingieren los hongos mismos."[13]

Aquí la autora marca una diferencia social en el carácter de las bebidas que se ingieren; en la manifestación de la danza de los Parachicos no es muy notable esta diferencia, pues todos toman cerveza, tequila, whisky y la bebida para las fiestas que es el anisado. Lo que sí podemos observar es la intención de conectarse con lo divino por medio de esta alteración, querer adentrarse en "el más allá" y ver manifiesto lo sagrado. La intención es experimentar por este medio una hierofania que como bien dice Mircea Eliade es "… una modalidad de lo sagrado,… una experiencia de lo sagrado entre las innumerables variedades existentes."[14]

Los elementos señalados en la leyenda como parte de las actividades que se realizan en la Fiesta Grande nos dan cuenta de la actualidad de la misma, pues se halla en funcionamiento toda una dinámica cultural. A medida que se avanza en el tiempo, en el pasado brotan periódicamente focos de actividad: textos, historias, leyendas, separadas por siglos que al venir a la memoria se vuelven contemporáneos.[15]

---

[13] Sten, María. Op. Cit. P. 48.

[14] Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*. Madrid, Ediciones Cristiandad. 1974. P. 24. Cabe mencionar que este tipo de hierofanias, son definidas por este mismo autor como hierofanias locales, "Hay hierofanias que tienen un destino local y otras que tienen o adquieren valencias universales". P. 25. "Hay, por consiguiente, hierofanías (ritos, cultos, formas divinas, símbolos, etc.) que son o llegan a ser así multivalentes o universalistas; otras siguen siendo locales e históricas: inaccesibles a las demás culturas…" p. 27.

[15] Lotman, Iuri M. Op. Cit. P. 153.

La leyenda de Doña María de Angulo se encuentra en la memoria cultural de Chiapa de Corzo. Si consideramos a la Danza de los Parachicos como un sistema comunicativo, éste debe suponer la existencia de tal memoria cultural pues sin memoria común no se puede tener un lenguaje común.

La memoria cultural es un mecanismo de generación de ella misma, no estática, en donde se guardan y registran significados comunes. Esto lo podemos observar en la leyenda mencionada, los significados que en ella se guardan, a saber, el acto de danzar, el nombre, la representación del santo respecto a la del niño enfermo, los recorridos, etc., es información que contiene el texto ritual que se manifiesta en un momento actual.

La representación en los espacios me parece que es importante de mencionar en este punto. Recordemos que el ritual de los Parachicos, en cada uno de los días que éstos participan, comienza en la casa del patrón y posteriormente se realiza "el recorrido". Lo que la Señora hizo con el niño al momento de recuperar su salud fue llevarlo a recorrer el pueblo en forma de agradecimiento. Este es un elemento de la leyenda importante a considerar en las prácticas actuales de la manifestación.

Por otro lado, considerando el carácter prehispánico que la danza puede tener, Sten hace referencia a fray Jerónimo de Mendieta quien señala que los bailes solemnes se hacían por la mayor parte del templo, delante de sus dioses o en el palacio del señor o el mercado; que los bailes principales eran en las plazas y otras veces en casa del mayor

señor en su propio patio, porque todos los señores tenían grandes patios[16]. Con esto percibo otra similitud, pues el ritual de los Parachicos comienza en la cochera de la casa del patrón.

El patrón de los Parachicos puede considerarse, por su función, un representante terrestre del poder divino, reconocido por el pueblo. Al analizar las características de las danzas prehispánicas Sten encuentra que todos los danzantes ataviaban y ayuntaban en casa del señor y de allí salían cantando y bailando[17]. Nuevamente encontramos la similitud con el ritual de los Parachicos al iniciar los recorridos "bailando y cantando" desde la casa del patrón. Para que toda esta información contenida de la leyenda "se despierte" es necesario que ciertos símbolos sean colocados en un contexto presente y con esto su significado está sujeto a ser modificado.

La información que se reconstruye socialmente se realiza en el contexto del juego entre los lenguajes del pasado y del presente. Esta reconstrucción del pasado y la conservación de la conciencia que tiene una colectividad se dan en el carácter ininterrumpido de su existencia. Es decir que,

> "la memoria cultural como mecanismo creador no sólo es pancrónica, sino que se opone al tiempo. Conserva lo pretérito como algo que está. Desde el punto

[16] Citando en Sten, María. *Ponte a bailar tú que reinas. Antropología de la danza prehispánic*a. México, Editorial Joaquín Mortiz, 1990. Pp. 57 y 58.
[17] Op. Cit. P. 60.

de vista de la memoria como mecanismo que trabaja con todo su grueso, el pretérito no ha pasado".[18]

Ese pasado que se encuentra en la memoria es parte de los textos que generan nuevos textos en el presente cada vez que la danza es expresada. Cabe mencionar aquí que, cuando observamos la existencia de "diferentes versiones" sobre la leyenda, resalta el hecho de que cada cultura define su paradigma de qué se debe recordar y qué se ha de olvidar. Y aún después de establecerlo puede que lo considerado actual o memorable llegue a convertirse en irreal dependiendo del movimiento de cada cultura.

Lo anterior puede ser explicado con esta cita, en donde Lotman señala que

"… cambia no sólo la composición del conjunto de textos, sino que cambian también los propios textos. Bajo la influencia de los nuevos códigos que se utilizan para el desciframiento de los textos que se depositaron en la memoria de la cultura en tiempos muy pretéritos, ocurre un desplazamiento de los elementos significativos y no significativos de la estructura del texto. … Los sentidos en la memoria de la cultura no "se conservan", sino que crecen. Los textos que conforman la memoria común de una colectividad cultural, no sólo sirven de medio de desciframiento de los textos que circulan en el corte sincrónico contemporáneo de la cultura, sino que también generan nuevos textos."[19]

Al mismo tiempo, los estados pasados de la cultura lanzan constantemente al futuro sus pedazos: textos, fragmentos y recuerdos colectivos. Cada uno de estos

[18]Lotman, Iuri M. "La memoria a la luz de la culturología". En *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid, Frónesis, Cátedra Universitaria, 1996. P. 159.
[19]Íbidem. P. 160.

elementos con su cuerpo de memoria. Cada uno de los momentos en que se inserta este pasado actualiza cierto grado de su profundidad.

Las informaciones "guardadas", pero en constante movimiento por medio de la Leyenda de Doña María de Angulo, están orientadas a la reconstrucción del pasado y la conservación de cierto grado de conciencia. Es un grado de conciencia que tiene la colectividad de Chiapa de Corzo en el carácter ininterrumpido de su existencia y apuntando hacia la futura continuación.

1.1.1.- Contexto de la danza. El sistema de la Fiesta Grande de Enero.

El ritual de la danza de los Parachicos requiere ser contextualizado ya que es una extracción de otro sistema al que también pertenece, es decir, la Fiesta. En Chiapa de Corzo, del 8 al 23, se lleva a cabo la celebración de la Fiesta Grande de Enero. En estos días la población del municipio participa en las diferentes actividades que esta conlleva. Primero, en la celebración del Señor de Esquipulas el día 15 de enero, San Antonio Abad el 17 y a San Sebastián Mártir el 20. Cada una de las tres celebraciones se lleva a cabo en un lugar específico, El señor de Esquipulas se celebra en el Barrio de San Jacinto, San Antonio Abad en el Barrio de San Antonio y por último, el que es considerado como el santo Patrón del pueblo, San Sebastián Mártir se festeja en la casa del encargado correspondiente a ese año.

El señor de Esquipulas. Foto: Alejandra Rosas, enero 2010.

San Antonio Abad. Foto: Alejandra Rosas, enero 2010

San Sebastián Mártir, Santo patrón de la comunidad. Foto: Alejandra Rosas, enero 2010

Dentro de festividad existe un sistema de cargos bien definido. Son conocidos como *priostes* las personas que cuidan la imagen de San Sebastián Mártir. Es un cargo que dura un año y las responsabilidades de éste son mantener limpio el altar, ordenado y con acceso a ser visitada por la demás gente, además de organizar la Fiesta para el año que le corresponde. Cabe mencionar que existe una lista de la gente que está en espera de tener el cargo y por la demanda la espera es hasta de veinte años.

Se le llama prioste también a la encargada de una de las tres imágenes de San Antonio Abad, conocido como "El nuevo". Las responsabilidades son básicamente las mismas pero a diferencia de la imagen de San Sebastián Mártir, esta no se cambia de domicilio cada año, tiene un domicilio específico igual que las otras tres imágenes del mismo santo y ahí es en donde se realiza la fiesta. El otro cargo es el de la encargada de una de las imágenes de San Antonio abad conocido como "El consagrado". Para la tercera imagen, aunque las responsabilidades sean las mismas, se considera como la *dueña* de dicha imagen, éste es conocido como San Antonio Abad "El viejito". Estos últimos cargos, que no cambian anualmente, se ejercen a perpetuidad, con excepción de "El nuevo", de quien sí se puede llegar a cambiar cuando la prioste en turno decida dejar el cargo o los habitantes del barrio lo soliciten por alguna causa específica. Hay otros cargos, como las *comideras* quienes, como su nombre lo indica, se responsabilizan de hacer las comidas, el 15 de enero el puerco con arroz y el 17 y 20 la Comida Grande, pepita con tasajo. Así como

también están las *nocheras*, quienes son encargadas de llevar a cabo los novenarios para cada santo, éstas son una nochera diferente para cada día.

El anuncio, otra de las actividades como bien lo indica su nombre, consiste en anunciar la fiesta con un recorrido por algunas personas del pueblo, visitando las ermitas, templos y altares de éste, alrededor de dos o tres días antes de la fecha de la fiesta de cada imagen. Se realizan varios anuncios para avisar que la fiesta de la imagen correspondiente está cerca y dará comienzo.

La enrama es un tipo de ofrenda que se lleva a cabo también dos días antes de la fiesta de cada imagen. Ésta ofrenda consiste en que la gente del pueblo, en el transcurso del día lleva al altar fruta en abundancia, principalmente mango, manzana, plátano, sandía, naranjas, limas, así como roscas de azúcar y de pan. Todo esto es colgado de unas estructuras de madera, fortalecidas para soportar el peso de toda la fruta y se mantiene ahí por unos días.

Enramas de roscas de pan y azúcar. Foto: Alejandra Rosas, enero 2010.

Enramas de frutas. Foto: Alejandra Rosas, enero 2010.

Considero importante resaltar que cuando hablamos de una fiesta, de una celebración religiosa como la Fiesta Grande de Enero, nos encontramos también frente a un fenómeno social muy amplio y de diversas implicaciones. Una fiesta es un espacio de encuentro para la celebración de creencias comunes en la comunidad. Como dice García Canclini, las fiestas forman parte de la vida cotidiana de las comunidades,

> "son movimientos de unificación comunitaria para celebrar acontecimientos o creencias surgidos de su experiencia cotidiana con la naturaleza y con otros hombres (…) ya sea que festejen un hecho reciente o conmemoren eventos lejanos y míticos, lo que motiva la fiesta forma parte de la vida común del pueblo".[20]

Concuerdo con García Canclini, pues la comunidad prepara durante todo el año la celebración, no sólo hablando de formas de organización social sino también por medio de ritos cada mes, manteniéndose así en constante contacto con el momento de fiesta, haciéndola en su cotidianidad. Mircea Eliade señala que "… por medio de ritos, el hombre religioso puede pasar sin peligro de la duración temporal ordinaria al tiempo sagrado"[21] haciendo una diferenciación entre un tiempo y otro. Y explica

> "Una diferencia esencial entre estas dos clases de tiempo nos sorprende ante todo: el tiempo sagrado es por su propia naturaleza reversible, en el sentido de que es, propiamente hablando, un tiempo mítico primordial hecho presente. Toda fiesta religiosa, todo tiempo litúrgico, consiste en la reactualización de un acontecimiento sagrado que tuvo lugar en un pasado mítico al comienzo. Participar religiosamente en una fiesta implica salir de

[20] García Canclini, Néstor. Las culturas populares en el capitalismo. México, Nueva Imagen. 1989. P. 79.
[21] Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Paidós, España. 1998. P. 53.

> la duración temporal ordinaria para reintegrar el tiempo mítico reactualizado por la fiesta misma. El tiempo sagrado es, por consiguiente, indefiniblemente repetible."[22]

Si bien Eliade hace una distinción entre el tiempo ordinario y el tiempo sagrado, lo que observamos en la Fiesta Grande de Enero, o mejor dicho, lo que observamos durante todo el año para dicha celebración apunta más a lo que García Canclini señala al respaldar que las fiestas son parte también de la vida común en las sociedades. Sin embargo, tampoco le quita la temporalidad sagrada y la función de reactualización del tiempo mítico a los días de celebración. El pensar el momento de la fiesta es pensar en un momento ritual y por lo tanto es un momento compartido entre lo sagrado y lo profano.

Otro proceso ritual que observamos en la Fiesta es la danza de los Chuntá. La danza de los Chuntá participa seis días en total. Son un grupo de danzantes, en su mayoría hombres, quienes visten de mujeres, aunque también hay participación de mujeres, niños, niñas y homosexuales. Las versiones del origen de esta práctica también son variadas. Una versión es que también deriva de la leyenda de Doña María de Angulo, representan a los sirvientes de la Señora. Otra versión dice representan a los habitantes indígenas en la comunidad. En el tiempo de la conquista estos se resistían a ser conquistados tanto que prefirieron esconderse cerca del Cañón del sumidero, en su mayoría hombres que, para ir al pueblo a visitar a sus esposas, se disfrazaban de mujeres para que no fueran

[22] Íbidem. P. 53

sorprendidos. Ya sea por una versión o por la otra lo que podemos observar es el sostén de una práctica con un importante cambio de roles.[23]

Danzante Chuntá.
Foto: Alejandra Rosas, enero 2010

Grupo de danzantes Chuntás.
Foto: Alejandra Rosas, enero 2010

Los chuntás están organizados por "pandillas" y su participación consiste en realizar recorridos por el pueblo visitando templos, ermitas y altares que se encuentran en domicilios particulares, pero que son ya bien conocidos por los habitantes. Esta danza consiste en dar leves saltos de un lado hacia otro y alguna que otra vez alguna vuelta con este mismo paso, al mismo tiempo que se va haciendo tocar el chinchín. Acompañada de

[23] Esta característica de "travestismo" parece ser común no sólo en esta comunidad, también la observamos en otros estados del país. Por ejemplo la maringuilla en la danza de los huehues en el estado de Puebla; personaje que es interpretado por un hombre vestido de mujer. O bien en la maringuia en algunas zonas purépechas de Michoacán representada por hombres vestidos de mujer en la temporada de carnaval.

música de banda, tarola, bombo e instrumentos de viento, así como la música de tambor y pito, esta danza también forma parte de la celebración.

En el mismo marco de la Fiesta Grande, se encuentra las dos comidas tradicionales, una es el puerco con arroz, que se cocina el día 15 de enero en la fiesta del Señor de Esquipulas, la otra, que es la más representativa se conoce como Comida Grande. Ésta se realiza los días 17 y 20 de enero, los días de San Antonio Abad y San Sebastián Mártir. Esta comida consiste en tasajo preparado con una salsa de hecha a base de pepitas. Estos dos platillos pueden ser considerados como la comida ritual, pues en un contexto de fiesta religiosa el comer y el beber se convierten en una acción ritual o cúltica a causa del conocimiento de los dones naturales y del donante sobrenatural.[24]

Comida Grande, pepita con tasajo.
Foto: Alejandra Rosas, enero 2010

El 22 de enero podemos observar un desfile de carros alegóricos. Este día algunas instituciones de la comunidad adornan un carro o camioneta mediana con globos y

[24] Lurker, Manfred. *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*. Editorial Herder, Barcelona, 1992. P. 291.

pintura. Estas instituciones los utilizan de escenario con diferentes temas pero el objetivo principal es hacer una representación de Doña María de Angulo. Por esta razón podemos observar a varios carros con dicha representación. Aquí va una mujer, a quien arreglan y visten con grandes vestidos, aventando dulces y algunas veces dinero, con el fin de representar a la Señora en el momento en el que fue a Chiapa a ayudar a la gente en la sequía.

1.2.- Religiosidad popular: característica del ritual de la danza.

Para empezar esta parte del capítulo, es importante mencionar que los elementos del sistema semiótico de la danza de los Parachicos, de los que ahondaremos más adelante, interactúan entre sí mientras ésta es realizada, mientras se da la acción. Este juego de estructuras contiene un fondo. Textos internos y externos, cada uno con sus fronteras que se interrelacionan con los actores y que tienen su origen en un relato, están basados en un impulso que interpreto como (de) fe.

