

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL



SECRETARÍA ACADÉMICA
COORDINACIÓN DE POSGRADO
DOCTORADO EN EDUCACIÓN

***“Los elementos musicales del canto de Santa Ana Tlacotenco, Milpa Alta.
Sus aportaciones en la educación primaria”***

Tesis que para obtener el Grado de Doctora en Educación

Presenta
Elsa Pineda Robledo

Director de Tesis
Dr. Jorge Tirzo Gómez

Comité Tutorial
Elizabeth Hernández Alvidrez
Nicanor Rebolledo Resendiz

Ciudad de México

Octubre 2018

Índice

Introducción p. 5

Capítulo I

Contexto histórico de Santa Ana Tlacotenco, Milpa Alta

- 1.1 Espacio social p. 25
- 1.2 Formación económica-social p. 44
- 1.3 Modo de vida p. 46
- 1.4 Prácticas culturales p. 55

Capítulo II

El canto en el ciclo agrícola de Santa Ana Tlacotenco, Milpa Alta

- 2.1 La música y los cambios históricos de transformación del ciclo agrícola p. 56
- 2.2 El canto en el trabajo agrícola p. 76
- 2.3 El canto en el ritual de pedimento de lluvias p. 82
- 2.4 El canto como ofrenda al maíz p. 87

Capítulo III

El canto en el sistema de las mayordomías de Santa Ana Tlacotenco, Milpa Alta

- 3.1 La música y los cambios históricos de transformación religiosa p. 90
- 3.2 El canto en el ciclo anual de mayordomías p. 98
- 3.3 El canto en las procesiones de las mayordomías p. 107
- 3.4 El canto en las peregrinaciones de las mayordomías p.109

Capítulo IV

El canto en el ciclo festivo de Santa Ana Tlacotenco, Milpa Alta

4.1 La música y los cambios históricos de transformación festiva	p. 125
4.2 El canto en las fiestas de las ceremonias cívicas conmemorativas	p. 131
4.3 El canto en las fiestas de las ceremonias religiosas	p. 137
4.4 El canto en las fiestas de las ceremonias de ritual de paso	p. 181

Capítulo V

La Educación Musical en el Sistema de Educación Básica Primaria de la Secretaría de Educación Pública (SEP)

5.1 La educación musical y la currícula escolar	p.188
5.2 Los programas de estudio y los docentes de Educación Musical	p.206
5.3 La enseñanza y metodologías del canto en la Educación Musical	p.221
5.4 Material didáctico para la enseñanza del canto en la Educación Musical	p.231

Capítulo VI Aportaciones de los elementos musicales del canto de Santa Ana Tlacotenco, Milpa Alta en la Educación Básica Primaria (SEP)

6.1 Los géneros musicales del canto de Santa Ana Tlacotenco en la enseñanza del canto de la Educación Básica Primaria	p. 235
6.2 Los elementos musicales del canto de Santa Ana Tlacotenco y su aprendizaje informal	p. 250
6.3 Los elementos musicales del canto de Santa Ana Tlacotenco en los contenidos del Programa de Estudio de Música 2011 de la Educación Básica Primaria	p. 260
6.4 Los elementos musicales del canto de Santa Ana Tlacotenco en las convocatorias de los concursos escolares del sistema de Educación Básica Primaria	p. 276

Conclusiones

p.302

Bibliografía

p. 307

Anexo

Letras de canciones de Santa Ana Tlacotenco, Milpa Alta

Introducción

El presente trabajo intitulado “Los elementos musicales del canto de Santa Ana Tlacotenco, Milpa Alta. Sus aportaciones en la Educación Primaria” pretende fortalecer los contenidos de aprendizaje musical vigente en el sistema de educación básica de la Secretaría de Educación Pública (SEP). La intención particular es retomar los elementos musicales (ritmo, melodía y armonía) que intervienen en el canto de los pueblos originarios, en este caso el pueblo náhuatl de Santa Ana Tlacotenco, para plasmarlos en el programa de música de la educación primaria 2011, el cual toma en cuenta a la cultura como un eje de aprendizaje, por ello se propone retomar conocimientos milenarios provenientes de los pueblos originarios de la Ciudad de México, específicamente el bagaje musical indígena, así como el conjunto de tradiciones culturales y artísticas sustentadas en formas de organización autónomas milenarias, ya que este conjunto de tradiciones que hace las veces de un receptáculo de conocimientos acumulados en el devenir de la historia de un pueblo originario contiene aspectos que interactúan estrechamente con los elementos musicales del interés de esta investigación.

Planteamiento del estudio de caso

La experiencia profesional tanto en la docencia como en la dirección coral en las escuelas de la Ciudad de México, sobre todo en el caso que nos ocupa localizado en zonas con población estudiantil urbano-rural, han permitido observar en la práctica la exclusión de los elementos musicales provenientes del canto de los pueblos originarios asentados en territorios con modos de vida rurales, en otras palabras, pese al enfoque multicultural que responde a las políticas educativas institucionalizadas, en los hechos no se retoma el conocimiento musical tradicional de estos grupos sociales poseedores de un capital cultural con que han

desarrollado en sus individuos sensibilidad y facultades para la ejecución, interpretación y creación musical.

La exclusión de los elementos musicales conllevó a reflexionar sobre la importancia de dar a conocer a los agentes educativos los elementos musicales tradicionales de los pueblos originarios, ya que contribuyen al aprendizaje musical escolar, tanto por la aportación que encierran los elementos musicales provenientes de los pueblos originarios (ya sea por los géneros musicales o por las estructuras musicales) como por la sensibilidad y por las habilidades que ya han desarrollado entre los niños(as) de estos grupos originarios, así como porque se enriquece la ejecución e interpretación del canto. Y todo ello en su conjunto propicia un desarrollo más integral al educar con las aportaciones educativas formal e informal.

Para abordar la problemática expuesta fue necesario plantearse una pregunta que cuestionó si los elementos musicales del canto provenientes de los pueblos originarios proporcionan conocimientos musicales indispensables para el aprendizaje escolar musical. Para responder a esta pregunta planteada me valgo de mi experiencia como docente de la asignatura Música, jurado de los certámenes de concursos escolares, directora coral, asesora de programas de canto y coordinadora de canto, cuyas experiencias provenientes de la práctica en escuelas urbanas como en escuelas urbano-rurales me permitieron contrastar los pros y los contras y así afirmar hipotéticamente que hay una notable diferencia entre la práctica coral urbana y la práctica coral urbana-rural, pues en esta última los elementos y expresiones musicales correspondientes al bagaje indígena enriquecen los elementos musicales del programa de estudio institucional, como melodía (uso de intervalos consonantes y disonantes), ritmo (uso de figuras polirrítmicas), armonía (uso de escalas

pentáfonas y tonales) e interpretación musical (participación de la comunidad en la ejecución y expresión vocal), así como la preservación de sus tradiciones artístico-culturales ya han sensibilizado y potencializado las facultades de los niños(as) para la música coral en la comunidad de estudio, Santa Ana Tlacotenco. Además, cabe agregar que hay otros aprendizajes culturales que ya han desarrollado otras capacidades en estos niños: la apreciación estética de las letras de las canciones que la comunidad busca poetizarlas o, al menos, cargarlas de un contenido sustancial como su cosmovisión ancestral o de temas de acontecimientos históricos de Santa Ana Tlacotenco o de descripciones del modo de vida del grupo social, entre ellas el modo de vida agrícola y los rituales religiosos de paso por los cuales transitan los pobladores a lo largo de su vida (bautizo, primera comunión, quinceaños, casamiento y defunción), así como los rituales religiosos de las fiestas patronales o mayordomías.

Objetivos

La investigación pretende observar, documentar, analizar e interpretar el desenvolvimiento de los elementos musicales presentes en la cultura musical de Santa Ana Tlacotenco, es decir, el fenómeno musical (canto a *capela* y canto con acompañamiento instrumental) en su dimensión histórica, en la que se manifiestan las grandes transformaciones musicales vinculadas a su espacio geográfico, espacio social, formación económica social, modo de vida, sistema de ideas y prácticas culturales.