La danza de los Parachicos está inmersa en un universo religioso que no podemos asumir como puramente católico. Esto lo observamos en algunos aspectos. Por ejemplo, en el hecho de que existan en la comunidad dos versiones sobre el origen de la danza, uno anclado a un relato y el otro con un origen prehispánico. O bien, a partir de las mismas concepciones de los informantes cuando dicen que la danza es parte de *su* fiesta (del

pueblo) y no de la institución (iglesia católica). Entonces ¿cómo podemos entender la relación entre el impulso de fe de la acción de la danza y su sentido sagrado, místico, religioso y pagano? Tomemos en cuenta que el hombre primitivo repite conscientemente los actos religiosos de sus antepasados, este es un principio de su religión.

Una explicación de este fenómeno la podemos mostrar partir de la noción de *religiosidad popular*. Esta noción remite y delimita el campo en el que puede ser aplicada. Usamos esta categoría para explicar las características religiosas de un pueblo, que son por mucho diferentes a las de una ciudad u otro país. Además la utilizo en un sentido antropológico, para distinguir entre las creencias y prácticas propias de la religión oficial, o culta, de las creencias populares de la propia comunidad que tienen un especial énfasis más en el contenido espiritual que en la vida de la religión[25].

José Luis Valencia, estudioso de las velaciones y rituales concheras, apunta que en estos rituales, en los que podemos incluir la danza de los Parachicos se dan

> "Dos formas de cultura religiosa (que) se oponen lentamente, una culta, cristocéntrica, basada en el libro sagrado del Nuevo Testamento bíblico caracterizada por una ascesis de pureza y exigentemente individualista; otra naturalmente popular, basada en la tradición otra, con una ideología de participación cósmica y que pareciera no diferenciar lo sagrado y lo profano

[25] Kerényi, Karl. *La religión antigua*. Herder, Barcelona. 1999. P. 38. Este autor habla del sentimiento y contenido de lo espiritual en las fiestas basadas en la fe, y dice "Para una consideración científica, lo espiritual es lo más próximo y más fácil de captar que lo vivo". (p. 38). "Se ha introducido aquí incluso el término de lo *sagrado*, señalando que un momento o un periodo o el propio tiempo pueden ser sagrados como un lugar o el espacio en general."(p. 39)

> o, en todo caso, la relación sagrado-profano no es de separación sino de una continuidad."[26]

Además

> "puede plantearse si se trata de religiosidad o religión, problema que deben resolver los padres de la doctrina y los definidores sutiles, pero que en su (este) momento poco importa a quienes nos encontramos en la tradición principalmente porque la eficacia simbólica sigue persistiendo."[27]

Fernández de Rota, quien ha trabajado asuntos relacionados con la tradición y la religión, señala que cuando usamos este término tratamos de escudriñar la relación de estas creencias con corrientes religiosas antiguas anteriores al cristianismo. De esta forma se recalca su carácter pretendidamente ancestral, transmitido mediante una tradición oral, y son consideradas como *supervivencias o reliquias* de religiones paganas[28].

Otra forma de entender la religiosidad popular es considerarla como

> "… el conjunto de creencias y rituales fruto de la actividad simbólica de un grupo humano y que el propio grupo ha caracterizado como sagrados o religiosos. En otras palabras, a la religiosidad popular pertenece las ideas de una comunidad sobre los seres sobrenaturales y su influencia en la vida (creencias), así como las prácticas mediante las cuales el individuo o la colectividad se pone en relación con estos seres (ritos)".[29]

---

[26] Valencia, González José Luis. *La Construcción Simbólica Durante la Velación Conchera. La tradición en la memoria de la cultura.* En *La Arquitectura del Sentido. La producción y reproducción en las prácticas semióticas-discursivas*. Coordinado por Julieta Haidar. INAH-CONACULTA. 2005. P. 205.
[27] Íbidem. P. 205.
[28] Fernández de Rota, José A. *Nacionalismo, cultura y tradición*. Barcelona, Anthropos Editoria, 2005. P. 103
[29] Arregi, Gurutze -Manterola, Ander, *Religiosidad popular* en Aguirre, Ángel, Diccionario temático de Antropología, Barcelona: Boixareu, 1993. Citado en Usunáriz Garayoa, Jesús Ma. *Los estudios sobre*

En Chiapa de Corzo observo que se expresa la fe con base a la noción de religiosidad popular ya que sus prácticas están relativamente alejadas de las normas, la doctrina y los ritos del catolicismo oficial pero a la vez pertenecen a la periferia de este culto. Encontramos aquí la interrogante entonces de qué función tiene la religiosidad popular de esta comunidad en el orden de lo sagrado.

El *sentimiento de festividad*[30] que observamos en la celebración del sistema de la fiesta junto con todas sus actividades, es el que nos da entrada para entender que en Chiapa de Corzo, las ideas de salvación, sanación, purgatorio, etc., propias de la religión ortodoxa se mezclan y entonces observamos la construcción de una *religión de fiesta*[31], una religiosidad popular.

Advierto que la danza de los Parachicos tiene un carácter mágico en la creencia popular de la comunidad, y como tal, trata de controlar algunas fuerzas de la naturaleza o al menos tiene un fin similar. Sin embargo, en un plano religioso aceptado, atiende al mundo de las relaciones sociales entre los mismos danzantes o con los dioses y antepasados. En este caso ante un personaje mítico que se encuentra también en la creencia popular. En este sentido la danza es una puesta en escena de la simbólica

religiosidad popular en la España Moderna en los últimos veinticinco años. Universidad de Navarra, Zainak. 18, 1999, 17-43.

[30] Término tomado de Karl Kerenyi, quien dice en *La religión antigua* "*… sentimiento de festividad*. Como experiencia, es para aquel que la vive tan real como el sentimiento de certeza de la existencia del mundo." p. 39.

[31] Kerenyi propone observar a la religión de fiesta en tanto que tienen un contenido espiritual y momento de gestación incierto pero que de cualquier manera trae consigo un carácter creador, que convierte el tiempo corriente en un instante creador.

popular. “En una época actual de una fe “difusa” donde los cristianos no se diferencian fácilmente de los no cristianos, los ritos parecen haberse convertido en “ocasiones simbólicas” cuyas interpretaciones pueden ser múltiples”.[32]

El ritual de la danza de los Parachicos es una ocasión simbólica y, aunque todos sus participantes se consideran católicos, parecen tener consciencia del carácter popular (y pagano para algunos) de la manifestación. Esta práctica se encuentra dentro del binomio oficial-popular, por lo que, aunque en un momento pueda ser considerada como no católica, ha sido aceptada por éstas autoridades desde tiempo atrás. Han tenido que buscarse estrategias y procesos por los cuales estas dos posturas religiosas, la del pueblo y la iglesia católica, han conciliado y permitido su existencia en un mismo espacio. Algunas de estas estrategias tienen que ver con las apropiaciones de los espacios, es decir, los Parachicos también pasan por el Templo Mayor (llamado Santo Domingo) durante los recorridos, pero no es precisamente el centro principal, como sí lo llega a ser en otras celebraciones de la misma comunidad. Otra de las estrategias es la combinación rítmico-cinética que los mismos habitantes consideran pagana, pero que se combina con las alusiones a los santos católicos que se hacen cuando gritan los “vivas”.

[32] Talal Asad. *Towards a Genealogy of the concept of ritual*. Citado en Fernández de Rota, José A. *Nacionalismo, cultura y tradición.* Barcelona, Anthropos Editoria, 2005.

Cabe recordar un aspecto, la Leyenda de Doña María de Angulo es en donde, por medio de la tradición oral, se señala el origen de la danza y no precisamente en relatos oficiales católicos. Y es que

> "El creyente cristiano necesita defender la existencia de una tradición, de la transmisión de un mensaje, comunión con unos orígenes y con una misión, que considera imprescindible para que tenga sentido su fe. Y no sólo esto, la *unidad* del pueblo cristiano es una consciente hipostatización: el convencimiento de la existencia de un pueblo que tiene aquí su correlato ontológico en la afirmación de la existencia de un Cuerpo Místico".[33]

La religiosidad popular, aunque parezca difícil de definir, ha sido eficiente en cuanto que ha generado y delimitado un dinamismo en grupos sociales diferentes. En otras palabras, se ha interesado por el punto de vista y la vivencia religiosa de la población. Esto conlleva a que nos interesemos por la forma de vida cotidiana. En la cotidianidad del pueblo de Chiapa de Corzo observamos la transmisión del ritual de la danza de los Parachicos y el anhelo por el tiempo de fiesta.

En la acción de la danza se manifiesta tanto lo seleccionado por la memoria como la expresividad corporal. Agrego a esta idea que,

> "… la transmisión religiosa se hace en gran medida a través de la praxis. Es éste, elemento indispensable para la comprensión adecuada de la tradición religiosa en la que se busca la perduración de una forma de vivir existencial, distendida entre el contenido intelectual de la creencia y el hacer de usos,

[33] Fernández de Rota, Op. Cit. P. 112.

> costumbres y rituales. Junto a la reinterpretación, la revitalización de la experiencia religiosa".[34]

La acción de la danza de los Parachicos, impulsada por la fe, transmite una tradición religiosa popular y es eminentemente un mundo de símbolos, es decir, transmite imágenes, rituales, normas de vida difusamente interpretadas y un credo que es ese símbolo de la fe. La fe de la religiosidad popular en Chiapa de Corzo constituye una expresión de la capacidad colectiva de fundar, transmitir y perennizar una determinada tradición.

Entendemos la tradición, de manera bastante general, como lo que persiste del pasado en el presente a partir de acontecimientos pasados, reales o míticos. Aquellas acciones que siguen teniendo un lugar privilegiado, por lo tanto, reconocido y aceptado por la comunidad y a la vez son transmitidas a las nuevas generaciones. En esta transmisión, que es por medio de la oralidad, hay un esfuerzo de que sea precisa y literal (sobre todo de los mitos), pero esto da lugar a multitud de variantes que constituyen la esencia misma de la organización estructural del mito.

La tradición se refleja en un acto de convicción de pertenencia, adscripción a una "línea sucesoria que conecta el presente con el pasado a través de hechos simbólicos reinterpretados que sirven de vínculo"[35], en este caso la danza.

[34] Íbidem. P. 115.
[35] Íbidem. P. 139.

Así pues, la religiosidad popular en Chiapa de Corzo, es también uno de los elementos que conforman el sistema semiótico de la acción de la danza. Con la entrega que demanda la danza y la actuación del ritual podemos observar la expresión de esa fe construida y aceptada desde acuerdos colectivos que coindicen en pretensiones propiamente humanas.

Otra expresión de la fe que encontramos en el ritual de la Danza de los Parachicos son los ya mencionados "recorridos". Como señalo anteriormente, estos recorridos remiten a la leyenda de Doña María de Angulo, en donde ella lleva a cabo, en forma de agradecimiento a la comunidad, un recorrido por el pueblo, con su hijo desnudo atado a un tronco. Pero, en términos de religiosidad popular, los recorridos, o lo que en otras festividades y ritos se llaman peregrinaciones, han tenido una importancia sustancial tanto para la gente como para la construcción de la misma fe.

El recorrido, en el contexto de la religiosidad popular en Chiapa de Corzo, es un acto que va más allá de la imitación de *caminar* encarnado por la divinidad. Desde un punto de vista semiótico el danzante que realiza el recorrido representa al hombre que se encuentra en tránsito hacia un lugar determinado, al que llegará después de cruzar el arduo camino lleno de sacrificios y pruebas[36]. Es una forma de rendir homenaje a quien

[36] Hadad, María Gisela y Pía, Venturiello María. *La Virgen de Luján como símbolo de identidad popular: significaciones de una virgen peregrina*. En Drí, Rubén (coord.) *Símbolos y fetiches religiosos en la construcción de la identidad popula*r. Tomo 2. Editorial Biblos, Sociedad y Religión. Argentina, 2007. P. 39.

primero recorrió el pueblo, el hijo de Doña María de Angulo, una forma de imitación en la búsqueda de un sentido a través del esfuerzo, entrega y superación.

1.3.- La danza de los Parachicos como acción humana creativa.

Lo que he expresado hasta aquí da pautas para generar algunos cuestionamientos acerca de la danza de los Parachicos. Como podemos observar, la danza va más allá de ser sólo movimiento, forma parte de una estructura de interconexiones entre más universos intersubjetivos, sociales y simbólicos en los que además está lo seleccionado por la memoria cultural del relato fundante.

La danza es una acción humana que comunica y está contextualizada, pero cabe preguntar ¿qué tipo de acción humana es? ¿Cuál es su función social? ¿Cómo podemos entender sus implicaciones como una acción que comunica? Sobre todo si consideramos que el objeto primero de la teoría semiótica lo constituye, más allá del análisis referencial, la determinación de las condiciones de producción y de la aprehensión del sentido. Esto es así que, hasta los estados de las cosas jamás darán cuenta si no es con la participación activa y primordial del sujeto, o sea de los danzantes. Es decir, del hecho de asumir, por

parte de ellos, las significaciones del mundo[37] y por lo tanto definir la intencionalidad y función de estas condiciones y el sentido de las acciones.

En el carácter prehispánico que la danza de los Parachicos puede tener es importante señalar que "lo que importa en estos bailes es la meta *mágica*, no la *meta particular* como la obtención de la lluvia, la salud, la victoria, etc.; los movimientos no poseen un sello especial, y la forma de bailar puede parecerse o diferir de sí. Lo que cambia en ellos es el objetivo."[38]

En *El hombre. Su Naturaleza y su Lugar en el Mundo* Arnold Gehlen[39] plantea que el hombre tiene una condición inacabada y ésta característica es la que lo lleva a realizar ciertas acciones tanto para estar, apropiar, recibir y asimilar el mundo cuando se le presenta, más allá de sólo ser, o recibirlo (el mundo), como un espacio físico. Además propone que una de las tareas de hombre es la de mantener su existencia.

Concuerdo con estas ideas, pues ayudan a comprender el sentido de la danza en tanto acción humana creativa, ¿por qué los habitantes de Chiapa de Corzo se ven en cierta necesidad de llevar a cabo un ritual, una acción creativa como lo es el acto de danzar?

[37] Greimas, Algirdas Julien. *Pragmática y semiótica*. En *Sentido y significación. Análisis semiótico de los conjuntos significantes*. Hernández. Aguilar Gabriel (coord.) Coedición con el Centro de Ciencias del Lenguaje y la Red de Jonas, Premia Editora. Puebla, 1987.
[38] Sten, María. *Ponte a bailar tú que reinas. Antropología de la danza prehispánic*a. México, Editorial Joaquín Mortiz, 1990. P. 113.
[39] Gehlen, Arnod. *El hombre. Su naturaleza y su lugar en el mundo*. Salamanca, España, Hermeneia, 1987.

¿Cómo podemos comprender las implicaciones semiótico- colectivas de una actividad humana creativa como la danza?

Para que el hombre pueda mantener su existencia primero tiene que captarla y asimilarla, posteriormente guiarla y mantenerla. La tarea principal entonces de la acción humana es doble, por un lado ayuda al hombre adaptarse a su ambiente y por el otro guía su existencia. Ya que, según Gehlen, la propia existencia resulta ser una tarea. El hombre se ve en la necesidad de hacer uso de todas sus facultades, habilidades y dones para existir y asegurar su vida futura, es aquí donde entra su habilidad creativa. Algunas de esas facultades humanas resaltan en este punto, a saber, los pensamientos, el lenguaje, movilidad y motricidad únicas, la emocionalidad. Estas facultades son consideradas por Gehlen como funciones superiores. Retomo la idea de la incompletitud del hombre, pues esta condición lo sitúa en un lugar de apertura. Esta apertura a los diferentes estímulos del mundo es una carga, que precisamente ha de ser dominada con diferentes actos muy especiales[40], ha de ser descargada por medios específicos. En otras palabras, la tarea del hombre es transformar por sí mismo los condicionamientos carenciales de su existencia en oportunidades de prolongación y guía de su vida. Esto sólo puede ser posible por medio de una acción y en esta acción manifiesta lo que ya hemos mencionado como funciones superiores, o bien, espirituales.

[40] Íbidem. P. 160.

La danza de los Parachicos es una manifestación cultural que, como acción, trae consigo la posibilidad (creada por los danzantes) de transformar los condicionamientos carenciales de esa colectividad, convirtiéndose así en una guía para su vida. En ella se pueden apreciar, como lo señalaré más adelante, algunas de las funciones superiores y espirituales humanas. Por esta razón me parece pertinente para esta tesis subrayar a la danza como acción humana creativa.

Encuentro una mejor explicación a esta idea con lo siguiente. Si los movimientos humanos se caracterizan por una variedad totalmente inimaginable, por una riqueza de combinaciones, en la danza se fusionan figuras cinéticas guiadas, creadas, movimientos ilimitadamente variables basados en un plan de coordinación más o menos consciente que consuman una acción.

Gehlen se pregunta por qué el hombre dispone de tal variedad de formas de movimiento y él mismo dice que la respuesta es de nuevo que la escala de movimientos (del hombre) no está especializada y tienen una función. La ilimitada plasticidad de los movimientos humanos y de las formas de la acción sólo puede entenderse desde la abundancia asimismo ilimitada de hechos, ante los que se halla colocado un ser abierto al mundo y en los que tiene que ser capaz de aprovechar y hacer funcionar algunos.

El carácter incompleto del hombre, del que nos habla el autor mencionado, es su propia tarea. Tarea de desarrollar, sacando de sí mismo, las propias posibilidades de

movimiento mediante el propio esfuerzo, movimientos experimentales como es la danza misma, a partir de aprendizajes, fracasos, contraimpulsos y autosuperaciones, individuales y colectivas.

Una de las características de los movimientos experimentales cinéticos del hombre es que éstos no están desarrollados, tienen la capacidad de ser transformados y complejizados dentro del plano de la significación. Estas ejecuciones contienen una infinitud de variaciones posibles y la colectividad los ha de ir desarrollando mediante los propios movimientos y los objetos que le rodean. Podemos hacer referencia a los movimientos desde diversos aspectos, a saber,

> "Movimientos comunicativos, circuito-procesos sensomotores, autoextrañamiento *y reconocimiento*[41], sin embargo, estos movimientos contienen una intelectualidad en su estructura (intelectualidad de la estructura del movimiento, inteligencia de las realizaciones sensomotoras), que se refiere al efecto de descarga mutua entre los productos de los sentidos y en la capacidad de poner en marcha un movimiento o bien de dirigirlo a partir de ese momento".[42]

Con las experiencias liberadas y aceptadas en los intercambios comunicativos se enriquecen estos procesos al trabajar conjuntamente los ojos, las manos y el lenguaje.

El hombre, bajo sus condiciones de existencia, necesita movimientos que puedan ser volubles en las cosas que quiera, para ello requiere variaciones cinéticas controlables,

[41] Énfasis propio.
[42] Gehlen, Arnold. Op. Cit. P. 162

las cuales, a partir de una incompletez inicial van siendo elaboradas mediante las mismas acciones con las que se orienta.[43] En estos mismos procesos se va desarrollando la plenitud de acciones cargadas de sentido y experiencia.

La capacidad humana de orientación en el mundo por medio de las acciones y el pilotaje de éstas son las leyes vitales primeras y soportadoras de lo demás en el hombre. A estas funciones de las acciones, de la danza en este caso, necesariamente pertenece lo que Gehlen llama como sensibilidad o receptibilidad frente a las cosas, así como la autoperceptibilidad de los movimientos humanos para la acción.

La danza es auto-captada, es decir, reacciona a sí misma y entre sí y es capaz de intercambio. Esto es lo que se presupone para que se forme un mundo interior, o sea, un mundo de fantasmas de intercambio y de movimiento, de representaciones con resultados favorables, expectativas de impresiones, etc. Este es un grado elevado de la descarga que la danza tiene como función.

Lo anterior nos remite a la idea de que la existencia de un ser no especializado, y por tanto abierto al mundo, apunta a la acción creativa. Con la danza, la colectividad adopta la facultad de saltar plenamente por encima de las fronteras de la situación que se les presente, de dirigirse a lo futuro y ausente y actuar a consecuencia de ello. De este modo cada danzante se hace un ser previsor e industrioso al mismo tiempo.

[43] Íbidem P. 48

Al trabajo en común de la acción, la percepción, el pensamiento, etc., se le puede considerar "ciclo de la acción" pues puede ser aplicado a una cosa que ha de ser mudada, es decir, que puede ser descargado allí y dirigirlo después a sí mismo y desarrollar de sí sus motivos y metas. Con base en esto, la danza es también una acción que funciona en colectividad y tiene un sentido.

Es de fácil comprensión que en los seres humanos, que están abiertos al mundo, la verdadera inundación de estímulos hace necesaria la existencia de procesos de descarga. Según Gehlen:

> "Todas las realizaciones motoras, espirituales, emocionales, etc., están marcadas con la cualidad de "obra voluntaria" si cumplen con las siguientes condiciones: que la palabra designe en primer lugar el hecho de dirigir una operación hacia un resultado pretendido, independientemente del contenido total de una situación dada. Por lo tanto: 1) la dirección de la operación ha de ser orientada desde el éxito obtenido anteriormente; 2) el resultado favorable ha precedido; ha sido proyectado de antemano o ha sido reasumido; 3) la obra se realiza de un modo neutral e independiente de cara al contenido total de la situación o estado estimulante en un momento dado; 4) la obra se efectúa por tanto siguiendo un motivo aislado e independiente; 5) frente a todo lo que trata de frenarla, se abre paso mediante la fuerza, rodeos, etc."[44]

Con esto podemos explicar la danza como una acción motora, espiritual y emocional que tiene una dirección marcada por el éxito que se ha obtenido anteriormente,

[44] Gehlen, Arnod. *El hombre. Su naturaleza y su lugar en el mundo*. Salamanca, España, Hermeneia, 1987. P. 172

mismo que ha sido asumido de manera colectiva. Esto quiere decir que ha cumplido con las expectativas de los actores sociales para la asimilación (y explicación) de su mundo. La acción de la danza es realizada como un estimulante del momento y por diversas razones muy particulares. Además es una acción que, al haber pasado por estos momentos, es defendida por los danzantes frente a cualquier situación que trate de frenarla. La leyenda, es esa palabra que designa el hecho, la que dirige esta acción.

Existe una intención de los movimientos que podemos traducir como la expectativa del éxito de éstos. Hay que prestar atención al hecho de que cada uno de los movimientos de la danza, en tanto que comunica (es decir, en cuanto desarrolla contenidos intercambiables con el mundo, siendo por ello mismo aceptado), contiene ya incoativamente tanteos de expectativa. En los movimientos a realizar en el ritual se hallan ya incluidas las bases venideras, al igual que las respuestas futuras en ellas contenidas.[45] Es decir que la intención del movimiento siempre es hacia algo, que se complementa con el sonido, está dirigida y por lo tanto, libremente disponible.

[45] Gehlen, Arnold. Op. Cit. P. 166

1.4.- La acción de la danza de los Parachicos como descarga[46].

Acabamos de ver con estos pasajes a la danza en su existir como parte de una acción humana creativa. Cabe preguntarnos qué va más allá de mirar a la danza sólo como una acción, o qué sentido tiene esta acción. Retomo el planteamiento de Gehlen, donde dice que el hombre lo que hace es descargarse, es decir, que puede tener un aprovechamiento de la carga que le fue dada para que le sirva a la vida, para orientarla. O sea, reducir la inundación de impresiones a centros concretos, a acciones concretas y dominar al mismo tiempo esos centros y descargarse de la presión de la abundancia inmediata de las impresiones.

El mundo visual que se le muestra al ser humano es reducido mediante la actividad propia, colectiva, a centros de posible riqueza de contenido. Esto es un proceso de descarga, es decir, una transformación activa del campo de admiración en el mundo de las impresiones y consecuencias que pueden esperarse. La danza es un proceso de descarga, transformación activa del mundo percibido, con lo que se genera entonces, a nivel social, un desarrollo del domino sobre los movimientos.

[46] Gehlen plantea el *principio de descarga*, que es lo que el hombre tiene como tarea, "La tarea del hombre consiste sobre todo en permanecer en la vida. Lo prueba que no podemos encontrar otra tarea, para una comunidad o un pueblo, que la de mantenerse en la existencia". Op cit. P. 71. Es por ello que retomamos este concepto para explicar una parte de la función de la danza como acción colectiva humana en este apartado de la tesis.

El principio de descarga es en donde el hombre, por su propia obtención, saca de sus formas elementales oportunidades para prolongar su vida, para mantenerse ahí. En la descarga se ve cómo la especial técnica humana, para mantenerse en la existencia, aparece en las estructuras de su vida sensomotriz, en la acción de danzar.

Con estas acciones lo que se ha generado en el hombre es que se ha ganado distancia, se ha roto el círculo de la inmediatez al percibir el mundo. Con esto es posible observar en la danza un comportamiento previsor que quita ya de en medio las futuras impresiones y domina en un gran círculo. Así pues, el hombre saca de sus condiciones anormales, es decir su creatividad e imaginación, los medios para concluir su vida y cumplir con la tarea de descargarse por medio de las acciones para asimilar el mundo.

La descarga significa pues, que el acento principal del comportamiento humano recae de modo creciente en las funciones superiores, conscientes y espirituales. Por eso, dice Gehlen que, el concepto de descarga es un concepto clave de las antropologías, nos enseña a ver las funciones superiores del hombre en conexión con su naturaleza física y las condiciones elementales de su vida[47].

Con el concepto de descarga podemos describir una de las leyes fundamentales de la danza, de la vida sensorial y motora que delimitan el campo de juego para la aparición

[47] Gehlen, Arnod. *El hombre. Su naturaleza y su lugar en el mundo*. Salamanca, España, Hermeneia, 1987. P. 74.

de la conciencia y la memoria colectiva. La danza es entonces esa acción humana, ilimitada en motricidad, que funciona como medio de descarga a la existencia, es la forma por la que los actores resuelven una parte de su apertura al mundo. Por medio de esta acción, basada en las pulsiones superiores o espirituales, se asegura un esclarecimiento y un mantenimiento de la vida.

El momento de la danza, como acción humana, tiene también mayor impacto en otros ámbitos de la cultura. En esta acción específica se observan tres características que se manifiestan a la vez, pues no pueden darse por separado ni por secuencia. Es decir, mientras sucede la danza, que es una acción, al mismo tiempo se está ejerciendo como descarga, y a la vez se manifiesta como un proceso de comunicación; es englobada por la totalidad del ritual.

Es importante mencionar que, en esta investigación, considero que la danza tiene un carácter también comunicativo, al ser una manifestación cultural. Este es un planteamiento filosófico si tomamos en cuenta que la vida que posee el intercambio cinético, la inteligencia de sus movimientos comunicativos y la objetividad de los mismos, es un punto crucial en todo el problema "hombre".[48]

[48] Op. Cit. P. 177.

1.5.- La acción de la danza: proceso significante.

El ritual de la danza de los Parachicos implica diferentes dimensiones de significación. La danza en tanto acción creativa que tiene sentido, está conectada con los otros elementos de los que se compone, como el vestuario, la música, la misma devoción de los danzantes, el relato, etc. Esto quiere decir que está en constante comunicación con ellos, que ha pasado por fases de tensión y apertura, y que ha experimentado un proceso del cual resulta una acción significante, como un acto que significa algo y a la vez el significado que se realiza como acto.[49]

Los movimientos de la danza son reflejados como sensaciones y las sensaciones a su vez desencadenan movimientos que comunican. ¿Cómo considerar a la danza como un proceso significante? Y ¿Cómo se da este proceso? Son dos cuestiones relevantes a considerar.

Una forma de explicarlo es que, los movimientos dancísticos han tenido que ser interrumpidos, y en esta detención o interrupción se engendra la percepción, se descubre el contacto con la danza misma. Se capta la danza vitalmente y se continúa, pues se repetirá. El mundo captado en ese movimiento es comunicativo y está disponible para ser transformado.

[49] Lotman, M. Iuri. *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura.* Traducción de Desiderio Navarro. Frónesis Cátedra. 1998. P. 201.

La danza es un movimiento comunicativo (cargada de su propia sensibilidad perceptiva y su inteligencia), como tal tendrá que hacer sus propias experiencias, por lo que, en un primer momento, juega un papel de aceptación, selección de resultados y luego la conducción o la puesta en práctica. En la aceptación de movimientos casuales, la interiorización de un poder motórico (junto con sus esfera de intercambios) tiene el mismo origen que su disponibilidad.[50] En esta oscilación, de aceptación, selección, etc., se observa un proceso comunicativo y por tanto significante.

Esto quiere decir, como menciono anteriormente, que existe una intención de los movimientos que podemos traducir como la expectativa del éxito de los mismos. Hay que prestar atención al hecho de que cada uno de los movimientos, en tanto que comunica (es decir, en cuanto desarrolla contenidos intercambiables con el mundo, siendo por ello mismo aceptado), contiene aquellos intentos de ser aceptada.

En los movimientos a realizar en la danza se hallan ya incluidas las bases venideras, al igual que las respuestas futuras en ellas contenidas.[51] Es decir que, la intención del movimiento dancístico siempre es hacia algo. Es una realización cinética que comunica y forma parte de ciertas impresiones visuales y táctiles y produce, por sí misma, la incitación a continuarse y por lo tanto a seguir comunicando.

[50] Gehlen, Arnod. *El hombre. Su naturaleza y su lugar en el mundo*. Salamanca, España, Hermeneia, 1987. P. 161.
[51] Íbidem. P. 166.

La danza acontece como un objeto circunstancial, según Gehlen, que se realiza dentro de un sentimiento objetivado de sí misma. Es experimentada en el plano de las cosas, por lo que se ve implicada en el sentimiento de actividad.[52] Según este mismo autor:

> "En una danza realizada con plena libertad, el movimiento y la música entran en comunicación. En la buena danza, la música no es meramente <acompañamiento>, sino que parece proseguir, hasta hacer audible, la música interna de los movimientos, y a su vez el movimiento parece condensar en un punto visible y atraer hacia sí a la música, que de suyo es inespacial".[53]

Lo que observamos aquí es que, es como si el ritmo fuera el modo originario de desarrollo con el que los movimientos se van construyendo a sí mismos. Una y otra vez el sentimiento de la vida repitiéndose de nuevo a través del movimiento dancístico. Ya que estos movimientos son comunicativos, se debe estudiar su estructura y funcionamiento específicamente humanos.

La relación entre los músicos (quienes también son danzantes) y los demás que participan como Parachicos es muy estrecha, quizá sea más acertado decir, la relación entre la música y los danzantes, ya que el cuerpo puede ser visto como un instrumento más de la dotación musical. Es por ello que la producción inseparable de la rítmica-kinético- sonora del cuerpo y la melodía musical marquen un estilo corporal y el carácter

[52] Íbidem. P. 182.
[53] Íbidem. P. 168.

étnico de la manifestación dancística.[54] ¿Existe pues una estructura única de las manifestaciones dancística, o hasta dónde éstas son marcadas por la etnicidad? Lo que observamos en la danza de los Parachicos es que cuenta con el toque étnico particular, y precisamente es esto lo que se mantiene. Observamos que es importante el cuerpo en tanto es significante, por ello, podemos establecer y reconocer cómo la comunidad elabora un propio sistema kinético, con rasgos distintivos, basado en la tradición y en la memoria colectiva.

El mundo se domina mediante acciones comunicativas y libres de ambiciones y toda su plenitud es captada en la experiencia, en este caso, en la experiencia de la danza. Los movimientos humanos no solamente pueden ponerse en comunicación con las cosas sino entre sí. Un movimiento dirigido puede ciertamente alcanzar su objeto pero sobre todo a sí mismo.

Podemos hacer referencia a los movimientos desde diversos aspectos, a saber, "movimientos comunicativos, circuito-procesos sensomotores, auto-extrañamiento y reconocimiento".[55] Sin embargo, estos movimientos contienen una intelectualidad en su estructura (intelectualidad de la estructura del movimiento, inteligencia de las realizaciones sensomotoras), que se refiere al efecto de descarga mutua entre los

[54] Ramírez, Maira. *Estudio etnocoreográfico de la danza de conquista de Tlacoachistlahuaca*, Guerrero. Instituto Nacional de antropología e Historia, México, 2003. P. 23.
[55] Gehlen, Arnold. *El hombre. Su naturaleza y su lugar en el mundo*. Salamanca, España, Hermeneia, 1987. P. 162.

productos de los sentidos y en la capacidad de poner en marcha un movimiento o bien de dirigirlo a partir de ese momento. Se enriquecen estos procesos con las experiencias liberadas y aceptadas en los intercambios comunicativos.

Existen pues, dentro de toda comunicación, vivencias de que algo se ha cumplido y vivencias de que falta algo, a lo que se echa de menos. Estas vivencias impelen hacia una experiencia cada vez más profunda y más abarcante. Gehlen dice que la tesis fundamental, sin la cual sería absolutamente incomprensible la experiencia humana, es el carácter comunicativo de esa experiencia.[56] La experiencia sensorial de las cosas del mundo exterior va creciendo mediante un intercambio práctico con ellas. Es su objetividad impregnada de simbolismo, tal y como en cualquier objeto visual, como la danza, la tenemos ante nosotros como resultado.

La danza de los Parachicos se caracteriza por la repetición de la tradición y los significados que ella implica y que están seleccionados por la memoria cultural. Tal es el modo de funcionamiento de la danza de los Parachicos en tanto proceso significante y comunicativo. Es decir, en ella observo una experiencia sensorial cargada de simbolismo que en sí misma es ya un resultado que significa y tiene sentido.

Lotman apunta:

> "… es del todo evidente que el espectáculo, que en sus niveles más bajos de organización es portador de toda una serie de mensajes separados, tiene

[56] Íbidem. p. 194.

también, al mismo tiempo, un significado total, integrado, y cumple cierta función cultural global"[57].