Además, para los fines de esta investigación de estudiar lo artístico-cultural de los pueblos originarios se diseña una competencia educativa denominada *referente cultural* que consiste en retomar los elementos musicales tradicionales del canto e incorporarlos en los

contenidos de aprendizaje, según correspondan a cada bloque de estudio de los diferentes grados que conforman la enseñanza de la educación musical básica. Por lo que se refiere a los concursos escolares se pretende la incorporación de los elementos musicales del canto proveniente de los pueblos originarios dentro de la escala de valores de evaluación usados en los concursos de música coral infantil (Interpretación del Himno Nacional Mexicano y Canción Popular Mexicana), para ello, se aportan algunos fundamentos históricos, antropológicos, musicales, pedagógicos y jurídicos que justifican su inclusión.

Metodología

Para delimitar el grupo social de estudio se inició con recorridos de campo por la zona urbano-rural del sur de la Ciudad de México: Xochimilco, Tláhuac y Milpa Alta, demarcaciones conformadas por pueblos originarios nahuas que comparten tradiciones, costumbres y condiciones de producción agrícola afines, pues pese a la reducción considerable de su producción agrícola padecida por diversos factores socioeconómicos, continúan siendo las zonas que concentran la mayor parte de la producción agrícola básica de la Ciudad de México. Dada esta importancia agrícola que los recorridos confirmaron, se continuó buscando entre estos territorios qué pueblos conservaban mayor riqueza cultural, y los mismos pobladores de esta amplia zona de nahuas nos dirigieron a Santa Ana Tlacotenco, Milpa Alta, pues sabían que en ese pueblo al límite de la Ciudad de México se conservaban aspectos culturales de gran importancia, tales como:

El legado de la lengua náhuatl preservado intencionalmente por sus pobladores, quienes mantienen viva su lengua nativa entre la gente de mayor edad, inclusive la intención

de preservar su lengua madre se evidencia de distintos modos, entre ellos encontramos que las calles que circunda su cuadro principal reciben un nombre en náhuatl, el cual está impreso en la placa instalada en la pared de cada esquina de calle, asimismo parte del nombre del pueblo responde a un toponimio náhuatl: Tlacotenco (“en la orilla de las jarillas” o “lugar de breñales”), del mismo modo al entonar el *Himno Nacional Mexicano* en náhuatl en las escuelas públicas (primaria y secundaria) por voluntarios de la comunidad, al ser sede permanente del Certamen de Oratoria en Náhuatl que llegan a presidir nahuatlacos de la talla del historiador Miguel León-Portilla, al formar parte del Consejo de la Crónica de Milpa Alta (COCROMA), al preservar su reservorio musical en lengua náhuatl presente en sus festividades. En fin, que no había más que dirigirse desde cualquier punto céntrico de esta ciudad a este excepcional pueblo a más de 2 horas de camino, cuya traza urbana es un reflejo de su organización ideológica interna: la iglesia principal y sus cuatro capillas se orientan hacia los cuatro puntos cardinales, aunque ubicados estos recintos religiosos asimétricamente, la traza manifiesta el eje rector que organiza la vida comunitaria: la religión católica.

Estos recintos que pertenecen a la religión católica rigen el pensamiento y las prácticas religiosas de Santa Ana Tlacotenco, pero con la singularidad de que en esta comunidad no son los ministros católicos quienes organizan las festividades religiosas, sino la comunidad es la responsable de llevarlas a cabo usando la organización milenaria de las mayordomías y el sistema de cargos.

Hasta aquí se podría decir que la preservación de la lengua náhuatl, aunada a mantener estructuras organizativas autónomas milenarias hacen muy atractivo este grupo social para el caso de estudio, pero cuando se manifiesta en esta comunidad que el canto comunitario tiene un papel en la parafernalia del ritual católico, agrícola y cívico, entonces se podrá

comprender que todo ello convierte a Santa Ana Tlacotenco en un reservorio de fuerte presencia indígena en la Ciudad de México idóneo para el desarrollo de esta investigación.

Para estudiar el fenómeno del canto de Santa Ana Tlacotenco fue necesario entablar un seguimiento metodológico enfocado en cinco campos disciplinarios:

- 1) El primer campo relacionado al trabajo etnográfico que registra el estudio del grupo social en cuanto a su infraestructura y a su manifestación cultural y musical;
- 2) El segundo campo enfocado en las fuentes históricas que contextualizan la dimensión histórica del sincretismo derivado de la fuerte influencia náhuatl en resistencia, de la hispana dominante y de la moderna impuesta;
- 3) El tercer campo vinculado al análisis teórico musical (musicología) y etnomusicología del acervo musical del grupo social milpaltense;
- 4) El cuarto campo relacionado al análisis pedagógico de los elementos musicales del canto presentes en la educación formal e informal del grupo social, y
- 5) El quinto campo aplicado a los fundamentos jurídicos que permitirían cambiar los criterios de exclusión hacia la música de los pueblos originarios presentes en los programas de estudio de música y en las convocatorias de los concursos corales educativos.

El primer campo disciplinario relacionado al trabajo etnográfico está conformado por dos fases: la primera fase asignada a observar el espacio geográfico, el espacio social, la formación económica social, el sistema de ideas, el modo de vida (que comprende grupos y subgrupos culturales), las prácticas culturales —en estas dos últimas categorías se manifiesta

el fenómeno cultural del canto—, y la segunda fase asignada al análisis y registro escrito de estas observaciones.

Durante el trabajo etnográfico se distinguieron a su vez dos momentos: el primer momento vinculado con la recopilación de datos del trabajo de campo, que conformó la base empírica, y el segundo momento relacionado con el denominado análisis comparativo, que integró la construcción teórica desde conceptos antropológicos, históricos, musicales, pedagógicos e, incluso, jurídicos.

En cuanto a la organización del trabajo de campo se emplearon tres aspectos: proceso etnográfico, técnica etnográfica y producto etnográfico:

En el primer aspecto, proceso etnográfico, se usó la investigación de fuentes bibliográficas para contextualizar al grupo social de estudio en su ámbito económico, social y cultural. Asimismo se ubicó a los informantes claves, tales como: mayordomos, músicos tradicionales, mujeres *tlacualeras* que cocinan y cantan, niños(as) que integran el coro comunitario, rezanderos(as) que cantan, cargadores(as) que cantan, grupos artísticos que cantan en las celebraciones, autoridades de la coordinación territorial y otros pobladores que proporcionaron datos de suma importancia.

En el segundo aspecto, técnica etnográfica, se utilizó la observación participante que requiere la presencia del investigador donde ocurre el fenómeno de estudio. Esta observación directa, acompañada de conversaciones formales e informales permitieron conocer los modos de vida del grupo social urbano-rural (mayoritariamente agrícola), sus oficios y profesiones, la organización milenaria de

las mayordomías y el sistema de cargos, ambos base de la estructura interna comunal, bajo los cuales el grupo social mantiene las tradiciones de las festividades religiosas del calendario del ciclo anual, de las que se ponderó el ámbito artístico-cultural relacionado con la música y el canto comunitario.

En el tercer aspecto, producto etnográfico, se realizó la ordenación, clasificación y análisis de los datos del estudio de caso, derivados de las categorías empleadas (espacio geográfico, espacio social, formación económica social, modo de vida —que comprende grupos y subgrupos culturales—, sistema de ideas y prácticas culturales), con la finalidad de deconstruirlos para reconocer y establecer la especificidad y pertinencia de la información obtenida. Al concluir el trabajo de campo se analizó y redactó el texto de la investigación.

El segundo campo disciplinario relacionado con las fuentes históricas está conformado por registros o descripciones que parten de los cronistas de la Nueva España, pasando por otros momentos de la historia de Milpa Alta, ya que constituyen los antecedentes de los cambios que actualmente se presentan en el contexto del grupo social. Por otra parte, está incorporada la visión de otra fuente disciplinaria, la antropología que permitió comprender la cosmovisión de Santa Ana Tlacotenco contenida en su música y canto.