Si bien Lotman se refiere al espectáculo como una expresión de las artes, particularmente del teatro, en donde se encuentran espectadores, entendemos que el ritual de la danza de los Parachicos no es una manifestación teatral y, sin embargo, no está exento de esos mensajes separados que a la vez forman un significado total o una semioesfera, integrada y con una función cultural; conjuga un sentido para la comunidad. La danza pues, es una composición de mensajes y códigos que cumplen una función comunicativa en la comunidad.

[57] Lotman, M. Iuri. *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura.* Traducción de Desiderio Navarro. Frónesis Cátedra. 1998. P. 76.

2.- EL SISTEMA SEMIÓTICO DE LA DANZA DE LOS PARACHICOS.

Después de entender la manifestación de una acción humana como la danza a partir del resultado de su condición creativa, su función de descarga, como un proceso que significa, conocer las actividades que integran este ritual y el contexto religioso en el que está inmerso, hacemos un análisis de todo este complejo que implica dicha acción. Me adentraré a analizarla como un sistema compuesto por diferentes elementos, es decir, como un sistema semiótico. ¿Cuál y cómo es su dinamismo en tanto sistema semiótico? ¿Qué textos están relacionados y colaboran con el proceso de significación que es la danza?

Según Lotman[58], en el desarrollo de la ciencia de la semiótica, desde Morris y Pierce, y desde Saussure y la Escuela de Praga, encuentra que aunque tienen un enfoque distinto, es decir, diferentes tradiciones científicas, existe una similitud. Y es que toman como base de análisis al elemento más simple de los sistemas y códigos. "Se toma como base el elemento más simple, con carácter de átomo, y todo lo que sigue es considerado desde el punto de vista de la semejanza con él".[59]

Al analizar la danza como un sistema semiótico nos podremos plantear algunas preguntas, además de las expuestas arriba, como ¿cuál es el elemento más simple de la

[58] Lotman Iuri M. *Acerca de la semiosfera*, en *La Semiósfera I, semiótica de la cultura en el texto*. Madrid, Edición de Desiderio Navarro, 1996. Pp. 21- 42

[59] Lotman, Op. Cit. P. 21.

danza de los Parachicos? ¿Cuál su sistema sintáctico?, ¿cuál es el conjunto de reglas que rige la articulación de sus significantes? Y señalar la asociación entre todos estos elementos.

Entendemos que en realidad la danza de los Parachicos está compuesta no por uno, sino por varios elementos simples, pero que no existen por sí solos de forma aislada. La separación de estos elementos, a saber, la máscara, el vestuario y cada parte del vestuario, la música, los pasos y movimientos, así como la fiesta en donde se muestra la danza, está condicionada únicamente por una necesidad heurística. Tomado por separado, ninguno de estos elementos tiene en realidad, capacidad de trabajar, porque son todos, en el conjunto, lo que conforman la *semiósfera* de la danza. La semiosfera es un espacio fuera del cual es imposible la existencia de la semiosis. En otras palabras, sólo la existencia del sistema o universo completo hace realidad el acto sígnico que es la danza.

La danza, al ser considerada como semiosfera tiene también un carácter cerrado, o delimitado, es decir que los textos de los que ella se compone no pueden estar en contacto con otros textos que sean considerados externos. Existe una frontera entre unos y otros, sin embargo, el camino de resolución puede ser que uno de los elementos, por medio de éstas fronteras o filtros textuales, convierta en textos traducidos al lenguaje interno, y así, semiotizar estos hechos, o elementos no- semióticos. Esto se puede observar en los cambios que la danza ha tenido de manera histórica, por ejemplo, en la inclusión del género femenino a la participación de la danza, dicha participación era un texto externo,

o bien, en el vestuario. El sistema semiótico de la danza funciona en su totalidad con algunas características particulares, con los elementos que lo conforman y que a la vez son la totalidad del mismo.

2.1.- Frontera y traducción del sistema-danza.

Una importante posición funcional y estructural del sistema- danza es su frontera, pues determina la esencia de su mecanismo semiótico. La frontera, por ejemplo, entre el danzante y su traje, y éstos con los demás danzantes, es una frontera "bilingüe", pues ésta traduce los mensajes al lenguaje interno de la danza y a la inversa. Sólo así se puede establecer un contacto con los espacios no semióticos o externos, con la semiósfera de la danza. Se presentan conexiones y "traducciones" intersubjetivas en el intercambio de los textos. La función, o mecanismo de la frontera de la danza, consiste en limitar la penetración de lo externo con lo interno y reelaborarlo adaptativamente. En esta función concibo el proceso de semiotización.

La danza, en tanto semiósfera, cumple con la característica también de la irregularidad estructural. Es decir, sus elementos se ven enfrentados entre ellos mismos. La máscara, el traje, la música, la leyenda, los pasos mismos, se encuentran como lenguajes y textos que se hallan en un mismo nivel, no hay jerarquía entre ellos. Paradójicamente a esto, existe también una división de núcleo/periferia en la función

dinámica de la semiósfera de la danza, por lo que siempre se va cambiando el texto semiótico que esté en el núcleo y el (o los) que se encuentren en la periferia.

En otras palabras, mientras que en algunos momentos la música se encuentra en el centro del sistema, los demás elementos están en la periferia, pero, hay diferentes momentos dentro del ritual en el que es el movimiento mismo el que se encuentra en el núcleo, y así, todos los elementos se van intercambiando. Lo que juntos van conformando al ritual. Con los ritos, el hombre habla por medio de textos en extremo formalizados y construidos que no están desprovistos de gramática. Existen en estos textos reglas que garantizan su variedad compositiva la cual se percibe en el sistema de transformaciones a los que la danza pertenece.[60]

¿Qué sucede si al sistema de la danza intervienen textos ajenos?, considerando además que la comunidad resulta ser, a la vez, emisora y receptora de aquellos mensajes. Dice Lotman[61] que por una parte, la frontera con un texto ajeno siempre es un dominio de una intensiva formación de sentido. Por otra, todo pedazo de una estructura semiótica o todo texto aislado conserva los mecanismos de reconstrucción de todo el sistema. Sin embargo, ésta es ya una reconstrucción de un lenguaje perdido, el sistema de la danza se

[60] Bonfiglioli, Ugolini Carlo. *La epopeya de Cuauhtémoc de Tlacoachistlahuaca. Un estudio de contexto, texto y sistema en la antropología de la danza*. 2001. P.155.
[61] Lotman Iuri M. *Acerca de la semiosfera*, en *La Semiósfera I, semiótica de la cultura en el texto*. Madrid, Edición de Desiderio Navarro, 1996. P. 31.

apropia del texto ajeno, lo traduce y entonces se convierte en un texto dotado de sentido dentro del sistema.

El proceso de "traducción" lo observamos con esta dinámica entre el sistema de la danza ya establecido y el contacto entre fronteras con otros sistemas, es una creación de un nuevo lenguaje.

> "La presencia constante en la cultura de una determinada reserva de textos con códigos perdidos conduce a que el proceso de creación de nuevos códigos a menudo sea percibido subjetivamente como una reconstrucción (rememoración) de códigos viejos"[62]

Al situar esta cita a la acción humana que es la danza, al pensarla como parte de un ciclo anual festivo, no podemos entonces dejar a un lado que aunque cada año sea, "aparentemente", la misma danza, el mismo texto manifestado, en realidad es la creación, reconstrucción y complejización de éste mismo, pues el sistema de la danza es irregular. Es decir que, su irregularidad estructural de organización es determinada, en particular, por el hecho de que, siendo heterogénea, ella se desarrolla con diferente velocidad en sus diferentes sectores.

La danza entonces, desde su configuración de sistema semiótico, es atravesada muchas veces por fronteras de otros sectores, por la transmisión de información. El juego entre las diferentes estructuras y subestructuras semióticas determinan la generación de

[62] Íbidem. P. 31.

sentido, surge pues, nueva información. Hablamos de una transmisión de información, pero quizá sea más acertado señalar este mecanismo semiótico como un intercambio, pues para que surja ese nuevo sentido, debe haber entre los elementos del sistema de la danza, no sólo semejanzas entre ellos sino también un nivel de diferencia.

Este nivel de diferencia entre los elementos del sistema de la danza, y entre los externos a ella, es en gran parte lo que da la posibilidad a la "regularidad" funcional del mismo sistema. Es lo que posibilita que haya rasgos que se mantengan y que son apreciables. Hay un núcleo en el ritual que tiene la característica de estar clausurado o cerrado, ahí se encuentra la leyenda y la acción. Este núcleo ha sido penetrado por los elementos de la periferia creando alteraciones como en la variación del relato, pero que no eliminan la tradición, sino que la transforman. El núcleo del sistema de la danza es donde se encuentran los elementos que se mantienen, que son constantes. Es esto lo que conforma el sistema semiótico del ritual de la danza, la semiosfera en su dinamicidad, expresada y representada año con año.

El desarrollo dinámico de los elementos del sistema de la danza está orientado hacia la especificación de ellos, y por consiguiente, hacia el aumento de su variedad interna[63]. Es decir que, "la heterogeneidad semiótica presupone la heterogeneidad

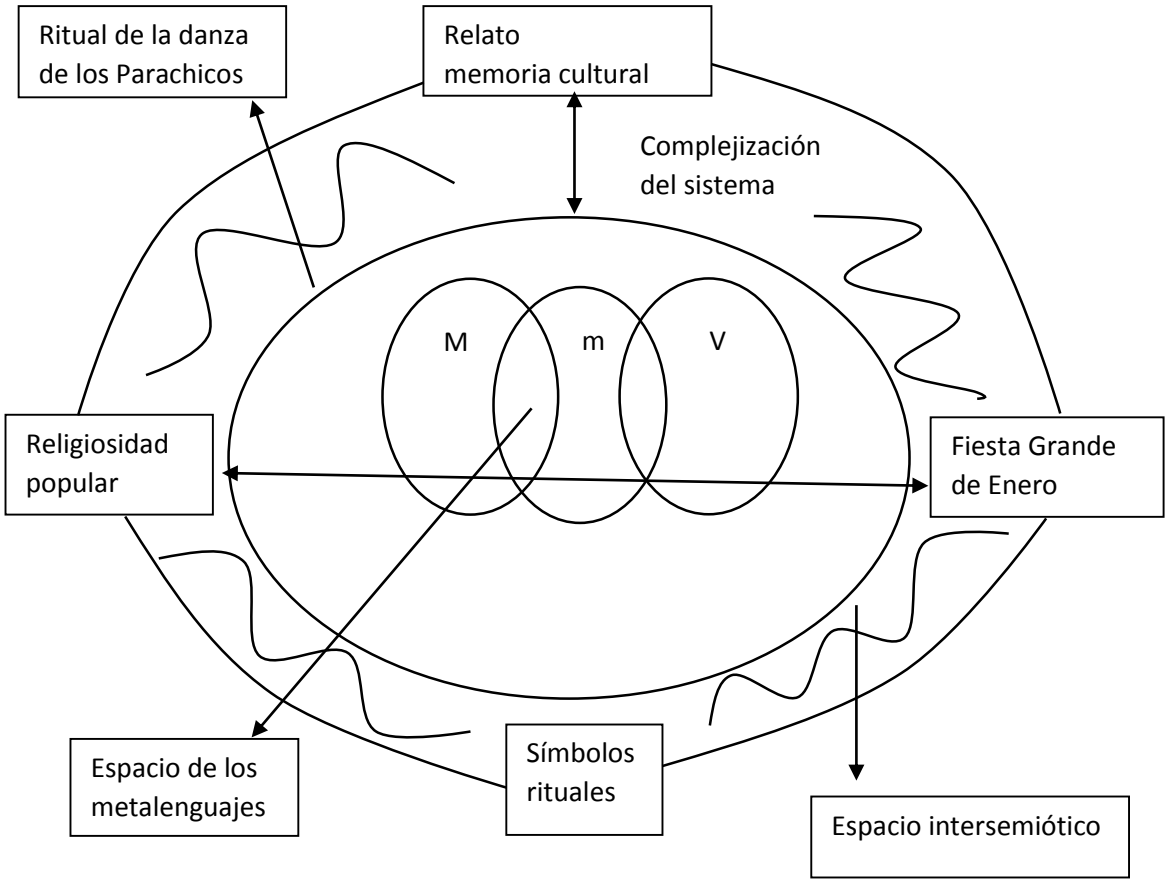
[63] Lotman Iuri M. *Acerca de la semiosfera*, en *La Semiósfera I, semiótica de la cultura en el texto*. Madrid, Traducción de Desiderio Navarro, 1996. P. 35.

estructural. Desde este punto de vista, la diversidad estructural de la semiósfera *de la danza*[64] constituye la base de su mecanismo"[65]

Lo que he mencionado hasta aquí puede verse estructurado en el esquema de abajo donde podemos observar que los subsistemas del movimiento (M), la música (m) y el vestuario (v) están conectadas entre sí, pero que a la vez conforman el ritual de la danza, hay fronteras entre ellos y entre el ritual pero todos forman a la vez parte de uno sólo. También observamos que el ritual, considerando los demás sistemas en él, está en comunicación con la memoria cultural y el contexto de la comunidad en la religiosidad popular, así como de la continuidad temporal del sistema de la Fiesta Grande.

Con este esquema escalecemos el mecanismo semiótico del sistema de la danza, cabe señalar que en este mecanismo se generan metalenguajes como resultado de las intersecciones en las fronteras de cada sistema y subsistema; estos metalenguajes son importantes para el sistema, pues formarán parte de lo que se reproducirá el siguiente año en el ritual. Como lo muestra el esquema, existe un espacio intersemiótico, lo que sucede en él es el proceso de complejización y creolización del ritual de la danza.

[64] Énfasis propio.
[65] Íbidem. P. 36.



Como podemos apreciar, lo que conforma a la danza como semiósfera es también su carácter estructural, es decir, cada uno de los días que los danzantes participan en la fiesta realizan "las mismas" actividades, recorridos, pasos, música, etc., todos los días se repite la misma articulación de unidades narrativas. Se ven expresados los códigos rítmico- cinéticos que van modelando la significación dancística, en donde además se conjugan lo lúdico y lo religioso.

Carlo Bonfiglioli, investigador interesado en la antropología de la danza, señala que en el sistema de una danza ritual, como es nuestro caso, lo que vemos de manera

empírica es un "habla", y las normas estructurantes que, por medio del análisis, buscamos debajo de la realidad empírica, es "lengua". Además,

> "… la combinación de signos recurrentes tiende a cristalizarse, y a estos mismos signos un individuo no los puede combinar de un modo personal. Aquí, la variedad no es fruto de elecciones individuales aleatorias, sino grupales; además, una vez determinada, esta misma "variedad combinatoria" tiende a estabilizarse y el modelo a repetirse."[66]

La danza de los Parachicos, en su dinamicidad como semiósfera, está en constante movimiento y contacto entre los elementos que la conforman, éstos se ven atrapados por momentos de traducción y adaptación al sistema, pero existen aspectos o elementos que se mantienen y se repiten.

2.2.- Creolización de la danza.

El ritual de la danza de los Parachicos en tanto sistema semiótico, posee diversos mecanismos de funcionamiento, o mejor dicho, de movimiento, traducción y adaptación que son necesarios para su ejercicio y continuación. Uno de ellos es el proceso de creolización que consiste en el intercambio de signos que se dan durante el ritual a través

[66] Bonfiglioli, Ugolini Carlo. *La epopeya de Cuauhtémoc de Tlacoachistlahuaca. Un estudio de contexto, texto y sistema en la antropología de la danza*. 2001. P. 149.

de ciertos mecanismos que forman parte del mismo proceso. También podemos ubicar los metalegunajes del sistema referidos en el apartado anterior.

¿Es posible ver hasta dónde la creolización se ha expresado en un fenómeno como el ritual de la danza de los Parachicos? El análisis semiótico permite descifrar ciertos códigos y por tanto entender su funcionamiento y los metalenguajes que se generan.

Primero hay que tomar en cuenta que cuando hablamos de un proceso de creolización en un sistema semiótico como la danza, los textos inscritos en ella, interactúan y vuelven cada vez más complejo al sistema-danza. Son textos que ya han estado en constante interacción entre los signos que pertenecen a ellos con los signos de otros textos. Por ejemplo, encontramos el sistema del relato que ha estado en contacto con el vestido, mismo que a su vez ha estado en contacto con el movimiento o con la música. Estos son textos dentro del ritual que se han encontrado e interactuado entre sí en un nivel sígnico y por lo tanto son resultado de esta interacción. Esto quiere decir que ha habido un espacio de comunicación entre los diferentes elementos semióticos del sistema, entre el movimiento, el relato, la música, el vestido, en el que ha sido necesario el contacto entre ellos. Anualmente en el ritual ha habido un dinamismo que alimenta al sistema de la danza en su totalidad, esto forma parte del *continuun* que se mantiene en el ritual. Pineda y Pliego hablan del tema del funcionamiento de la creolización, señalan los principios del funcionamiento de este proceso semiótico que explican por qué y cómo actúan para efectuar el intercambio textual durante el encuentro de los sistemas.