El tercer campo disciplinario vinculado al análisis teórico musical y etnomusicológico del acervo de los milpaltenses dio las bases para analizar cuáles eran las aportaciones de los géneros musicales, de las formas musicales (estructura musical), de la expresión e interpretación musical de dos categorías musicales de interés en la comunidad de estudio:

canto a *capela* (canto sin acompañamiento musical) y canto con acompañamiento instrumental, y sus subcategorías, tales como:

- Canto festivo de las ceremonias religiosas de las mayordomías
- Canto ritual de las ceremonias religiosas patronales
- Canto (español-náhuatl) propio de las danzas patronales
- Canto de procesiones
- Canto religioso de alabanzas de los cargueros(as)
- Canto del ritual católico a *capela*
- Canto del ritual católico en náhuatl
- Canto (náhuatl-español) del ritual católico
- Canto de acompañamiento del rosario
- Canto de curación
- Canto conmemorativo de carácter cívico
- Canto (náhuatl-español) de la música lírica
- Canto (náhuatl-español) de origen comercial
- Canto de música versátil para cualquier tipo de fiesta que ameniza el baile, por lo general se interpreta cumbia, salsa, bachata, merengue, entre otros géneros.

Sobre los conceptos musicales utilizados para analizar la expresión del canto, éstos provinieron de la teoría musical occidental, la musicología, no sólo porque el sistema educativo institucional responde al modelo occidental, sino porque son escasos los registros de las nociones musicales que manejaron las culturas originarias del Anáhuac, así como los

registros etnomusicólogos de los grupos nahuatlacos de la Ciudad de México. De ahí que se emplearon las siguientes nociones musicales involucradas en la *interpretación del canto*:

- Movimiento o *tempo*: grado de velocidad en el cual se ejecuta una obra musical.
- Matices: diferencias de grados de intensidad del sonido.
- Carácter: la intensión de sentimientos y expresiones para obtener una mejor expresividad.

En torno a los conceptos etnomusicológicos tomados en cuenta en la descripción del canto destacan aquéllos derivados del entorno musical vivo, es decir, del lugar donde se toca y se interpreta la música: la fiesta. Sus elementos musicales se presentaron en el acompañamiento sonoro del paisaje festivo, esto es, del estruendo de los cohetes, del cuchicheo de las conversaciones, de los ruidos externos de los cláxones de los autos, de los gritos, ladridos de perros y risas que alegran la fiesta. Por lo que respecta a las sonoridades vocales que acompañan a las labores agrícolas destacan los sonidos estruendosos y disonantes de los instrumentos cotidiáfonos derivados de botes de metal que producen diferentes ruidos acústicos que conforman el paisaje sonoro de la música que acompaña el texto poético de las canciones entorno al cultivo.

En cuanto a la particularidad para describir los sonidos de la emisión del canto, ya sea en español, ya sea en náhuatl, fue necesario utilizar los conceptos de la emisión del sonido del canto occidental, tales como voz lisa, voz brillante, voz estridente, voz sollozada y voz recitada o hablada proveniente del sincretismo indígena y novohispano.

El cuarto campo disciplinario relacionado al análisis pedagógico musical de los elementos musicales del canto tradicional del grupo de estudio busca sistematizar este conocimiento tradicional (de entrada situado en la educación informal) para que sea retomado en la educación con enfoque multicultural del sistema de Educación Básica Primaria. Para ello se recurre a postulados teóricos de músicos pedagogos, a especialistas en el currículum escolar y a documentos de análisis educativo que coadyuvan a plantear una forma de incluir el acervo cultural tradicional del infante en la práctica escolar.

El quinto campo disciplinario lo conforma el derecho, disciplina que proporciona los fundamentos jurídicos tanto en materia educativa como cultural para argumentar la pertinencia de incluir los elementos musicales del canto proveniente de los pueblos originarios, particularmente del grupo de estudio, así como la consideración de su bagaje artístico-cultural en los programas de estudio institucionales y en los lineamientos de los concursos escolares.

Estructura

Por lo que respecta a la estructura del trabajo ésta contiene un índice, una introducción, seis capítulos de desarrollo, conclusiones, bibliografía y anexo.

Los capítulos se conforman de seis apartados que pretenden explicar el desenvolvimiento de los elementos musicales del canto, y son:

Capítulo primero, titulado *Contexto histórico de Santa Ana Tlacotenco, Milpa Alta*. En él se describe y analiza el *espacio geográfico* (natural) rodeado de cerros y túmulos funerarios íntimamente ligados a su cosmovisión ritual náhuatl. En estos paisajes con nombres toponímicos no sólo en sus calles, sino en sus cerros, barrancas y manantiales se realizan ceremonias sagradas, así en el volcán Tláloc ("dios de la lluvia"), el Tezicalli ("casa de piedra

que produce granizo"), el volcán Teuhtli ("venerable señor") y el Tehuiztutitla ("lugar donde se encuentra el mal") se acude a pedir por una buena cosecha, por algún problema que aqueje al pueblo y, por supuesto, por dificultades familiares, ya sean de salud o ya sean de dinero. También se describe y analiza el *espacio social* (infraestructura) de esta comunidad como zona urbano-rural que conserva la organización milenaria en su sistema de mayordomía y en su sistema de cargos bajo los cuales financian, organizan y preservan sus tradiciones culturales.

La organización interna de la mayordomía está estructurada por la figura del mayordomo(a) y por subgrupos de mayordomos(as), uno de ellos se responsabiliza y encarga de que se ejecute la música y el canto tradicional: la del coro comunitario, de las rezanderos(ras), de los cargueros(as), la que le toca al sacerdote, de las mujeres tlacualeras que cocinan y cantan e, inclusive, de los grupos artísticos de mujeres originarias del grupo social y de los grupos artísticos que, aunque no sean tradicionales, conforman grupos culturales musicales de las celebraciones.

Como se puede ver, aún persisten fuertes elementos prehispánicos tanto en su espacio geográfico como en su espacio social, ya que la ritualización se realiza en cerros, cuevas, santuarios y en las milpas ubicadas en las laderas de los cerros, pues es un pueblo cultivador de maíz y nopal, aunque también emplean para la ritualización espacios públicos como la iglesia y su atrio, la explanada de la plaza cívica, las calles circundantes a esta plaza y a las capillas de sus barrios, y las casas de los mayordomos(as).

Capítulo segundo, titulado *El canto en el ciclo agrícola de Santa Ana Tlacotenco, Milpa Alta*, estudia la presencia del canto como parte de la parafernalia del ritual agrícola, elemento decorativo intangible que sirve de plegaria, ofrenda o alabanza para la Madre Tierra, entablándose así una relación sobrenatural con los elementos de la naturaleza (viento,

trueno, lluvia, sol, etcétera) y con los dioses y santos que intervienen para garantizar la producción del maíz.

Aquí mismo se abordan otros eventos festivos vinculados al ciclo agrícola como la Peregrinación al Santuario de Chalma, que marca el inicio del ciclo agrícola, es decir, la limpia de las milpas para la siembra. También se incluyen expresiones del ámbito de las festividades cívicas culturales como la Feria del Elote de Santa Ana Tlacotenco, cuya temática es la cultura culinaria del maíz, y que además coincide con el recibimiento de Centéotl, el Dios Mazorca.

En cuanto a los elementos musicales manifiestos en el ciclo agrícola, los remanentes indígenas, novohispanos y modernos se hacen presentes en el acompañamiento musical a las fases del cultivo, tales como la bendición del maíz, la siembra, el pedimento de lluvias, el cuidado del cultivo y la cosecha, así como en las distintas etapas del trabajo agrícola que animan la faena del trabajo.

El canto en forma de plegaria, ofrenda o alabanza es un medio a través del cual se entra en el tiempo sagrado y se ejecuta en las milpas, en el atrio de la iglesia y en cerros donde habita el dios Tláloc, portador de la lluvia, donde también habitan los tlaloques (ayudantes del dios de la lluvia encargados de repartir la lluvia en vasijas). Sus recursos expresivos musicales se basan en el *ostinato* percusivo del teponaztle (repetición rítmica recurrente) que acompaña la melodía entonada y que asemeja el sonido de los aerófonos prehispánicos, organizando así el tiempo y el espacio ceremonial. En la búsqueda de entablar contacto con entes o fuerzas de la Naturaleza, el llamamiento percusivo se enfatiza con caracoles y ocarinas direccionados hacia los cuatro puntos cardinales partiendo del mismo ombligo de Tlaltípac.

La sonoridad de la guitarra y del violín son un recurso novohispano que acompaña el ritual agrícola, aunado a otras sonoridades musicales como la banda de chinelos que anima la procesión de la bendición del maíz o el uso de los cotidiáfonos que ahuyenta a los animales o fuerzas del mal de los sembradíos y que son ejecutados por los niños(as) y las mujeres tlacualeras. Cabe mencionar que cuentan con otros cantos sobre los alimentos provenientes del maíz, y de este modo incorporan en su reservorio musical el *modo de vida* agrícola como eje de la vida económica y productiva del grupo social, algunos de estos cantos retoman géneros y formas musicales provenientes del amplio reservorio de la música mexicana con la peculiaridad de ser entonados en lengua náhuatl.

Una expresión artística que se conjuga con la música y el canto es la danza *Azcatzintzintin (Las hormiguitas)*, cuya poética en náhuatl invita a los pobladores a incorporarse a la fiesta, en este caso la agrícola.

Capítulo tercero, denominado *El canto en el sistema de las mayordomías de Santa Ana Tlacotenco, Milpa Alta*, estudia la presencia del fenómeno del canto comunitario bajo la organización y estructura ceremonial de las mayordomías, tales como: las procesiones, las peregrinaciones a los santuarios, las fiestas patronales y las restantes fiestas religiosas del calendario del ciclo anual, cuyo objetivo central de los organizadores es garantizar el éxito de estas celebraciones, sobre toda la de la patrona del pueblo, la señora Santa Ana, a quien también se le llama Virgen Santa Ana o *La Güerita*.

El sistema de mayordomías o sistema de cargos desde tiempos ancestrales y actuales funciona como una organización económica interna que involucra al grupo social por medio de aportaciones económicas y trabajo solidario. Además regula las actividades solidarias por posiciones y oficios que implican derechos y obligaciones. Todo ello con la finalidad de

concretar la realización y el consecuente éxito de todas las prácticas religiosas que se sujetan al calendario anual.

En cuanto a la música y el canto, la función del mayordomo es la de congregar a los músicos: rezanderas(os), coro de niños(as), mujeres tlacualeras, cargadores(as) y feligreses para ejecutar los cantos católicos de los rituales festivos organizados por las mayordomías, además de financiar la enseñanza de los cantos y la contratación de los músicos desde los ensayos.

Si bien el canto es predominantemente en español, porque la influencia europea sentó las bases del nuevo sistema musical que tuvieron que asimilar los antiguos músicos indígenas, el canto náhuatl tiene su gran relevancia en algunas ceremonias de mayor influencia indígena, como la recepción y el cambio de cargos de los mayordomos después de cumplir con la responsabilidad encomendada. Así, aunque los elementos musicales occidentales persisten en su música de acompañamiento de danzas y de cantos religiosos (específicamente a través de instrumentos de cuerda e impostación de la voz en resonadores), prevalece un remanente indígena en la entonación y en la expresión interpretativa (glisados y *ab libitum*) de dichas estructuras musicales, ya que se usan expresiones entonadas y habladas que asemejan los sollozos o exclamaciones que acompañan las plegarias de súplicas a la virgen, a Dios o a los santos de la iglesia católica o, bien, en el ritual católico a través de los cantos como: *Kyrie Eleison* o *Teocoe, toca xi tláocoya*; *Aleluya* o *Yec-itoca Iah, i yec-itoc Iah*; *Ofertorio* o *Tia Uenchiuhpa*; *Santo* o *Altepeca*; *Cordero de Dios* o *Ti Téó-Ichcatzin* y, *El padre nuestro* o *Totahtzin*.

Capítulo cuarto, titulado *El canto en el ciclo festivo anual de Santa Ana Tlacotenco, Milpa Alta*, estudia la presencia de los elementos del canto empleados en el ciclo de festividades anuales del grupo social.

Cumplir con la realización del ciclo festivo es el resultado del esfuerzo de los mayordomos(as) que durante un año trabajan para garantizar el éxito de las fiestas, sobre todo la de la Santa Patrona. Cada celebración del ciclo festivo es el tiempo donde el grupo social pasa del tiempo ordinario al tiempo extraordinario, en otras palabras es el momento en que se permite romper con el tiempo ordinario para instaurar el tiempo de la fiesta hasta regresar al tiempo ordinario.

El canto se presenta en la fiesta patronal de la señora Santa Ana tanto en la ceremonia litúrgica católica (ya sea en español o en náhuatl acompañado por tríos, cuartetos, banda de chinelos, mariachi o el coro de la iglesia) como en el acompañamiento de la expresión artística de la danza, en particular en la danza de *Aztequitas*, baile ancestral que se representa desde hace varias décadas en sus distintas fiestas y que conserva como elemento indígena el canto náhuatl. Esta pieza dancística resume bien en sus elementos y en su narrativa el sincretismo religioso prehispánico y católico.

Cabe decir que en las danzas conocidas como *Pastoras*, *Vaqueros* y *Santiagos*, las aportaciones musicales obedecen a la estructura de las danzas novohispanas, y únicamente conserva como elemento indígena el canto náhuatl la danza de *Aztequitas*.

En la fiesta patronal no sólo tienen cabida el canto sacro, sino otras vertientes del canto como la tradicional, la popular e, incluso, expresiones sincréticas como las danzas y cantos de concheros provenientes del estado de Morelos; a quienes se les asigna el atrio para bailar y cantar sus danzas mexicas.

Pero dentro de la categoría del ciclo festivo queda comprendido el canto de las ceremonias de ritual de paso católicas (bautizo, primera comunión, quinceaños, casamiento y defunción), así como las ceremonias cívicas conmemorativas.

En el caso de los cantos de ceremonias de ritual de paso, éstos guardan una similitud con las restantes fiestas religiosas y las celebraciones cívicas, ya que se acompañan de un ritual procesional que anuncia el evento al grupo social.

Por lo que respecta a los cantos cívicos, éstos se apegan a los protocolos institucionales establecidos, pero al participar activamente el grupo social en ellos incorpora elementos propios de su idiosincrasia, así las procesiones se transforman en desfiles por las calles en los que entonan cantos de la música mexicana que dependen del tipo de celebración nacional e, incluso, llegan a entonar el *Himno Nacional Mexicano* y/o cantos de sucesos históricos de Milpa Alta en lengua náhuatl, reforzando así su identidad nacional y local.

Capítulo quinto, titulado *La Educación Musical en el Sistema de Educación Básica Primaria de la Secretaría de Educación Pública (SEP)*, pretende dar a conocer el estado que guarda la educación básica primaria. Para abordar dicho estudio se analizan las políticas educativas, los planes y programas de la educación artística musical, ya que pese al discurso contenido en los Planes Nacionales de Desarrollo Educativo que apuntan hacia reformas educativas que favorezcan la educación musical multicultural, no se han tomado en cuenta las diversas expresiones musicales que emanan de las prácticas culturales de los pueblos originarios de la Ciudad de México y, como consecuencia, continúa siendo la música una asignatura cuyos criterios pedagógicos responden a tres posturas restringidas predominantes: *lo residual* como trabajo artístico simple, lo que implica técnicas de imitación sensoriales y su aplicación sin una formación educativa estética de mayor alcance, pues lo importante es comprender el uso de la técnica como un “hacer”; *lo dominante* que vincula las operaciones sensitivas y racionales, lo que se denomina interdisciplina, en otras palabras, “búsqueda del equilibrio entre la teoría y la práctica o, lo que es igual, el taller y el aula escolar y, *lo emergente* que pretende, a través de la experimentación de la exploración del sonido,

sensibilizar lo auditivo como la construcción del pensamiento teórico musical y de manera integral lo corporal en la construcción rítmica del movimiento creativo tomando en cuenta el bagaje de experiencias cotidianas e intelectuales en la que el cuerpo se comprende como una posibilidad de expresión.

En este trabajo se pondera un cuarto criterio como eje del aprendizaje de los infantes, el *cultural*, ya que la previa experiencia y el proceso de aprendizaje de la música se vinculan con las prácticas culturales existentes, entablando así una gama de conocimientos previos para el abordaje de los nuevos elementos musicales utilizados en la educación formal, en otras palabras, potencializar su aprendizaje y apreciación.