> "El primero, considerado el más importante, ya que de éste depende toda la mecánica de la creolización, consiste en el reconocimiento conflictivo del espacio heterosemiótico. A este se refiere lo propio y lo ajeno, es decir, por el encuentro con el otro se crearán o transformarán estructuras que en algún momento se encontraron con lo propio como ajenas. El segundo es la necesidad que presenta el sistema a la apertura, la que le permite actualizarse en contenidos culturales. (…) El tercer principio trata de la necesidad de insertar elementos nuevos e influencias".[67]

Esto nos habla de cómo el espacio de comunicación entre los elementos del ritual está tanto en el conflicto como en la apertura y por lo tanto en la dinámica de encontrar nuevos elementos que, aunque sean ajenos en un principio, llegan a ser apropiados en el grado en el que el mismo sistema se lo permita. Esto genera, no nuevos textos, sino textos semióticos creolizados. Es importante señalar que la generación de los metalengujes resulta ser pues la base del mecanismo de creolización.

En los cambios que cada uno de los sistemas sígnicos ha vivido a través del tiempo es en donde encontramos estos textos creolizados. Es decir, observamos las transformaciones en el vestir de Parachico hasta lo que es hoy en día, hay danzantes que visten a la estructura "anterior" y otros, la mayoría, han aceptado y asimilado una transformación de la vestimenta, es decir, un texto trasformado, creolizado.

[67] Pineda, Santoyo Víctor Manuel y Pliego P. Pliego, Susana Verónica. *Semiótica de la creolización*. En *Filosofía de la Cultura. Crítica e interpretación*. Ramírez, Barreto Ana Cristina (coord.). Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Pp. 179- 198, Morelia, Michoacán, 2014. P. 181

Otro ejemplo lo podemos observar en las versiones del relato que señalo en el capítulo anterior. Al tener un sistema del relato estructurado con la característica de la apertura, se expone a ser reinterpretado y traducido, generando una tensión a nivel sígnico y de contenido, que genera "nuevas" versiones, un relato creolizado. Versiones sintetizadas, versiones más largas y detalladas, ninguna con la certeza de que haya sido verdad, pero todas legitimadas, aceptadas por la colectividad.

En el proceso de creolización del sistema de la danza también se presenta lo que podemos considerar la complejización. Al encontrarse un sistema con otro se encuentran las estructuras que tienen cada sistema por sí mismos; también se conoce el nivel de complejidad que cada uno de éstos porta. Además, como señalan Pineda y Pliego "La generación del sentido en semiótica se ve implicada al momento de hablar del encuentro con lo Otro."[68] El encuentro y por lo tanto el Otro, no sólo implica que el sistema tienda a la apertura o expansión, sino que simplemente es necesario para que el sistema cultural, es decir, el ritual de la danza de los Parachicos, subsista y asimile códigos muchas veces ajenos.

La memoria cultural, lo seleccionado por la colectividad también forma parte del proceso de creolización, pues es ésta un dispositivo para dicho proceso ya que por medio

[68] Íbidem p. 183

de ella se transfieren e intercambian símbolos contenidos y constantes, y por tanto reiterados dentro del sistema- danza, del ritual.

2.3.- Subsistemas del sistema- danza.

En este apartado nos centraremos en tres de los elementos que conforman el sistema semiótico de la danza. La música, el vestuario y el movimiento, los consideramos como subsistemas que forman parte del ritual y del relato que representa la danza. No hay que olvidar que la danza de los Parachicos se conforma de elementos materiales (vestidos, adornos, pinturas, etc.), elementos espirituales (religión, mito, rito) y elementos sociales (sexo, edad, organización), que se entrelazan y forman el todo de la acción creativa que es la danza, además de ser parte del proceso de creolización como señalo anteriormente.

La música, el vestuario y el movimiento, así como otros elementos son considerados imprescindibles en el ritual, en la acción de la danza y en la festividad cada año. Son elementos constantes que en un nivel semiótico forman parte del relato y con lo que la colectividad selecciona del mismo para llevarlo a la acción. Cada uno de estos subsistemas tiene también un plano de explicación y significación. La música, que no es mencionada en el relato como tal, es considerada importante para la comunidad porque

tiene orígenes prehispánicos, forma parte de la memoria y la construcción colectiva, forma parte de su historia.

El vestuario, tampoco está completamente expuesto en el relato, las versiones sólo lo refieren como disfraz, "para hacer movimientos con entusiasmo y animar al niño enfermo". Lo que sí se menciona es el uso de la máscara, por lo que resulta importante al considerarlo dentro del sistema semiótico.

Finalmente, el movimiento es una base para la construcción de la kinefantasía, término que ahondaré más adelante, y por eso lo considero como subsistema kinético, resulta importante ya que se encuentra ligado al relato y a la significación del mismo, así como de su relación con el sistema del ritual en su totalidad.

2.3.1.- El subsistema de la música.

La música es un medio de comunicación no verbal acompaña a la danza, que es otra forma de comunicación no verbal. Es uno de los subsistema dentro del ritual completo y complejo de la danza de los Parachicos. La música solamente puede comprenderse como parte del ritual y en relación con él. En la semiosfera del ritual de la danza de los Parachicos, la música de tambor y pito es la que se hace presente en la celebración y en los recorridos. Como un elemento que conforma la semiosfera de la danza, la música es un texto que se entrelaza con ella. Es un subsistema (musical) basado

en la estructura del son como los mismos habitantes lo refieren. Consiste en marcar el ritmo de los movimientos con el tambor y con el pito se expresa la melodía, se genera una conexión intertextual entre el subsistema kinético y el musical.

La música de tambor y pito no es una música que se escuche de manera cotidiana, es ritual, específica para ese momento de fiesta. Existen diferentes momentos de transición cuando se ejecuta la música anclada a la danza, pues en un momento, particularmente cuando los danzantes se encuentran sobre las calles, se tocan sones propios para ese momento. Algunos de ellos se conocen como "el son de Doña María de Angulo", "cofradía de puerco con arroz", "cofradía de camisa de cortado", entre otros ya conocidos por los danzantes y músicos. Sin embargo, la pieza que resalta en el momento ritual es "el zapateado".

"El zapateado" es una melodía con acompañamiento de tambor que se reproduce con un volumen bastante más alto en comparación con los otros sones. Es específicamente para el momento en el que los Parachicos entran a los lugares sagrados e importantes, a las iglesias y ermitas que visitan durante los recorridos. Esto nos da la pauta para señalar algunas ideas importantes ligadas a la música ritual y la danza en términos semióticos.

Si consideramos la música ritual, los sones de tambor y pito, como un texto semiótico, entenderemos que tiene un plano de contenido en cuanto que significa y dice algo a los danzantes y al ritual; y un plano de expresión en cuanto que es un significante

por sí misma. Es un texto con reglas y estructura sonora, el "zapateado" no puede ser reproducido mientras los danzantes no estén dentro de aquellos lugares importantes. Los límites entre un texto y otro, entre el sistema de la danza y la música, se hacen presentes y se delimitan cuando cambia el ritmo, el paso en los danzantes y el espacio en donde sones específicos son interpretados.

Los danzantes experimentan la transición de un momento a otro, tanto corporalmente como auditivamente. Esto lo demuestra el hecho de que cuando entran a los lugares sagrados dejan de hacer sonar el chinchin que portan en su mano derecha, el volumen musical del "zapateado" aumenta y se ve acompañado del zapateado como movimiento kinético. Es un momento de mucho estruendo, pero no sin una concordancia y ritmo entre un sonido (el auditivo) y otro (el que proviene del movimiento dancístico).

Tambores de la música tradicional festiva.
Foto: Alejandra Rosas, 2010

Es de suma importancia mencionar que no hay momento en los recorridos en donde no se escuche el acompañamiento musical. Podemos señalar este dato como otra regla de estructura en la semiótica del ritual y de expresión musical en particular, la permanencia del texto musical en el ritual.

Otro aspecto importante proviene de la pregunta ¿Quiénes son los músicos que ejecutan la música de tambor y pito? Como menciono al principio del trabajo, el patrón de los Parachicos lleva a su lado a dos músicos que van tocando el tambor alternadamente durante la jornada de los recorridos. El patrón es el que va sonando el pito y uno de sus músicos el tambor. Este dato es importante porque como vemos, es otra forma de manifestar el cargo del patrón, pues es él quien lleva en sus manos la melodía en el transcurso. El resto de los danzantes "siguen" el sonido y es respecto a él que van ejecutando sus movimientos.

La música, como subsistema de la semiosfera del ritual, no se expresa ni se puede observar de forma independiente, es un texto que se complementa como parte de la estructura total del ritual y a la vez contiene sus propias reglas y formas de expresión.

2.3.2.- Subsistema del vestuario: el cuerpo transformado.

El acto de vestir se encuentra relacionado con el acto de transformar y cubrir la materia que es el cuerpo para adquirir una "nueva" corporalidad. Con respecto al "vestir de Parachico" hacemos a continuación algunas anotaciones.

Ana Martínez Barreiro, especialista en estudios del vestido y la moda, menciona que el cuerpo es un medio de expresión altamente restringido, pues está mediatizado por

la cultura y expresa la presión social que tiene que soportar[69]. Concuerdo con ella, sin embargo agregamos la inquisición de si sucede lo mismo en un contexto festivo, es decir, si el cuerpo de un danzante expresa realmente cierto tipo de presión social.

Hay que hacer notar que, si bien el cuerpo vestido expresa rasgos culturales, en un contexto festivo el cuerpo se prepara para entrar a un momento en apariencia no cotidiano. Aquí el objetivo de vestirse, vestir para danzar, es precisamente el de reservar ese cuerpo mediatizado y mostrar una imagen "transformada" del cuerpo por medio de la ropa, y en el caso particular de los Parachicos, también de la máscara. Del mismo modo se da una transformación de la conducta en los danzantes.

Los Parachicos adquieren esta "nueva" corporalidad que se constituye en un elemento de expresión y un punto de partida para tener contacto con el exterior, compararse y comunicarse con otros cuerpos. Como menciona Laura Zambrini, socióloga interesada en el vestir y el cambio social:

> "El vestir (para la sociología), es un hecho social que opera con relación a un contexto que le otorga legitimidad (o no) a dicha práctica vestimentaria. Por lo tanto, la relación entre el cuerpo y la indumentaria es caracterizada como una práctica corporal contextuada, que remite a las formas concretas en que se presentan y se exhiben los cuerpos de acuerdo a la construcción cultural… "[70]

[69] Martínez, Ana Barreiro. *La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas*. Papers 73, universidad de A Coruña, 2004.

[70] Zambirni, Laura. *Modos de vestir e identidades de género: reflexiones sobre las marcas culturales en el cuerpo.* Recuperado el 18 de septiembre de 2014, de http: //www.revistas.uchile.cl/index.php/NO/article/viewFile/15158/15574., sin año, p. 144.

Lotman señala también que:

> "La ropa especial y conducta especial – festivo-lúdrica o solemne- se separan formando una esfera especial en el tiempo y en el espacio. A ellas se les asignan días especiales del calendario y lugares especialmente reservados. Sin embargo, tan pronto las esferas de las conductas práctica y ritual se distinguen y separan, entre ellas se inician complejos procesos de interacción e influencia mutua. Dentro de cada una de las esferas aparece una jerarquía de estilos de conducta, de matices y formas de transición, lo cual crea sistemas de comunicaciones sociales y extraordinariamente complejos y peculiares."[71]

La contextualización del vestir a la que se refiere la cita de Zambrini, del transformar un cuerpo, la observamos con la indumentaria del Parachico. Primero, ésta consiste en un pantalón de mezclilla, algunos la usan en azul pero la generalidad lo usa de mezclilla negra; camisa de vestir de manga larga que puede ser negra, a cuadros o de un color liso pero que no resalte, la montera, máscara, chinchín de morro o de hojalata, un chamarro y botas o zapatos de vestir negros.

[71] Lotman, M. Iuri. *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura.* Traducción de Desiderio Navarro. Frónesis Cátedra. 1998. P. 59.

Chinchin de Parachico.

Foto tomada de
http://www.vmexicoalmaximo.com/noticias/2015/1/fiesta-grande-de-corzo-201
revisado el 9 de agosto de 2015.

En la comunidad hay quienes argumentan que esa es la vestimenta nueva, y aunque es la que la mayoría usa, también están aquellos que portan la vestimenta "antigua" o "tradicional". Ésta consiste en pantalón y camisa de manta, cinturón rojo de tela, huaraches, montera, chinchín y chamarro. En las dos formas se usan listones para adornar alrededor de la camisa y bordados que se portan encima del pantalón, conocidas como chalinas. Estas posiciones socialmente legítimas y "opuestas" sobre el vestuario son parte del contexto en el que se hace uso del mismo.

La montera es, en palabras de un informante, "una simulación del sol, de sus rayos, y esos rayos se dirigen hacia el cielo donde está él". Este accesorio está hecho de ixtle de maguey y su elaboración requiere de un procedimiento largo, una vez hecha requiere de ciertos cuidados para que no sea maltratada y suele ser costosa.

Montera de Parachico

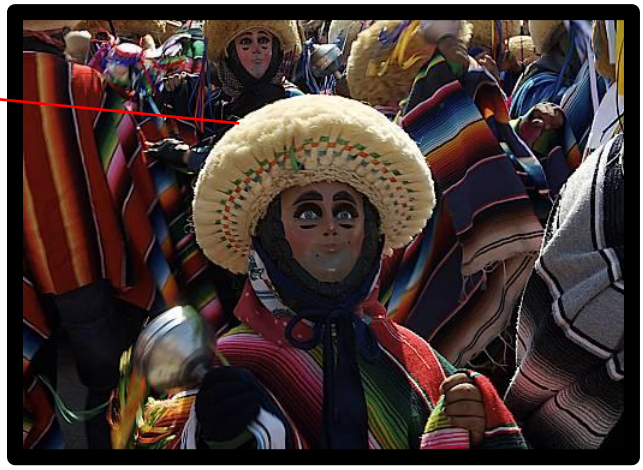


Foto tomada de http://www.unesco.org/culture/ich/img/photo/thumb/02758-BIG.jpg. Revisada el 9 de agosto 2015

Con esto podemos ver una forma de conexión, el contacto que se busca al danzar con un cuerpo transformado. No hay posibilidad de tener esta conexión con el sol si el cuerpo no porta los accesorios que le permitirán encontrar esta armonía entre él y la divinidad. Se simula al sol, lo cual nos lleva a señalar que se está aparentando; los habitantes de Chiapa de Corzo eluden su condición para inventar, así como para aparentar y expresar.

Vestimenta actual del danzante Parachico.
Foto: Alejandra Rosas, enero 2010.

Vestimenta antigua del danzante Parachico. Foto: Alejandra Rosas, enero 2010.

Además de tener una significación de contacto con la divinidad, el vestirse de Parachico da a cada cuerpo (transformado) un lugar en la comunidad de danzantes, a nivel social existe un reconocimiento y un estatus en la fiesta. Con esto podemos observar la creación de sistemas de comunicación a partir del vestido especial al que hago referencia en la cita de Lotman. Como menciono anteriormente, un cuerpo transformado pone en juego la funcionalidad o la limitación de un sistema social. Para los danzantes llevar la indumentaria apropiada es tan importante que si alguno hace lo contrario o se sale del esquema del vestir de Parachico se expone a críticas, generalmente reprobatorias, por parte de la comunidad.

El cuerpo transformado del Parachico se compara con otros cuerpos al momento de tener cercanía con ellos y esto alimenta la propia personalidad, alimenta al proceso de

identificación con el grupo. Los cuerpos son, en este caso, una zona social. Hay que destacar que es un espacio ritual en donde los cuerpos transformados son cuerpos con sentido.

Asimismo, encontramos el aspecto de la máscara en el vestuario del danzante. Ésta tiene rasgos del rostro humano, con ella los danzantes cubren su cara desde la funcionalidad de este tipo de accesorios, como es sabido, para ocultar algo y formar parte de actividades rituales en este caso. Sin embargo, como menciona Andrea Marazzi Luján, interesada en la imagen de máscaras, éstas, en cualquiera de sus formas, por el contrario de ocultar la esencia del individuo, la dejan al descubierto[72].