Por lo que respecta a la *currícula* hay diversas posturas que plantean criterios sobre el aprendizaje de la música, entre ellos el *criterio divergente*, cuyo propósito busca promover en el currículum la resolución de problemas de manera divergente, y se orienta a la imaginación, a la creatividad, a la expresividad, al talento e, incluso, a la genialidad; *el criterio cognitivo*, considerado como el desarrollo de formas de pensamiento sutiles y complejas y, por último, el criterio que guía a la presente investigación denominado *criterio cultural*, en el que se comparten relaciones cualitativas, imaginativas y significativas que las expresiones de las prácticas culturales generan a partir de la experiencia humana. Entiéndase lo cultural como medio para activar la sensibilidad en la contemplación de todas las formas de hacer y de sentir. Téngase presente que el arte responde a una dimensión vital de la experiencia cultural, y en una propuesta educativa a la que “nada de lo humano le es ajeno”, constituye el arte un componente de las oportunidades formativas que habría de ofrecer la escuela con el propósito de comprender y de comunicar a otros las ideas y las experiencias vividas a través del entorno cultural.

Por lo que corresponde a los programas de estudio de la educación musical, éstos se han enfocado en la exploración de los elementos musicales vinculados al sonido y sus posibilidades de emisión. No obstante, no se han integrado los aprendizajes culturales que poseen los niños, ya que se consideran informales e, incluso, sin valor ante los criterios de la música occidental educativa. Por lo que concierne a la práctica coral tampoco se ha desarrollado un aprendizaje sólido, sino que únicamente responde a la premiación del virtuosismo musical occidental, olvidando el fin educativo, es decir, el gusto por cantar que conlleva al aprecio, respeto e interpretación de la música de los diferentes grupos sociales que conforma la Ciudad de México.

Capítulo sexto, titulado *Aportaciones de los elementos musicales del canto de Santa Ana Tlacotenco, Milpa Alta, en la Educación Básica Primaria (SEP)* aborda las potenciales aportaciones provenientes de los elementos musicales del canto de Santa Ana Tlacotenco que han sido desarrollados a lo largo de su devenir histórico milenario y que hoy están presentes en los rituales del ciclo agrícola, en las festividades religiosas católicas del calendario anual y en las conmemoraciones cívicas, organizadas todas ellas bajo la organización de las mayordomías y el sistema de cargos. La gran importancia de abordar estas aportaciones es proponer su incorporación en el Programa de Estudio de Música 2011 de la Educación Básica Primaria, con enfoque multicultural, a través de una nueva competencia o categoría llamada *referente cultural*, la cual es producto de esta investigación, y en resumen busca que los conocimientos derivados de las prácticas culturales tradicionales relacionadas con la música y el canto sean retomadas e incorporadas en la práctica educativa de hoy. Y para complementar el diseño pedagógico con perspectiva multicultural, también esta investigación busca ponderar el bagaje musical de los pueblos originarios de la Ciudad de México, porque enriquece la expresión coral de las convocatorias de los concursos corales

escolares. Para ello se insertan normas jurídicas basadas en la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, derechos humanos de los pueblos indígenas, tratados, convenios y pactos internacionales que coadyuvan a fundamentar la inclusión de la música de los pueblos originarios en el ámbito educativo, ya que además se requiere su preservación como patrimonio no sólo de la nación, sino de la humanidad.

El último apartado de esta investigación lo conforman las conclusiones que afirman nuestra hipótesis de investigación, la cual destaca que los elementos musicales de los pueblos originales potencializan la enseñanza y el aprendizaje de la música escolar en los niños(as) de los pueblos originales que habitan en la Ciudad de México.

Por lo que respecta al anexo, en él se encuentra no sólo información complementaria a este estudio, sino también información clave que será de gran valor para próximas investigaciones en torno a este tema.

Capítulo I

Contexto histórico de Santa Ana Tlacotenco, Milpa Alta

El presente capítulo ubica la infraestructura del grupo de estudio a través de la dimensión histórica de sus transformaciones que hoy en día conforman un espacio urbano-rural, en el que se conservan expresiones de la cultura náhuatl. Para estudiar esto fue necesario utilizar las categorías de espacio geográfico, espacio social, formación económico-social, modo de vida y prácticas culturales que permitieron dar cuenta de cómo las características del entorno natural determinan las actividades agrícolas del grupo social y con ello la base económica y los modos de vida de la comunidad, vinculados los modos de vida con sus respectivas subculturas, en las que a su vez se presenta el fenómeno de las prácticas culturales, específicamente de la música y el canto que nos ocupa en esta investigación. A continuación su exposición.

1.1 Espacio social

Los antiguos nahuatlacos ocupantes del suroeste de la gran Tenochtitlán llamaban *Malacachtépec Momoxco* a la tierra que habitaban, sin embargo durante el gran influjo del dominio español se le cambió el nombre cuando Juan de Saucedo, quien fue el primer emisario español en esta zona, “propuso que se rebautizara como La Milpa o Milpas de Xochimilco, perdiéndose de esta manera el nombre antiguo ‘*Momoxco*’” (Velásquez, 2000, p. 18).

Del significado de su nombre original, *Malacachtépec Momoxco*, se sabe por su traducción del náhuatl que respondió a que esa zona se distinguió por ser un “lugar rodeado de cerros donde había túmulos funerarios” (Chavira, 1973, p. 52). Al respecto:

Malacachtépec Momoxco:
de *malacachtli* “malacate”,
de *tépetl* “cerro”
de *-co* “partícula locativa”
de *momoxtli* “adoratorio”
de *-co* “partícula locativa”

(Basáñez, 1995, p.21)

Hoy, los doce pueblos que componen Milpa Alta¹ saben que el nombre asignado por sus antepasados fue *Malacachtépec Momoxco*, tanto porque aparece en los títulos primordiales² de la zona bajo la forma *Malacatepequetitlan Momoxco* y porque la tradición oral lo conserva como topónimo.³

En su espacio geográfico Milpa Alta es hoy un vasto territorio ubicado al suroeste de la Ciudad de México y se extiende sobre las faldas de la serranía del corredor biológico

¹ Milpa es una palabra del español mexicano que designa los campos donde se cultiva el maíz en asociación con otros vegetales. Proviene del náhuatl *milpan*, término con el que se designa cualquier campo cultivado. (Recuperado el 12 de diciembre de 2015 de <http://www.inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM09DF/delegaciones/09009a.html>).

² Hasta la fecha, “el documento colonial más importante en materia histórica en Milpa Alta es el conocido como *Títulos o Títulos primordiales*. Éste es el nombre genérico de un tipo de documento elaborado en la segunda mitad del siglo XVII cuando las comunidades indígenas del centro de México se vieron obligadas a demostrar su propiedad sobre la tierra, por el riesgo que implicó la política de composición de La Corona. ‘En su mayoría, los títulos se centran en la fundación colonial de los pueblos y, en algunos casos, de sus antecedentes prehispánicos como forma de legitimizar su propiedad territorial. Dado que escriben un siglo antes, es frecuente que los autores de los *títulos* se apoyen en hechos, firmas o testimonios inexactos o inventados, por lo que muchas veces fueron considerados como documentos apócrifos por las autoridades españolas” (Gomezcésar, 2010, pp. 138-139).

³ La toponimia u onomástica geográfica es una disciplina de la onomástica que consiste en el estudio etimológico de los nombres propios de un lugar. El término «toponimia» deriva etimológicamente del griego τόπος (*tópos*, «lugar») y ὄνομα (*ónoma*, «nombre») (Martínez, 2011, p. 17).

Ajusco-Chichinautzin,⁴ de ahí que dos terceras partes de su territorio se localizan en zona montañosa. Las principales elevaciones son los volcanes Tláloc, Cuautzin, Chichinautzin, Acopiaco, Tetzcalcoalt, Ocusacayo, Teuhtli y La Comalera, así como los cerros Pripitillo, Telcuayo, Ocotécatl y Loma del Madroño.

Tanto volcanes y cerros que circundan su espacio geográfico permiten ver que el nombre náhuatl de origen respondía exactamente a que era un “lugar rodeado de cerros”. El influjo de este paisaje está manifiesto en su identidad cultural, ya sea expresada en mitos, leyendas, y en el arte (escultura, pintura, poesía y música). Tanto así que todavía se conservan ritos en lugares considerados sagrados de acuerdo con la cosmovisión indígena a los que se acude a pedir por una buena cosecha, por algún problema que aqueje al pueblo y, por supuesto, por dificultades familiares, incluyendo la salud y el dinero. Entre los sitios considerados sagrados donde se realizan ritos están el volcán *Tláloc*⁵ ("dios de la lluvia") que, por cierto, hoy es de los más visitados por los lugareños; el *Tezicalli* ("casa de piedra

⁴ Esta zona abarca el Estado de México, Distrito Federal y Morelos, así como las delegaciones o municipios de Álvaro Obregón, Cuajimalpa, Cuernavaca, Huitzilac, Juchitepec, La Magdalena Contreras, Lerma, Milpa Alta, Ocoyoacac, Ocuilán, Tepetlixpa, Tepoztlán, Tianguistenco, Tlalnepantla, Tlalpan, Tlayacapan, Totolapan, Xalatlaco. Las características ambientales de esta región, al formar parte del SVT, la convierten en una región prioritaria. Comprende un gradiente muy marcado de ecosistemas, derivados de la altimetría que favorece, asimismo, su gran riqueza específica y presencia de endemismos. Es un corredor que asegura la continuidad de los procesos ecológicos y evolutivos de la biota de la zona y es, además, una barrera para evitar el avance del proceso de urbanización de la Ciudad de México y Cuernavaca. Comprende dos ANP: Cumbres del Ajusco, decretado en 1947, y el corredor biológico Ajusco-Chichinautzin, decretado en 1988. El tipo de vegetación que se distribuye con una superficie mayor es el bosque de pino (Ajusco-Chichinautzin. (2014) CONABIO. Recuperado el 3 de enero de 2014 de www.conabio.gob.mx/conocimiento/regionalizacion/doctos/rtp_108.pdf.

⁵ El volcán o cerro Tláloc [...] se encuentra en la Delegación Milpa Alta, en el sureste de la Ciudad de México. Forma parte de la sierra Ajusco-Chichinautzin, en el Eje Neovolcánico. El volcán Tláloc constituye una importante reserva ecológica para el valle de México. Sus laderas se encuentran cubiertas de bosques de pino, encino y oyamel. En ellos todavía se encuentran algunos mamíferos como el zacatuche (*Romerolagus diazii*), ardillas, coyotes y otras especies nativas del entorno montañoso del Anáhuac. Los pueblos milpanecos tradicionalmente han explotado recursos como la madera, los hongos comestibles y la fauna para su uso en la vida cotidiana (Milpa Alta. Cuaderno Estadístico Delegacional, Milpa Alta. 2015, p. 8).

que produce granizo"); el volcán *Teuhtli*⁶ ("venerable señor") y el *Tehuiztutitla*⁷ ("lugar donde se encuentra el mal"). Por otra parte, cabe especificar que los volcanes *Teuhtli*, *Tláloc* y *Matlao* forman un triángulo geográfico que abarca las delegaciones Milpa Alta, Tláhuac y Xochimilco y también el Estado de México. Pero estos cerros a la vez triangulan con los cerros Guarda, el volcán *Chichinautzi*, *Otlayuca*, *Tzoanquilo*, *Ocotecatl* y *Zilcuayo*.

Al asentarse Milpa Alta "sobre la serranía Ajusco-Chichinautzin resulta una zona boscosa con clima predominantemente frío y con lluvias en verano sobre todo en las zonas más altas; mientras es templado subhúmedo en las partes bajas" (INEGI, 1995, p.5).

Otra característica geográfica destacable es que 60% del territorio se localiza en la cuenca del río Moctezuma de la región hidrológica del río Pánuco; mientras el resto se ubica en la cuenca del río Grande de Amacuzac⁸ de la región hidrológica del Balsas. Pese a esta ubicación excepcional, las tierras no poseen ninguna corriente permanente de agua debido a la característica porosa de sus suelos que no la retiene; a lo más en temporada de lluvias de las laderas de sus cerros escurren pequeños arroyos, de los cuales los más grandes son el *Cuautzin*, que escurre del cerro de ese mismo nombre, y el *Tlatixhuatanca*, que escurre por la ladera norte del volcán *Tláloc*.

⁶ En el siglo XVIII se realizaba en este lugar el rito del palo volador que, según Jáuregui y Magriña, representaba el descenso de las lluvias. Actualmente, el *Teuhtli* funge como una mojonera que divide a las delegaciones de Xochimilco, Tláhuac y Milpa Alta. Los habitantes de la Delegación de Milpa Alta realizan una ascensión ritual al *Teutli* el Día de la Santa Cruz para venerar la cruz colocada en la cima (Wacher, 2013, p. 60).

⁸ El río Amacuzac nace en Cacahuamilpa, Guerrero, de la unión del río Chontacoatlán y el río San Jerónimo, a partir de la unión de estos ríos toma el nombre del río Amacuzac, con una distancia de aproximadamente 80 kilómetros de longitud. Al salir del municipio se interna a Puente de Ixtla por los ríos Chalma y Tembembe y se une a otros ríos para alimentar al río Mezcala y formar el río Balsas (Recuperado el 31 de diciembre de 2014 de: www.inafed.gob.mx/woek/enciclopedia/ENM17los/.../1700^a.html).

La demarcación delegacional colinda al norte con Xochimilco y Tláhuac; al sur con los municipios de Tlalnepantla y Tepoztlán, ambos del estado de Morelos; al poniente con Tlalpan y nuevamente con Xochimilco, y al oriente con Chalco, Tenango del Aire y Juchitepec, municipios del Estado de México cuyos referentes volcánicos son el *Iztaccíhuatl* y el *Popocatepetl*, que han jugado un papel relevante particularmente en el imaginario de los santaneros⁹ o tlacotencos¹⁰ como geosímbolos¹¹ que, incluso, hoy se siguen plasmando en las composiciones pictóricas, escultóricas y fotográficas de los artistas de la región.

Cabe mencionar un hecho social trascendente que se derivó de la ubicación de Milpa Alta en la serranía: como casi 50% de la superficie está cubierta por bosque, a mediados de 1970 se organizó un importante movimiento comunero en defensa del bosque. Las repercusiones de tal movimiento hasta hoy tienen alcances en la celebración de la Defensa del Bosque el día 5 de febrero cuando se efectúa una ceremonia cívica en la que participan todos los pueblos que conforman Milpa Alta. Si bien esta celebración es de carácter cívico, incorporan elementos propios de las festividades religiosas como una misa católica atípica por sus cantos en náhuatl y en español, y su mezcla de éstos. También se emplean cantos recreados de los poemas de *Nezahualcóyotl*, como una manera más de recobrar la tradición ancestral al entablar un diálogo con el propio corazón, con lo divino, con el mundo y con el grupo social. Para acudir al punto de dicha celebración se lleva a cabo una procesión que

⁹ Gentilicio utilizado para denotar la procedencia geográfica de las personas habitantes de Santa Ana Tlacotenco, tomando en cuenta *Santa*, con su derivado *santanero* (*a*).

¹⁰ Otro gentilicio para denotar la procedencia geográfica de las personas habitantes de Santa Ana Tlacotenco, tomando en cuenta *Tlacotenco*, con su derivado *tlacotenco* (*a*).

¹¹ “Estos volcanes se consideran un geosímbolo definido como “un lugar, itinerario, una extensión o un accidente geográfico que por razones políticas, religiosas o culturales reviste a los ojos de ciertos pueblos o grupos sociales una dimensión que alimenta y conforma su identidad” (Wacher, 2013, p. 52).

organizan con el llamado de las campanas en cada pueblo para pasar a recoger a la gente que bailará, cantará y gozará de la ceremonia.

En el espacio social construido y determinado por las grandes transformaciones al medio ambiente a lo largo de miles de años, se asientan doce pueblos ubicados en la parte baja y norte de la demarcación: conforman Milpa Alta en la linde con Xochimilco y Tláhuac: Villa Milpa Alta —la cabecera delegacional—, San Francisco Tecoxpa,¹² San Jerónimo Miacatlán,¹³ San Agustín Othenco,¹⁴ San Pedro Atocpan,¹⁵ San Pablo Oztotepec,¹⁶ San Lorenzo Tlacoyucan,¹⁷ Santa Ana Tlacotenco,¹⁸ San Juan Tepenahuac,¹⁹ San Salvador Cuahtenco,²⁰ San Bartolo Xicomulco²¹ y San Antonio Tecómitl.²² Si bien cada pueblo tiene sus particulares características que lo distingue, todos los habitantes tienen un acendrado sentido de pertenencia. Incluso, puede decirse que “los nativos de la demarcación constituyen un solo grupo social, asentado y organizado en doce comunidades articuladas entre sí mediante el desarrollo de prácticas culturales regionales como la Peregrinación a Chalma, Tepalcingo, Tepeyac y el Carnaval” (Wacher, 2013, pp. 54-55).