Con base en esto me atrevo a señalar que la máscara, en el caso de la danza de los Parachicos, funciona como un vehículo, como una forma socialmente aceptada de expresar, y no de ocultar, lo que los danzantes son en realidad. No es posible ver a un danzante sin la máscara ya que no habría forma de conexión, ni con la divinidad ni con las demás subjetividades que interactúan en el ritual. Además, como lo refiere el etnólogo Geridt Kutscher, observamos que con la danza y el canto, la máscara forma la gran trilogía

[72] Marazzi, Andrea Luján. *La evolución de las máscaras y su aporte social*. Creación y producción en diseño y comunicación. No. 24, 47-51. Buenos Aires, Argentina, 2009. Revisado el 22 de septiembre de 2014 en http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=4604&id_libro=136.

de los medios de expresión (artística), de los que se sirven algunas culturas simbolistas, con el fin sobre todo de hacer patente en el rito la relación con los poderes sobrehumanos.[73]

Es importante plantear preguntas acerca del uso de la máscara, como ¿A qué alude la máscara más allá de ser un artículo que forma parte del vestuario? ¿Puede tener una alusión ambigua? En los Parachicos la máscara tiene una función de burla hacia el español, satirizar al europeo, pero además, lo transforma; el danzante lo hace participar de aquellas festividades a las que rechaza como evangelizadores. De nuevo encontramos un aspecto similar de esta danza con otras del país como la danza de los viejitos en Michoacán, quienes también portan una máscara con la intención de burlarse de los españoles. Sin embargo, la observación etnográfica sugiere que esta explicación del uso de la máscara no sea la más relevante, como sí lo es la de representar a los danzantes del relato.

La máscara muestra y oculta a la vez. Con la máscara (y el traje completo) todos son iguales y todos representan los mismos personajes, aquellos danzantes del relato. Sin embargo, es importante señalar que la representación de aquellos danzantes del relato es una representación mítica, más que historicista. Los danzantes, además de que representan para imitar, también lo hacen para transformar. Cuando señalo que los

[73] Citado en Lurker, Manfred. *El mensaje de los símbolos. Mitos*, *culturas y religiones*. Editorial Herder, Barcelona, 1992. P. 226.

danzantes Parachicos *son* aquellos a los que alude el relato, esto no implica una alienación con ellos, sino una forma de relación y liberación.

Existe otro aspecto importante a resaltar, y es que la máscara del patrón es distinta a todas, él nunca la porta de una forma completa, sólo la usa sobrepuesta en la cabeza, pero no como los demás danzantes. Esto lo podemos interpretar como una forma de ejercicio del poder y autoridad desde el cargo de patrón, pero además como aquel que está más cercano a la conexión con la divinidad, como un portavoz.

El patrón y su máscara.
Foto: Alejandra Rosas, enero 2010

Máscara del danzante Parachico.
Foto: Alejandra Rosas, enero 2010.

Gisela Cánepa, antropóloga que ha estudiado algunas fiestas de Perú, menciona que una de las funciones en el uso de la máscara es la transformación de la individualidad

e intercambio de identidades[74]. Si bien no ahondaremos en la discusión de la identidad, cabe mencionar que cuando los danzantes portan su máscara, no sólo cubren su rostro, no sólo sus identidades individuales son "ocultadas", sino que por llevar todos una máscara del mismo tipo, la similitud entre ellos es mayor.

Un danzante puede ser confundido con otro cuando lleva una máscara y con ello la identidad colectiva es reforzada. De tal modo que el uso de la máscara determina una identidad colectiva que es la del pueblo, pero al interior de éste, permite diferenciar otras identidades colectivas.

> "La máscara es la mediadora entre dos mundos. Usándola, el danzante puede acceder a los poderes de ese mundo de afuera que ella representa. Su ambigüedad permite manejarse en dos ámbitos opuestos al mismo tiempo, es decir, que el danzante accede al mundo de afuera, a lo colectivo y a lo público, pero sin renunciar a su propia identidad."[75]

La máscara, como menciono arriba, puede considerarse como un vehículo que permite la transformación del pasado en presente, ya que el pasado se actualiza en el ritual de la danza a favor del presente. El danzante sin la máscara no podría generar la unión entre ambas dimensiones temporales. La máscara de los Parachicos platea una ambigüedad en términos de tiempo, presente y pasado, y de espacio. Con base en estas

[74] Cánepa, G. E. *Máscara y transformación: la construcción de la identidad en la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo*. En *Música, Danzas y Máscaras en los Andes*. Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993. P. 373
[75] Cánepa, G. E. Op. Cit. P. 376.

consideraciones puedo señalar que el uso necesario de la máscara para los danzantes permite que el ritual de la danza en su conjunto actúe como fuerza transformadora y ordenadora según las necesidades que se vayan requiriendo en el ritual.

El uso de la máscara, en su conjunto con las demás prendas del traje, tiene una indudable conexión con el relato, por lo que me atrevo a decir que ésta tiene la función de personificar al "otro" que pertenece a un tiempo pasado, es decir, personifican a los danzantes del relato. Sin embargo, dicha representación no implica la pérdida de la identidad del danzante, sino una transformación que forma parte del todo que es el ritual de la danza. Usar la máscara significa ser ellos mismos en relación con el "otro" pasado y con los demás danzantes en el presente. "La máscara es, pues, *también*[76] una representación utópica del pasado."[77]

2.3.3.- El subsistema kinético.

El ritual de la acción de la danza de los Parachicos como sistema semiótico implica la atención en los elementos que la conforman. El subsistema del movimiento merece ser considerado, pues aunque esté "implicado" en la danza, así como la corporalidad,

[76] Énfasis propio
[77] Íbidem. P. 388.

conceptualmente considero necesario separarlos y hacer una distinción entre uno y otro para poder posicionar al movimiento como parte de estos elementos semióticos.

El movimiento implica tener, esencialmente, un espacio que requiere estar conectado con la carga de significado que es impuesta tanto por el que lo realiza como por la colectividad a la que pertenece y la oralidad de donde proviene.

El movimiento dentro de la semiosfera del ritual lo conceptualizo como uno de los subsistemas del mismo. Como movimiento existe una combinación ordenada e interactúan un movimiento con otro. Juntos forman una totalidad significativa que requiere de otros subsistemas, como el vestuario que mencionamos en el apartado anterior, o la música.

El movimiento, la música y el vestuario son subsistemas del ritual, y además son elementos constantes e imprescindibles para que éste se lleve a cabo. Son lo que conforman su estructura, y el relato, conectado a la memoria colectiva, es lo que le da el contenido a esa estructura con la extracción de los personajes representados a partir del movimiento.

La importancia de explicar el movimiento dentro del contexto de un ritual, como la danza, radica en que no es un movimiento como aquellos que son ejercidos por los humanos con la intención de moverse dentro de la naturaleza. Es un movimiento para

entender su naturaleza, su existencia y por lo tanto forma parte de lo que anteriormente señalamos como pulsiones superiores.

La necesidad del hombre de generar una imagen propia conlleva a que éste haga uso de su condición creativa, y es entonces cuando crea movimientos corporales que van más allá de los que lo mantienen vivo. El movimiento de una danza se concentra en este sitio, es un movimiento en el campo espiritual humano.

3.- EXPRESIÓN Y CONTENIDO EN LA ACCIÓN DE LA DANZA DE LOS PARACHICOS.

El ritual de la danza de los Parachicos es una representación social y cultural llena de recuerdos colectivos que se involucran en la vida de los danzantes y de la comunidad. Esto implica que existe una transformación en dicha forma de vida. Al entender la danza como semiosfera cabe preguntarnos si es posible hallar un plano de contenido y un plano de expresión en ella, y, en qué momentos o elementos del ritual en su totalidad podemos observarlos. En cuanto sistema de signos la danza supone ambos planos.

La danza es una acción creativa que puede ser considerada como el signo que expresa algo, plano de expresión, y el relato de Doña María de Angulo, que es lo que se representa y significa por medio de la acción y el ritual, el significado, es decir, el plano de contenido. Los planos de expresión y contenido pueden ser observados en la danza de los Parachicos ya que en este ritual uno no está separado del otro. Para que el ritual pueda ser denominado de esta manera debe tener una relación solidaria entre los dos planos pues de esta forma se observa también la función semiótica del mismo. El sistema semiótico del ritual de la danza está en constante relación de dependencia con el contenido que es el relato, y su expresión que es la danza misma.

En el ritual esta solidaridad es tan fuerte que sería imposible pensar la acción de la danza sin el contenido del relato y viceversa, son elementos centrales para la generación

de la semiosis en el sistema-danza. Hay que observar que además, el plano del contenido está delimitado por la selección y el funcionamiento de la memoria cultural.[78] No puede existir la danza de los Parachicos en tanto expresión sin contener el relato en esta acción. Ni el vestuario ni la música sin contener las alusiones a la leyenda, o bien, a la noción legítima de su origen prehispánico. La expresión y el contenido de la danza de los Parachicos dentro de la comunidad revela la historia envolvente y primordial, pues es lo que antecede y funda la acción, pero también lo que señala su extenuación, su frontera. Esto es lo que marca las pautas del ritual, es decir la materia que hace posible la expresión de la danza.

Contenido y expresión están relacionados y son manifiestos durante los recorridos cada día del ritual. El relato, componente del plano de contenido del ritual, moldea e influye en la forma de vida colectiva dando sentido y valor a la significación y por lo tanto a la semiosis del sistema del ritual. La danza, el plano de la expresión es el medio por el que se manifiesta y construye la significación del ritual.

La danza, en tanto movimiento, es considerada en el plano de la expresión y el relato al que alude y representa es el contenido. Pero en el sistema semiótico de la danza están inmersos aquellos otros elementos que también mantienen una relación entre los

[78] Louis Hjelmslev nos habla de estos planos en *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, y dice que "Una expresión sólo es expresión en virtud de que es expresión de un contenido, y un contenido sólo es contenido en virtud de que es contenido en una expresión. Por tanto – a menos que se opere un aislamiento artificial- no puede haber contenido sin expresión o contenido carente de expresión, como tampoco puede haber expresión sin contenido o expresión carente de contenido". P. 75

dos planos y que juntos construyen el proceso de significación del ritual. Por ejemplo, el vestuario es un elemento del ritual y por sí sólo no tendría ninguna funcionalidad ni sentido, el vestuario, en tanto prendas de vestir son la expresión de los danzantes a los que alude la leyenda, y esta alusión es el contenido.

La montera forma parte del vestuario y es otro elemento en el que podemos observar el plano del contenido y el plano de la expresión. Si tomamos en cuenta la versión del origen prehispánico de la danza recordamos que la montera tiene la intención de aludir al dios Sol dada su forma. En tanto accesorio, la montera es la expresión, el medio por el que se manifiesta el contenido que es esta concepción social del dios Sol. Otra parte del plano del contenido puede ser su alusión al uso de las máscaras en la leyenda.

Montera del danzante Parachico. Foto: Alejandra Rosas, enero 2010

El contenido funciona en la totalidad de la semiosfera del ritual porque existe una selección y comprensión colectiva de éste, es decir que, cuando la leyenda se manifiesta por medio de la danza hay un común reconocimiento del contenido tanto por parte de los

danzantes como de los demás habitantes. Todos conocen y han legitimado dicho contenido y su relación con la expresión de la danza. Esto nos remite al señalamiento de Lotman cuando dice que:

> "En la vida cotidiana de todos los pueblos – hasta en los más arcaicos- encontramos una visión entre la conducta práctica y la sígnica. La esfera de esta última es la fiesta, el juego, las celebraciones sociales y religiosas"[79].

Antes menciono a las formas de vida, es importante aclarar que éstas se refieren a las condiciones intrínsecas del actuar humano que definen las fisonomías de la expresión, así como a la red de relaciones que traza una figura expresada inmediata en las manifestaciones como la danza; es decir, a esta visión entre la conducta práctica y sígnica a la que se refiere la cita. Las formas de vida son todo aquello que se conjuga en una inquietud colectiva sobre la expresión de una significación en donde se observa

> "El empleo de vestidos y movimientos especiales, el cambio en el tipo y el carácter del habla, la música, los cantos y la rigurosa sucesión de gestos y acciones, conducen al surgimiento del ritual."[80]

Al principio del capítulo mencionamos que los recuerdos colectivos se involucran en la vida de los danzantes, es decir que el plano del contenido de la danza, que es aquello que se recuerda del relato, implica una transformación en su forma de vida.

---

[79] Lotman, M. Iuri. *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura.* Traducción de Desiderio Navarro. Frónesis Cátedra. 1998. P. 59
[80] Íbidem. P. 59.

La transformación es una de las condiciones del actuar social, dentro del contexto de un ritual como la danza, estas condiciones ocurren, conducen, impregnan y modelan la manifestación y los patrones del lenguaje con el que se le emana y describe. Al mismo tiempo estas condiciones definen los alcances de toda tentativa de atribuir sentido y significación a un acontecimiento[81], en este caso al ritual de la danza.

Cada año, la forma que tiene la danza y sus condiciones hacen posible la armonía entre los elementos de los que se conforma y desborda la experiencia de la significación individual y colectiva. Son actos y subsistemas que representan y se entretejen en un *ensamble*[82] semiótico.

La conjugación de los actos manifiestos en el ritual, es decir, de regímenes expresados en acciones culturalmente admisibles que se multiplican y se enlazan en el límite de la subjetividad, enmarca los alcances del diálogo semiótico y configura la posibilidad de la comunicación entre un modo de significación y otro. Esto puede observarse durante todo el ritual, pues, desde que los danzantes comienzan a reunirse en la casa del patrón y éste se presenta para dar inicio al ritual, hasta finalizar el recorrido y

[81] Mier, Raymundo. *Formas de vida. De Wittgeintein a la semiótica: el perfil incierto de los actos del lenguaje*. Tópicos del Seminario 1. Enero- Junio, Universidad Autónoma de Puebla, 1999. P. 19.
[82] Tomo el término de *ensamble* de Lotman, quien lo utiliza para hablar de la semiótica escénica, es decir, del teatro y en menor medida del cine, en donde él encuentra textos semióticamente heterogéneos, pero que en conjunto generan un ensamble. El ritual de la danza de los Parachicos contiene textos heterogéneos que también se interrelacionan, sin embargo no funcionan como parte de una puesta en escena en términos de Lotman, sino que se encuentra más en una manifestación del folklor de la comunidad. Ver Lotman, M., Op. Cit.

vuelven a encontrarse en ese lugar, se da la conexión intersubjetiva y por lo tanto el diálogo semiótico entre todos los elementos significantes de la danza.

3.1.- El culto desde la memoria y la kinefantasía.

Como hemos visto hasta ahora, la danza es un complejo tejido en el que se articulan diferentes ámbitos. Es un *continuum* de textos simbólicos complejos constituidos por la acción significante, por el movimiento rítmico- corporal y se interrelaciona con otras dimensiones semióticas que también están presentes en el ritual, como el contenido de lo que representa, la leyenda anclada al funcionamiento de la memoria cultural. Esto quiere decir que se manifiesta un juego intratextual entre los elementos del ritual.

Los desplazamientos kinéticos se combinan tendencialmente con la música, el sonido construido y con el cuerpo transformado del danzante en donde se hace visible el vestuario, esto abre paso a la significación de la leyenda. En conjunto es la unión semántizada del ritual. El propio movimiento es un registro sígnico que se combina para producir uno o varios mensajes. Señalaré a continuación la importancia de la kinefantasía en relación con la memoria cultural y la acción de la danza. Aclaro que, con base en los aspectos de sensación y movimiento que contiene la danza podemos aprender profundamente la estructura de la acción comunicativa y significante que ésta es, conocer su sintáxis kinética y explicitar las reglas que permiten su ejecución.

Lo que se encuentra en la memoria cultural son imágenes de la leyenda de Doña María de Angulo. Pensar que estuvo aquella persona ahí, es parte de un conjunto imaginario por medio del cual se lleva a cabo la acción de la danza. Explico mejor, la leyenda y todos sus elementos son parte de la fantasía colectiva, unida a la expresión dancística y como parte del sistema semiótico encontramos la construcción de la kinefantasía que está mediada por la selección de la memoria cultural.

El concepto de kinefantasía proporcionado por Gehlen señala que a partir de darse cuenta del carácter comunicativo de los movimientos humanos, y en general de la conducta humana, hasta llegar al lenguaje y el pensamiento, es posible reconocer que todos los fenómenos de la conciencia han de ser entendidos a partir de la acción y en conexión con ella[83] desde el punto de vista de la comprobación. Además los movimientos conversan, literalmente, con las cosas:

> "se sedimenta el intercambio entre memoria imaginativa y memoria kinética, en una memoria, que no es apresable en sí misma, sino sólo en el mejoramiento del resultado favorable repetido. El sujeto de esos procesos no es tanto la persona cuanto la situación, el acontecimiento que se desarrolla entre la persona y la cosa"[84].

A la luz de estos señalamientos me pregunto entonces ¿cuál es ese sentido de la acción de la danza en términos de la fantasía colectiva? Los movimientos de la danza,

[83] Gehlen, Arnod. *El hombre. Su naturaleza y su lugar en el mundo*. Salamanca, España, Hermeneia, 1987. P. 219
[84] Íbidem P. 220

antes de ser expresados han sido pensados o imaginados por la colectividad y de manera individual por los danzantes. Son estos movimientos "realizados" en la imaginación los que despiertan ciertas sensaciones que llevan al movimiento práctico.