¹² Por su toponimia, *Tecoxpa* significa “sobre piedras amarillas” (Gomezcésar, 2010, p.36)

¹³ Por su toponimia, *Miacatlán* significa “cerca de donde hay cañas” o “varas de flechas” o “lugar de los carrizales” (Íbidem)

¹⁴ Por su toponimia, *Othenco* significa “en la orilla del camino” (Íbidem, p. 37)

¹⁵ Por su toponimia, *San Pedro Atocpan* significa “sobre tierra fértil” o “lugar de las planicies” (Íbidem, p. 36)

¹⁶ Por su toponimia, *Oztotepec* significa “encima de la gruta” o “lugar de cuevas” (Íbidem)

¹⁷ Por su toponimia, *San Lorenzo Tlacoyucan* significa “donde se juntan o se hunden los breñales” (Ídem)

¹⁸ Por su toponimia, *Santa Ana Tlacotenco* significa “en la orilla de las jarillas” o “lugar de breñales” (Íbidem)

¹⁹ Por su toponimia, *Tepenahuac* significa “cerro cerca del agua” (Íbidem, p.37)

²⁰ Por su toponimia, *Cuahtenco* significa “a la orilla del bosque” o “lugar de leñadores” (Íbidem)

²¹ Por su toponimia, *Xicomulco* significa “en el hoyo grande”, “lugar de laderas” o “el ombligo de las laderas” (Ídem, p.38)

²² Por su toponimia, *Tecómitl* significa “en la olla de piedra” (Íbidem)

Como se observa, Santa Ana Tlacotenco es uno de los 12 pueblos o grupos sociales que conforman Milpa Alta, y se sitúa geográficamente al oriente de esta delegación colindando con:

Pueblos milpaltenses y con dos estados por ubicarse esta demarcación en los límites de la Ciudad de México. Con el Estado de México, al norte con San Juan *Tenpenahuac*, San Jerónimo, Villa Milpa Alta y San Agustín Otenco, al poniente con San Lorenzo *Tlacoyucan*, al sureste con el estado de Morelos y el bosque que es parte del mismo pueblo de Santa Ana Tlacotenco (Blancas, 2005, p. 5).

Por esta ubicación territorial al límite de la Ciudad de México, Santa Ana Tlacotenco cuenta con únicamente dos vías de acceso: una interna, el circuito regional que la comunica con el centro de Milpa Alta y que pasa por algunos otros pueblos milpaltenses y, otra externa, la Carretera Federal México-Oaxtepec. Estas vías de acceso han respondido a lo largo de su devenir histórico a las necesidades comerciales y socioculturales que han mantenido tanto con las restantes demarcaciones de la Ciudad de México (a través del circuito regional) como con el estado de Morelos (por la Carretera Federal) e, incluso, con el Estado de México.

La conformación del espacio social construido en Santa Ana Tlacotenco llama la atención porque se distingue por calles cuyos nombres aún aparecen escritos en náhuatl, y de acuerdo con el registro elaborado en los años 70's por Joaquín Galarza, se dice que aproximadamente 141 calles conservan su nombre original náhuatl, así como se conservan 74 nombres de montañas,²³ barrancas, manantiales, planicies y de 191 tierras.²⁴ De aquí se

²³ Algunas montañas sirven de mojoneras y de límites; otras forman parte de las leyendas y de las tradiciones de Santa Ana Tlacotenco.

²⁴ “En los terrenos donde se cultivó el maíz, el frijol y el haba [...] se conservaron los nombres en náhuatl, para designar extensiones de tierras mucho más grandes que las del interior del pueblo. Algunas se refieren a las tierras que poseía una familia; otras incluyen terrenos divididos en pequeñas superficies que cultivan varias familias [...] La división territorial de los terrenos de cultivo de Santa Ana conserva aún su nombre en lengua

infiere que es probable que estos topónimos correspondan a la distribución territorial ancestral, así como a la organización de los antiguos pobladores. Con el paso del tiempo y, como es de esperar, con la construcción de nuevas calles, los terrenos se dividieron y consecuentemente se modificó la traza urbana. Las calles que tienen nombre en español aluden a personajes heroicos de la Independencia o de la Revolución Mexicana. En las calles del primer cuadro de dicho poblado conviven placas en náhuatl y en español, así por ejemplo el paraje “Teupanixpa” también lleva el nombre de “Plaza de la Constitución”; la calle al costado derecho de la iglesia principal ha sido conocida como “Teupantitla” o, bien, “Francisco I. Madero”, mientras la del costado izquierdo de la misma iglesia se nombra “Teupanquiahua” o “Emiliano Carranza”, la calle enfrente a la iglesia y que desemboca al mercado se conoce como “Tlapitzahco” o mejor conocida como “Avenida Casas Alemán”.

Si bien en este hecho se puede ver, a primera vista, un esfuerzo por conservar viva la lengua náhuatl, eventos como el Certamen de Oratoria en Náhuatl a realizarse el 23 y 24 de julio de cada año en Santa Ana Tlacotenco, organizado por la Academia de la Cultura Náhuatl en la que ha participado el historiador de la cultura náhuatl, Miguel León-Portilla, así como sus representantes Francisco Morales y Panciano Blancos, dimensiona mejor la importancia de mantener vivo el náhuatl en Santa Ana Tlacotenco, pues cada lengua responde a una manera particular de emplear la lógica racional del pensamiento y, como consecuencia, determina la manera de ver de sus hablantes. Santa Ana Tlacotenco es considerado el último pueblo de la Ciudad de México que tiene pobladores hablantes del náhuatl, entonces así se constituye en el último reservorio de la cultura náhuatl.

náhuatl, ya que cada uno se asigna por la cantidad de tierra que lo conforma. Así, se delimitan porciones de grandes tierras, incluyendo terrenos divididos en pequeñas superficies que cultivan varias familias” (Galarza y López, 1982, p. 14).

Otra expresión que llama la atención es que la misa católica oficiada todos los domingos por el sacerdote Juan Ortiz Magos, de origen nahuatlaco, es bilingüe (en náhuatl y en español) y está dirigida a los niños(as), igual que los cantos del coro de señoras originarias de Santa Ana, las cuales llegan a entonar melodías procedentes de composiciones musicales en náhuatl que asigna el grupo social para integrar el repertorio eclesiástico.

Cabe mencionar además que Santa Ana Tlacotenco forma parte del Consejo de la Crónica de Milpa Alta (COCROMA), cuyo propósito pretende rescatar la memoria oral de esa demarcación.

En Milpa Alta, a manera de estrategia para preservar la lengua náhuatl²⁵ se imparten cursos permanentes en las escuelas primarias de San Pablo Oztotepec y de Santa Ana Tlacotenco, también en las instalaciones de La Casona, el Museo Regional “*Altepepialcalli*” y el Centro de Enlace Territorial de Santa Ana, bajo la dirección de los maestros originarios de Santa Ana Tlacotenco: Susano Leyva,²⁶ Brígido Rosas,²⁷ Inocencio Morales²⁸ y Juan Tomás Vilchis.

²⁵ Milpa Alta es la delegación con la mayor proporción de hablantes de lenguas indígenas en el Distrito Federal. En ese territorio habitan más de 3 mil hablantes de lenguas indígenas, que representan 4% de la población milpaltense. Por lo tanto, es la delegación con la mayor presencia indígena en la [Ciudad de México]. La población indígena de Milpa Alta es originaria del territorio de la delegación; a diferencia de lo que ocurre en otras delegaciones (Consejo de Población del Distrito Federal, 2006, p. 23).

²⁶ Originario de Santa Ana Tlacotenco, Don Susano Leyva Nápoles es uno de los representantes de la música tradicional de Milpa Alta. Nace en 1938, desde hace más de 40 años se ha dedicado de manera intensa y formal a la música, así como a organizar un buen número de danzas en toda la delegación de Milpa Alta, entre ellas: *Aztecas, Santiagos, Moros y Cristianos, Vaqueros, Pastoras* y recientemente *Atzcame*s (Hormiguitas). Ha integrado tres grupos de música y capacitado a bastantes jóvenes en el quehacer musical.