El movimiento ya pensado llevado a un movimiento práctico, o sea la danza, también está cargado de expectativas y sensaciones, ambas ya experimentadas en el pasado. Así se va construyendo la kinefantasía en la danza de los Parachicos. La danza, en tanto construcción kinefantasiosa, es el producto y expresión de las fases y variaciones del ritual así como la representación del relato. Estas fases son las que irán conformando la sintáxis kinética, entendida esta última como la conjugación más o menos ordenada de los movimientos dancísticos que muestra el plano expresivo y su relación textual con el contenido. En otras palabras, la sintáxis kinética es un mecanismo creado por un conjunto de textos por los que se evidencia el origen de su realización y llegan al fin que es la conjugación de esos textos en el ritual.

La memoria en términos semióticos es selectiva y a la vez compartida, por lo que la colectividad ya ha establecido qué recordar y expresar en el ritual a partir del relato, es lo que se representa anualmente y por lo tanto ha sido aceptado. Esto no quiere decir que la danza no mantenga un dinamismo y apertura en cada uno de los ámbitos de los que se compone, en cada una de las semióesferas y de los subsitemas que contiene, sino que por el contrario necesita de ese dinamismo y de esa apertura por su carácter de semiosfera. Esto es lo que permite el *continuum* ritual.

Dicho de otra forma, la experiencia anterior a la acción de la danza se transforma en motivo para su consecuente ejecución, "se trata de transformar en objeto de una experiencia ordenada el comportamiento mismo del objeto desde puntos de vista fijos y determinados".[85]

La danza en tanto acción se encarga de organizar lo reconocido o seleccionado por medio de la memoria colectiva y de esta manera se define lo que transmitirá, de ahí que la danza de los Parachicos es una acción creativa y no imitativa. Al ser transmitida se hace por medio del juego kinético, esto implica que tenga un nivel de aperturidad tanto desde la percepción como de la expresión, y por lo tanto está sujeta a la transformación.

Estas transformaciones abren paso a la discusión sobre qué tanto lo que se percibe de la danza es mera tradición y qué tanto regeneración e incorporación de textos. Por ejemplo los pasos de la danza, pues hay quienes señalan que anteriormente los movimientos eran más pausados, lentos, y no como lo son ahora, un poco más fuertes y con mayor velocidad. También en el vestuario, como señalo arriba, hay quienes argumentan sobre el desacuerdo en dicha transformación y en su participación transforman su cuerpo de acuerdo a lo que reconocen como lo tradicional, aun cuando la mayoría se presenten con el traje "nuevo". La tradición es transformada ya que se

[85] Gehlen, Arnold. Op. Cit. P 257.

incorporan nuevos lenguajes, pero en esta incorporación también se regeneran y se observan algunos aspectos que a la vez se mantienen.

El texto dancístico va más allá de ser una acción creativa en sí misma, es una acción creativa porque el hombre lo es. De acuerdo con Gehlen, el hombre ha sido dotado de alma y espíritu y tiene que hacer uso de ellos para funcionar y relacionarse con el mundo que es su mundo. La danza es una de las manifestaciones por las que el hombre logra esta relación y por eso es capaz de transformarlo al mismo tiempo que lo vive, hace uso de esta manifestación para descargarse.

La fantasía es importante dentro de la colectividad ya que forma parte del poder comunicativo de la unidad motriz de la danza, de lo percibido y expresado en ella como acción, es decir, como kinefantasía unida a los sentidos, a la comunicación, a la significación y al culto. En el ritual de la danza de los Parachicos se sedimentan la memoria imaginativa y la memoria kinética en una sola, generando una situación relacional y de acontecimiento entre las subjetividades y las acciones, dándole a la danza la facultad de "hablar" y expresarse como el texto dancístico que es. Esto nos conduce a la idea de que el fenómeno fundamental de todo lo que sea expresión es la apertura.

> "Expresarse es un hecho puramente humano y debemos distinguir en él dos aspectos esenciales: una estructura pulsional abierta al mundo, descargada de necesidades con una vivacidad comunicativa y excesiva, superflua, y movimientos que fluyen de ahí *sin valor de resultado*; movimientos de un tipo

> que pueden volver a ser percibidos y en eso se potencian, y que ellos mismos son comunicativos".[86]

Con esto quiero esclarecer el funcionamiento que conlleva el ritual de la danza de los Parachicos en su conjunto, como sistema semiótico, que expresa y comunica por medio de la acción (de la danza). Es un movimiento humano semiótico, ya que es recobrado, vivido, comunicativo, creativo y simbólico-ritual.

La combinación que se da en el ritual puede considerarse como la estructura simbólica del movimiento. Movimientos realizados que simbolizan y que, en cuanto fases, son ligados, y en conjunto llevan a la kinefantasía. En la funcionalidad de la kinefantasía se muestra un adelanto de las siguientes fases y variaciones que están por aparecer en el acontecimiento del ritual a partir del movimiento mismo.

Arnold Gehlen plantea que

> "la amplitud de nuestra kinefantasía depende (pues) absolutamente de lo ya llevado a cabo; de la riqueza de los recuerdos de movimientos y de las experiencias realizadas, en los que el movimiento podido se ha ejercitado".[87]

La kinefantasía de la danza de los Parachicos vive en las imágenes del éxito obtenido con anterioridad, en los resultados de la acción y en su previsibilidad. Considero entonces que la danza de los Parachicos es un hecho de fantasía, implica transferirse de

[86]Gehlen, Arnod. *El hombre. Su naturaleza y su lugar en el mundo*. Salamanca, España, Hermeneia, 1987. P. 229. Resaltado del autor.
[87] Íbidem P. 225.

lo uno, la leyenda imaginada y transmitida, a lo otro, la acción y el ritual, y de conferirse a las expectativas sociales correspondientes. Es una acción cargada con instrucciones para el intercambio subjetivo. Y ya que es un movimiento que acontece en relación a situaciones festivas muy específicas, cualquier cambio o variación del movimiento será seleccionado y reproducido por el movimiento o comportamiento colectivo.

> "Si los movimientos humanos sensibles y perceptivos se despliegan en el trato e intercambio con las cosas, edificándose de un modo descargado de pulsiones e indigencias determinantes, van desarrollando su kinefantasía. (…) es decir, hay una simbólica en la realización de sus movimientos".[88]

También existen reglas para su ejecución e interpretación. Aprecio que en la acción de la danza de los Parachicos los movimientos son semejantes al lenguaje ya que son movimientos seleccionados, comunicativos y en definitiva simbólicos. Se relacionan con el punto germinal de la memoria, donde por medio de la danza se dirige la acción al pasado y se intercambia en el presente con la función de culto, es percibida y aceptada.

Dicho de otra forma, se crea una fantasía primero a partir de la selección de la memoria transmitida colectivamente por medio de la leyenda, y luego a partir del movimiento, la danza, obteniendo una kinefantasía ritual. Ésta no existe ni se expresa por ella misma, está conectada con el ritual completo y con las subjetividades que en ella se mezclan.

[88] Íbidem. P. 274.

El impulso por parte de los danzantes, y en general de la comunidad, para llevar a cabo el ritual y la celebración de la fiesta, como menciono anteriormente, es la fe, el culto. Al recordar esto, es importante entonces enlazarlo con el tejido del sistema, pues socialmente es lo que los danzantes auto-perciben al participar en el ritual. Es decir que, las razones de la participación de los danzantes son variadas, por gusto, interés social y cultural, sentido de identidad, entre otras; pero existen otras que van más allá de "la tradición", por ejemplo, la necesidad de una pertenencia religiosa, devoción, penitencia, ofrecimiento a San Sebastián Mártir, el agradecimiento por favores solicitados, etc.

La importancia que el sistema de la danza contiene de manera social, es esta particularidad de culto por parte de los participantes y se enlaza con la característica de reproducción del texto dancístico como parte del sustento físico de la creencia. La fantasía colectiva llevada a la acción, al movimiento dancístico es lo que le da el poder auténticamente comunicativo a la danza. Hay ahí una unidad de la vida kinética y de la vida autopercibida. La memoria, expresada y representada en la acción, fortalece el culto configurando nuevas concepciones de la realidad con el pasado mítico y el presente religioso. Estos elementos se mezclan estableciendo dimensiones de significado para tratar de explicar, orientar y descargar la experiencia de la vida por medio de la acción significante como la danza.

Esa memoria manifestada por medio de la acción que antes de expresarse ya fue también imaginada es lo que hace posible el sentido del movimiento en tanto expresión

dancística, de significación en tanto sistema semiótico y de descarga de la existencia humana, así como también de culto en tanto la intencionalidad y las condiciones festivas del texto dancístico.

3.2.- El relato: acto primordial del ritual.

El relato de Doña María de Angulo se encuentra en estrecha relación con el ritual de la danza, como ya lo he mencionado, es aquel acto primordial al que los danzantes recurren repitiéndolo cada año para ser representado por medio de la acción. ¿Qué tanto, y cómo, podemos observar este acto primordial en el ritual de los Parachicos? El pensar la relación entre lo que se selecciona en la memoria cultural y social con el complejo ritual de la danza de los Parachicos hace necesarios algunos cuestionamientos importantes para esta investigación. Por ejemplo, señalar cuál es y cómo se da la articulación entre el relato de Doña María de Angulo llevado a la acción de la danza y por lo tanto al ritual.

La memoria cultural juega un papel imprescindible en estas acciones simbólicas como la danza, pues es el punto de partida para la recreación del ritual, desde donde se le confiere un sentido a la acción. El relato exige actores, acción, y su campo es precisamente el rito. Lotman señala al ritual como un fenómeno con un carácter peculiar, en él "desempeña un papel fundamental la *organización de la memoria*, y el propio ritual es

un mecanismo para hacer partícipe al individuo de la memoria del grupo"[89]. Recordemos que en la memoria colectiva se encuentra el relato que no es inventado y tampoco verídico, es una manifestación de una realidad social más originaria que determina la vida y el actuar presente de la colectividad, manifestación que da motivos para realizar el ritual y sus propias "instrucciones" de ejecución.

Cuando hablamos de un "acto primordial" nos referimos a aquel momento (recordado y transmitido) al que se le atribuye el origen, la repetición y recreación de un acto humano, pero no de cualquier acto, sino de aquel que está intermediado por el significado de ese momento de origen, del momento primordial que expresa el relato. "La danza no es pues un medio para la consecución de un objeto de deseo, sino representación de algo que el danzante considera como hecho objetivo".[90]

En este sentido, la acción de la danza aparece como receptora de una fuerza que le da sentido y valor, pues

> "… los actos humanos, naturalmente los que no dependen del puro automatismo; su significación, su valor, no están vinculados a su magnitud física bruta, sino a la calidad que le da el ser reproducción de un acto primordial, repetición de un ejemplo mítico".[91]

---

[89] Lotman, M. Iuri. *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura.* Traducción de Desiderio Navarro. Frónesis Cátedra. 1998. P.195.

[90] Kerényi, Karl. *La religión antigua*. Herder, Barcelona. 1999. P. 43. Este mismo autor menciona sobre la danza que "es (…) la materia prima de todas las ceremonias primitivas (…) la danza es en los pueblos primitivos algo mucho más corriente y al mismo tiempo mucho más sagrado que en los pueblos civilizados." (p.43)

[91] Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Emecé Editores, Buenos Aires, Argentina. 2001. P. 18

Lo que los danzantes "hacen" cada año ya fue hecho anteriormente, la danza, en tanto representación de ese acto primordial es la repetición ininterrumpida de algo que ya fue hecho por otros y es marcada por la tradición. Aquí está el sentido de la acción, pues éste sentido le es dado en tanto que es repetición, representación y actualización del relato primordial.

La semiósfera del ritual de la danza de los Parachicos tiene una característica importante, lo sagrado. Por medio del ritual se genera una comunicación con la divinidad, en este caso con San Sebastián Mártir, pero más allá de la comunicación, la forma en la que se vive el ritual, en la que se vive la danza le confiere un carácter sagrado y esto es lo que asegura la fuerza, eficacia y duración de la misma.

Mircea Eliade señala la importancia y la función del simbolismo del centro, apuntando que éste espacio es también sagrado. Si bien él habla de edificaciones particulares y establecidas en un solo espacio, considero que en el ritual de los Parachicos el espacio físico sagrado abarca casi la totalidad del pueblo. Las calles por donde se realizan los recorridos son un punto de encuentro constante y de recreación del relato, el cual, recordemos, dice que Doña María de Angulo paseó a su hijo "por las calles de todo el pueblo".

Los recorridos son "difíciles" en tanto que implican un sacrificio físico y emocional. Pueden ser observados en dos dimensiones, en su aspecto territorial que, como tal, se

vuelve un espacio organizado en donde se reiteran las acciones de los pasados míticos; en su aspecto emotivo y de transformación, estos dos aspectos están llenos de dificultades para los danzantes, pues implica un proceso ritual de reconocimiento y renovación.

> "El camino es arduo, está sembrado de peligros, porque, de hecho, es un rito del paso de lo profano a lo sagrado; de lo efímero y lo ilusorio a la realidad y la eternidad; de la muerte a la vida; del hombre a la divinidad".[92]

Es una transformación del tiempo ordinario en un tiempo mítico, el regreso a "aquel tiempo" del relato, es decir, "cuando el ritual fue llevado a cabo por primera vez por un dios, un antepasado o un héroe"[93], por Doña María de Angulo, y de hecho, más por los danzante de la comunidad, cuando bailaron por primera vez "para el chico". La intencionalidad del ritual es repetir lo que ellos hicieron en ese momento.

¿Por qué la memoria cultural es importante en este aspecto? O mejor dicho, ¿en qué medida la memoria cultural mantiene presente aquel acontecimiento que ahora forma parte del culto? Y ¿cómo ese acontecimiento vino a la existencia del pueblo? La selección por medio de la memoria cultural de lo que se representará cada año es lo que da legitimación a la acción de la danza, particularmente a partir de uno o más modelos[94]

[92] Íbidem. P. 30.
[93] Íbidem p. 33
[94] Eliade menciona en *El mito del eterno retorno*, el concepto de arquetipos para referirse a estos modelos de personajes, "la memoria popular restituye al personaje histórico de los tiempos modernos su significación de imitador del arquetipo y de reproductor de las acciones arquetípicas…" (P. 55) Para esta ocasión evitamos entrar en el debate conceptual de lo que se mantiene en la memoria cultural, sin dejar a un lado y mucho

extrahumanos. Es decir, Doña María de Angulo, los danzantes de la comunidad y el niño enfermo, son la narración de la venida de esa acción al pueblo y con ello se le da una explicación a la existencia de la danza y se entiende el cómo ha llegado ahí. Observamos la implicación de los danzantes con los modelos del relato, con el *ser* danzante.

La danza de los Parachicos evoca el momento en el que Doña María de Angulo llegó al pueblo, así como la razón por la que acudió ahí, es decir que, la danza reactualiza "aquel tiempo". "… los ritos de regeneración encierran siempre en su estructura y significación un elemento de regeneración por repetición de un acto arquetípico, la mayoría de las veces el acto cosmogónico".[95] Los danzantes recrean simbólicamente esa cosmogonía. Lotman expresa la dinámica semiótica de la cultura donde podemos encontrar otra forma de expresar este proceso de volver la vista hacia lo acontecido en el ritual de la danza, pues, como dice

> "… la cultura tiene necesidad de unidad. Para realizar su función social, debe intervenir en calidad de una estructura sometida a principios constructivos únicos. Esta unidad surge de la manera siguiente: en determina etapa del desarrollo comienza para la cultura un momento de autoconciencia: crea su propio modelo. Este modelo determina una fisonomía uniformada, artificialmente esquematizada, elevada al nivel de unidad estructural. Superpuesto a la realidad de tal o cual cultura, ejerce sobre ella una poderosa acción ordenadora, organizando su construcción, introduciendo armoniosidad y eliminando contradicciones."[96]

---

menos restarle importancia al hecho de que estos modelos, concepto que prefiero emplear, o arquetipos, son a los que se imitan y representan por medio de los actos humanos creativos como la danza.

[95] Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Emecé Editores, Buenos Aires, Argentina. 2001. P. 95

[96] Lotman, M. Iuri. *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura.* Traducción de Desiderio Navarro. Frónesis Cátedra. 1998. P. 190.

En el ritual de la danza de los Parachicos, el modelo creado es el conjunto semiótico del relato en su totalidad, desde las acciones, hasta el sentido del nombre ("para el chico"). Es la estructura del mismo el que da orden y organización a la ejecución del ritual cada año.

Aquí encontramos la estrecha relación entre el relato y el ritual que conforman la semiósfera, recordemos que en tanto semiósfera, el ritual se conforma de un núcleo, que es el encargado de conservar los mecanismos de reconstrucción de todo el sistema a manera de memoria o con la ayuda de ésta. Los Parachicos imitan y reproducen las acciones de aquellos seres. Existe pues una articulación y una interpretación completamente análogas a los acontecimientos y a los personajes del relato con el ritual que se lleva a cabo anualmente. Lotman lo señala también al decir que esta necesidad de unidad como las variaciones de los modelos de la cultura son "rasgos básicos del complejo sistema semiótico que definimos como cultura. Su función es la memoria: el rasgo fundamental, la autoacumulación".[97]

La repetición del ritual, atravesada por la selección de la memoria cultural, le confiere a éste el sentido de prolongación y por lo tanto de permanencia en el pueblo, "se trata, en suma, de crearse su propio mundo y de asumir la responsabilidad de mantenerlo y renovarlo"[98], pues es aquel relato el que refiere cómo vino al pueblo la existencia de tal

[97] Lotman, Op. Cit. P. 191.
[98] Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Paidós, España. 1998.

acción creativa como lo es la danza de los Parachicos. Aunado a esto, recordemos que la memoria cultural tiene la capacidad de evocar ciertos contenidos, en este caso, el del relato de Doña María de Angulo y sus características. El ritual es entonces un medio por el cual se guarda y recrea dicha información.

CONCLUISONES

El ritual de la danza de los Parachicos es una compleja representación social que envuelve dimensiones sígnico -simbólicas que no han de ser entendidas con la simple observación sino que, para su comprensión, ha sido necesario el análisis semiótico-anropológico expuesto en esta tesis.

La hipótesis que hemos tratado de esclarecer con esta investigación es que, el ritual de la danza de los Parachicos es una acción humana creativa, que forma parte de un proceso de significación social, atravesado por el ejercicio de la memoria colectiva y la religiosidad popular para conformar un sistema de textos rituales que le dan sentido a su propia repetición, a su existencia y permanencia en la comunidad.

De acuerdo a los textos y subsistemas de los que está compuesto el ritual, mencionados en la tesis, señalo las siguientes consideraciones finales:

- La comunidad de Chiapa de Corzo ha construido una forma de vida de acuerdo a lo que se recuerda de la Leyenda de Doña María de Angulo, relato transmitido por medio de la tradición oral a lo largo de muchas generaciones. La memoria cultural ha tenido entonces un papel muy importante en la forma de vida de esta comunidad. Como un texto cultural, el relato ha tenido que estar en constante cambio interpretativo y a la vez se ha seleccionado lo que ha de conservarse de él. El relato es el elemento imprescindible del mecanismo de la

memoria cultural en la comunidad de Chiapa de Corzo para formar nuevos textos o complejizar los ya existentes.

- El mecanismo de la memoria cultural genera una forma de hacer y vivenciar el ritual respecto del relato y al contexto religioso de la comunidad. La religiosidad popular por la que se distingue la comunidad de Chiapa de Corzo es un contexto en el que se mezclan los sistemas de creencias propios de la comunidad con los de la religión oficial (católica).

- La existencia y su adaptación al mundo es tarea del hombre, por ello, sus capacidades creativas junto con sus carencias, lo llevan a inventar diferentes formas de estar y entender su existencia por medio de acciones. Una de esas acciones es la danza, acción humana creativa que forma parte de un proceso significante y es compuesta por movimientos ilimitados que comunican, además tiene la función de descargar al hombre de su existencia y forma parte de las condiciones de producción de sentido y permanencia de la existencia humana en comunidad.

- Aunado a lo anterior, los subsistemas de los que se compone la semiosfera del ritual son también parte del funcionamiento del mismo. Los textos del movimiento, la música y el vestuario crean en el sistema una dinámica de combinaciones entre unos y otros donde se ven encontradas las fronteras de cada uno creando metalenguajes que se mantienen y rigen el comportamiento y las

"reglas" no escritas para la ejecución del ritual cada año en la Fiesta Grande de Enero.

- El movimiento, la música y el vestuario son subsistemas hasta ahora imprescindibles para la representación de la fantasía colectiva. Esta fantasía se vuelve kinefantasía por estar en combinación con los subsistemas mencionados, son lo que forma el *continuum* del sistema.

- El proceso de creolización del que también se caracteriza el ritual, expresa no sólo la dinamicidad del sistema- danza, sus cambios y los nuevos textos, sino también la dinámica de la propia comunidad. El encuentro textual entre los sistemas es de hecho necesario para el funcionamiento de los sistemas y subsistemas del ritual. La selección de la memoria cultural se ve involucrada todo momento y por tanto también la ejecución de la danza.

- El ritual de la danza de los Parachicos, por ser un sistema semiótico, tiene un plano de contenido y un plano de expresión que han requerido un análisis como el que se presenta en esta tesis. El plano del contenido es el relato al que representan los danzantes, y la acción de la danza con todos sus elementos, es el plano de la expresión de ese contenido. La kinética, que forma parte de la acción de la danza, sedimenta en el ritual una memoria kinética y promueve su propia repetición.

Con este análisis logramos entender el juego de significados que están inmersos en los sistemas de representación de la cultura en el caso del ritual de la acción de la danza de los Parachicos desde una perspectiva teórica- filosófica y semiótico-antropológica. De igual manera logramos hilar la relación entre el relato dentro del funcionamiento de la memoria colectiva con el ritual, relación que no es observable a simple vista. Damos respuesta a los cuestionamientos propuestos a lo largo del análisis de esta investigación logrando así el objetivo general de la tesis.

Las representaciones culturales que implican procesos de significados y de experiencias colectivas han sido de interés para la Semiótica de la Cultura, sin embargo, puedo considerar que una de las limitaciones de la presente investigación radica en las restricciones que marca la misma teoría semiótica. Interpretar todas las expresiones culturales como textos que han de ser leídos o descifrados, puede privarnos de darle a estos mismos textos o representaciones otra interpretación, fenomenológica o estética por ejemplo. Con esto se abre la posibilidad de llevar a cabo posteriores investigaciones que propongan nuevas formas de interpretar los rituales y las diversas expresiones dancísticas.

Por otro lado, el aporte de esta investigación y su importancia, radica en su contribución al conocimiento general del hacer humano en tanto que éste es social y creativo, contribuye al conocimiento de la cultura del hombre religioso y las construcciones simbólicas que ello implica.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- **Arregi, Gurutze -Manterola, Ander**, *Religiosidad popular* en Aguirre, Ángel, Diccionario temático de Antropología, Barcelona: Boixareu, 1993. Citado en Usunáriz Garayoa, Jesús Ma. *Los estudios sobre religiosidad popular en la España Moderna en los últimos veinticinco años*. Universidad de Navarra, Zainak. 18, 1999, 17-43.
- **Bonfiglioli, Ugolini Carlo**. *La epopeya de Cuauhtémoc de Tlacoachistlahuaca. Un estudio de contexto, texto y sistema en la antropología de la danza*. Cultura Universitaria, Serie ensayo 78. Universidad Autónoma Metropolitana. México. 2001
- **Cánepa, G. E**. "*Máscara y transformación: la construcción de la identidad en la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo"*. En *Música, Danzas y Máscaras en los Andes*. Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993
- **Castillo Rojas, Alma Yolanda.** *Encantamientos y apariciones. Análisis semiótico de los relatos orales recogidos en Tecali de Herrera, Puebla*. México. Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994.
- **Chávez, Xóchitl C**. "*La Feria de Enero. Rethinking Gender in a Ritual Festival"*. En Nájera, Olga. Cantú. Norma E. y Romero, Brenda M. *Dancing across borders. Danzas y bailes mexicanos*. Estados Unidos, Universidad de Illinois, 2009.
- **Eliade, Mircea**. *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Emecé Editores, Buenos Aires, Argentina. 2001.
- _____. *Lo sagrado y lo profano*. Paidós, España. 1998.
- _____. *Tratado de historia de las religiones*. Madrid, Ediciones Cristiandad. 1974.
- **Fernández de Rota, José A.** *Nacionalismo, cultura y tradición*. Barcelona, Anthropos Editoria, 2005.
- **García Canclini, Néstor**. *Las culturas populares en el capitalismo*. México, Nueva Imagen. 1989.
- **Gehlen, Arnold**. *El hombre. Su naturaleza y su lugar en el mundo*. Salamanca, España, Hermeneia, 1987.
- **Greimas, Algirdas Julien**. *Pragmática y semiótica. En Sentido y significación. Análisis semiótico de los conjuntos significantes*. Hernández. Aguilar Gabriel (coord.) Coedición con el Centro de Ciencias del Lenguaje y la Red de Jonas, Premia Editora. Puebla, 1987.

- **Hadad, María Gisela y Pía, Venturiello María**. "*La Virgen de Luján como símbolo de identidad popular: significaciones de una virgen peregrina*". En Drí, Rubén (coord.) *Símbolos y fetiches religiosos en la construcción de la identidad popular*. Tomo 2. Editorial Biblos, Sociedad y Religión. Argentina, 2007.
- **Hjelmslev, Louis.** *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos, Madrid. 1971
- **Kerényi, Karl.** *La religión antigua*. Herder, Barcelona. 1999.
- **Lotman Iuri M**. *La semiósfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid, Frónesis, Cátedra Universitaria, 1998.
- _____. "La memoria de la cultura". En *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio.* Madrid, Frónesis, Cátedra Universitaria, 1998. P. 153.
- _____. *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Gedisa; 1999.
- _____. *La semiósfera I. semiótica de la cultura y del texto*. Madrid, Frónesis, Cátedra Universitaria, 1996.
- _____. *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Edición de Desiderio Navarro. Frónesis Cátedra. 1998.
- _____ "La memoria a la luz de la culturología". En *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid, Frónesis, Cátedra Universitaria, 1996.
- **Lurker, Manfred**. *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*. Editorial Herder, Barcelona, 1992.
- **Marazzi, Andrea Luján**. *La evolución de las máscaras y su aporte social. Creación y producción en diseño y comunicación*. No. 24, 47-51. Buenos Aires, Argentina, 2009. Revisado el 22 de septiembre de 2014 en http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=4604&id_libro=136.
- **Martínez, Ana Barreiro**. *La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas*. Papers 73, universidad de A Coruña, 2004.
- **Mier, Raymundo**. *Formas de vida. De Wittgeintein a la semiótica: el perfil incierto de los actos del lenguaje*. Trópicos del Seminario 1. Universidad Autónoma de Puebla, 1999.

- **Pineda, Santoyo Víctor Manuel y Pliego, P. Susana Verónica. "***Semiótica de la creolización"***.** En *Filosofía de la cultura. Crítica e interpretación*. Ramírez, Barreto Ana Cristina (coord.). Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Pp. 179- 198, Morelia, Michoacán, 2014.
- **Ramírez, Maira**. *Estudo etnocoreográfico de la danza de conquista de Tlacoachistlahuaca, Guerrero*. Instituto Nacional de antropología e Historia, México, 2003.
- **Sten, María**. *Ponte a bailar tú que reinas. Antropología de la danza prehispánica*. México, Editorial Joaquín Mortiz, 1990
- **Usunáriz, Garayoa Jesús Ma**. *Los estudios sobre religiosidad popular en la España Moderna en los últimos veinticinco años*. Universidad de Navarra, Zainak. 18, 1999, 17-43. Disponible en file:///C:/Users/alejandra/Desktop/TODO%20DE%20TESIS/religiosidad%20popular.pdf
- **Valencia, González José Luis**. *"La Construcción Simbólica Durante la Velación Conchera. La tradición en la memoria de la cultura"*. En *La Arquitectura del Sentido. La producción y reproducción en las prácticas semióticas-discursivas*. Coordinado por Julieta Haidar. INAH-CONACULTA. 2005
- **Zambirni, Laura**. *Modos de vestir e identidades de género: reflexiones sobre las marcas culturales en el cuerpo.* Recuperado el 18 de septiembre de 2014, de http: //www.revistas.uchile.cl/index.php/NO/article/viewFile/15158/15574., sin año.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- **Acuña Delgado, Ángel**. *Danza de Matanchines: estructura y función entre los rarámuri de la sierra tarahumara*. AIBR revista de Antropología Iberoamericana. Vol. 3, núm. 1, enero-abril 2008, pp. 95-112.
- _____. Yúmari/tutuburi: *Danzar para no morir*. AIBR revista de Antropología Iberoamericana. Vol. 5, núm. 1, enero-abril 2010. Pp. 58-93.
- **Barthes, Roland**. *La aventura semiológica*. parís. Ediciones Paidós, 2009.
- **Eco, Umberto**. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Editorial: Debolsillo. 2005.
- **Eco, Umberto**. *Tratado de semiótica general*. Macmillan, Londres; 1976.
- **Fabbri, Paolo**, *Tácticas de los signos*. España, Gedisa, 1995.

- **Ferdinand, Saussure de**. *Curso de lingüística general*. Editorial Losada. S.A. Moreno 3362, Buenos Aires. 1945.
- **Flores H., Ivonne**. *Identidad cultural y el sentimiento de pertenencia a un espacio social: una discusión teórica*. Sin año.
- **Geertz, Clifford**. *La interpretación de las culturas*, Gedisa, 1997.
- **González, Jorge Dr**. "*Identidades Regionales: una cultura que se define"*. En *Identidades Sociales, La Queretanidad*. V Foro de Sociología. Universidad Autónoma de Querétaro. 1990
- **Kristeva, Julia**. *Semiótica 1*. Madrid, Espiral, 1978.
- **Labrada, M. A**. *Estética y filosofía del arte: hacia una delimitación conceptual*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, 2007.
- **Lévi-Strauss, Claude**. *Antropología estructural: mito, sociedad, humanidades*. México: ediciones Siglo XXI, 2006.
- **Mancuso, Hugo R.** *La teoría de la semiósfera aplicada al plexus de la cultura posmoderna*. AdVersus, V, 10-11, diciembre 2007- abril 2008: 6-35.
- **Montes, María de los Ángeles**. *Interpretación y prácticas sociales en la recepción del tango*. AdVersuS, VIII, 21, diciembre 2011, 125-148. Buenos Aires, Argentina.
- **Morentin, J. Margariños de**. *Los fundamentos lógicos de la semiótica y su práctica.* Edicial, Buenos Aires; 1996.
- **Navarrete, Carlos**. *Los Arrieros del Agua*. Consejo estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, Chiapas., 2006.
- **Novoa Matallana**, **Carlos**. *El Carnaval de Barranquilla: una lectura teológico- artística.* Theologica Xaveriana Vol. 62, No.173 (137-168) Enero- Junio 2012, Bogotá, Colombia.
- **Odile Marion, Marie**. *Antropología simbólica*. México, INAH. 1995
- **Pérez Agote, Alfonso**. "*La identidad colectiva: una reflexión de la sociología"*. Revista de Occidente, núm. 56, Madrid, 1986, pp. 76-90. En Gilberto Giménez (Coord.). *Reseñas bibliográficas II, teorías y análisis de la identidad social*. Cuadernos INI, Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, 1992.
- **Pérez, Herón Martínez**. *En pos del signo. Introducción a la semiótica*. El Colegio de Michoacán; 2000.

- _____. *Hacia una semiótica de la comunicación. Comunicación y Sociedad*. Departamento de estudios de la comunicación social. Universidad de Guadalajara. Nueva época, núm. 9, enero-junio, 2008, pp. 35-58. issn 0188-252x, consultada en http://publicaciones.cucsh.udg.mx/pperiod/comsoc/pdf/cys9_07/cys_9_3.pdf
- **Pérez, Monjaraz Nayeli**. *Hacia una filosofía de la danza: una mirada a la experiencia estética de la danza butho*. Tesis para obtener el grado de maestra en filosofía. UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. Dir. Dra. Zenia Yébenes Escardó, 2013.
- **Ramírez, Torres Juan Luis**. *El jaguar transformado, una hipótesis poliédrica a propósito de la danza El caballito Blanco*. Estud. cult. maya vol.40 México ene. 2012. Disponible en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-25742012000200007&lng=es&nrm=iso&tlng=en
- **Reyes Ramírez, Marita Tatiana**, *Etnografía de la danza conchera: el caso de la mesa de la señora María Magdalena Xochiquetzal*. Tesis para obtener el grado de Maestra en Antropología, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Antropológicas, octubre 2013.
- **Sandoval Forero, Eduardo Andrés**. *La danza de los arrieros: entre la identidad y la memoria.* México, ediciones Insumos Latinoamericanos, 2004.
- **Shadow María J. Rodríguez Y Shadow Roberto**, *El pueblo del señor: las fiestas y peregrinaciones de Chalma,* 2000.
- **Vargas Dominguez, Alberto**. *El combate naval de Chiapa de Corzo.* Tuxtla Gutiérrez, Rodrigo Nuñez. Feria de San Sebastián, Chiapa de Corzo Chiapas., 1985.
- **Zavala, José Felix**, *El costumbre: allí vienen los Parachicos*, Tuxtla Gutiérrez, Chis., ed. Lucía Martínez M. 1990.