²⁷ También originario de Santa Ana Tlacotenco y discípulo del maestro Susano Leyva. Su trayectoria musical se enfoca en la ejecución de las danzas de *Aztequitas*, sones tradicionales y repertorio nahuatlaco.

²⁸ Es traductor y autor de poemas y narraciones, además miembro del Consejo Internacional de Ancianos de etnias indígenas, autor del *Tohuehuetlahtol* (Nuestra palabra antigua), libro infantil para enseñanza de la lengua donde apunta: “Aquí está la palabra, la canción, el trabajo, la comida, el juego de nuestra comunidad de Milpa Alta”, además de autor de capítulos para dos libros editados en España: “La naturaleza: aula abierta *yl temazcalli*”. Así como traductor del libro *Mulli*, el libro de los moles, y del Himno Nacional Mexicano, *Mexihca*

La importancia de conocer la infraestructura de la comunidad de Santa Ana Tlacotenco radica en que proporciona información sobre el espacio social construido, donde la transformación del trabajo ha modificado el medio ambiente en el transcurso del tiempo, coexistiendo ahora elementos urbanos y rurales. Pero también la infraestructura pone de manifiesto el nivel socioeconómico de la comunidad —aspecto que determina el desarrollo de un grupo social—, así como aspectos socioculturales como religión predominante, nivel educativo, nivel de atención médica, organización territorial, servicios, etcétera.

En la plaza principal destaca la Iglesia de Santa Ana (patrona del pueblo que se festeja cada 26 de julio). Como es de esperarse, en este espacio central se realizan las mayordomías y las festividades eclesiásticas, pero en el atrio de este espacio también tienen cabida las reuniones comunitarias para tratar asuntos relacionados con la vida del grupo social.

La ubicación de las cuatro capillas de la comunidad corresponde a la división territorial de Santa Ana Tlacotenco, conformada por cuatro barrios. Como se conoce, la traza urbana determina la movilidad de la comunidad y la organización social de la misma, por ello es fácil comprender que la Iglesia de Santa Ana esté localizada en la plaza principal y sus capillas, cada una, en los 4 barrios que conforman Santa Ana Tlacotenco.

La iglesia se encuentra ubicada al Oriente, y tiene un amplio atrio cercado por 3 muros, cada uno con una puerta de herrería, la principal puerta al frente y las otras dos pequeñas colocadas cada una en los muros laterales. Dentro del atrio, la cruz parroquial está colocada sobre un pedestal de casi dos metros de altura y a unos metros enfrente de la única torre para el campanario cargada a la izquierda del atrio. El muro lateral izquierdo del templo

Tepetlacuicatl (Recuperado 13 de enero 2015, publicaciones.iib.unam.mx/index.php/boletin/aarticle/download/84/80:32).

está reforzado con 2 medias arcadas. Contigua a la iglesia y del lado derecho hay un corredor con 3 arcadas y hacia adentro se alojan las oficinas parroquiales. El Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) restauró este sitio histórico de enero de 2003 a julio de 2009, aunado a la participación del consejo PRO restauración, integrado por los miembros y comunidad de Santa Ana.

De las cuatro capillas cabe decir que la Capilla de San Miguel o *Atlauhtempa* está localizada en el barrio del mismo nombre, y la celebración del santo patrono es el 28 ó 29 de septiembre; la Capilla de San Marcos o *Atlauhmaxac* está ubicada también en el barrio del mismo nombre, y la celebración del santo patrono es el 25 de abril; la Capilla de San José o *Tlallapanco* se encuentra en el barrio del mismo nombre, y la celebración del santo patrono es el 19 de marzo y, finalmente, la Capilla de La Lupita está localizada cerca de la parada del camión nombrada La Lupita *Xolco*, y la celebración es el 12 de diciembre. La fachada de su construcción moderna la compone una torre con su respectivo campanario; mientras en el interior hay una imagen de la Virgen de Guadalupe, acompaña de un mural sobre la pared del altar con la escena de Juan Diego ofreciendo flores a la Virgen, y en el fondo de la composición de los volcanes (Tehutli y Tláloc) y nopaleras. En sus vitrales se repite el tema antes mencionado.

La Plaza Cívica alberga al Centro de Enlace Territorial, autoridad delegacional del gobierno, al Centro de Salud T-II “Santa Ana Tlacotenco”, circunscrito al Sector Salud del Gobierno de la Ciudad de México, al Mercado núm. 382 “Santa Ana Tlacotenco”, que se distingue por ser el único del poblado y porque en su calle de atrás, en puestos ambulantes, las mujeres de la localidad ofrecen verduras y legumbres excedentes de sus cultivos de autoconsumo.

A una cuadra de la Plaza Cívica se encuentra la Biblioteca Pública “Cuauhcoyoltecatl” —sorprende que sólo cuenta con un documento de la Delegación Milpa Alta, editado durante la regencia de Óscar Espinoza Villareal, donde se destinan unas cuantas páginas al poblado de Santa Ana Tlacotenco—. Más allá, rumbo a la Capilla San Marcos está el Deportivo “Tlacotenco”, y camino a la Capilla de San Marcos el Panteón “Tlacotenco” que colinda con la Carretera Federal México-Oaxtepec, al cruzar esta carretera, en el área del bosque, se hallaron los restos del Mamut Columbo, los cuales datan de hace 12,000 años (hoy todavía en estudio y en resguardo por el Laboratorio de Paleontología del INAH), también muy cerca de ahí se localizan las grutas subterráneas (hoy tapiadas por seguridad).

Sobre la infraestructura educativa, antes de describirla, nos ocuparemos de destacar algunos aspectos o sucesos educativos relevantes en la dimensión histórica de los milpaltenses, no sólo porque lo educativo contribuye a perfilar a una comunidad al reflejar el desarrollo humano de su población, sino porque es el punto medular de esta investigación.

- En tiempos mesoamericanos, los antiguos mexicanos acudían a los templo-escuela,²⁹ “lugares por excelencia donde niños y jóvenes eran inducidos a adquirir el

²⁹ El templo-escuela era, ante todo, un lugar de servicio [...] Si los padres no se dedicaban al niño recién nacido, éste carecería de protección divina y no viviría más. En cuanto el niño tenía aptitudes suficientes, era llevado de nuevo al templo, ahora a cumplir los votos que sus padres habían hecho en su nombre. Allí trabajaría arduamente para el dios tutelar, formando parte de una casa tutelar de varones o de doncellas donde no sólo se organizaba el servicio eclesiástico, se proporcionaban conocimiento y se modelaba la moral de jóvenes y niños, [sino] el templo-escuela era una casa de producción. El trabajo de los varones, por ejemplo, era organizado en las casas de enseñanza para que acudieran a las siembras colectivas, a la construcción de canales, a la fábrica de edificios. Así, en los templos se distribuía y organizaba una fuerza laboral que de ningún modo debió de ser despreciable. Ya que el templo no era una institución despegada del Estado, sino parte de él, allí también se preparaban a los muchachos para la guerra cuando el mancebillo tenía rigor suficiente (López, 1985, p. 26).

conocimiento que les permitiría desempeñar en su presente y en su futuro adulto los papeles sociales que les atribuían los grupos dirigentes” (López, 1985, p. 26).

- Sobre la preparación musical, ésta formaba parte de la educación impartida en las escuelas mexicas: los *calmecac* y los *tepochcalli* eran “casa de jóvenes” donde se enseñaban cantares y danzas. La nobleza ingresaba en los *calmecac*, “hileras de casas”, centros de educación superior, de severa disciplina. Ahí aprendían cuidadosamente los cantares, los llamados cantos divinos valiéndose de las representaciones de los códices. Estos jóvenes educados, de ambas escuelas, eran los que realizaban la coreografía y la parte musical de las grandes danzas y cantares en las fechas sagradas. Junto con ellos había instrumentistas impecables que conocían las concéntricas rondas de los bailes y el simbolismo de pasos, gestos y movimientos corporales, instruidos en la interpretación de los caracteres ideográficos capaces de preservar los versos y la métrica musical con que deberían ser cantados. Cantaban con un sistema de sílabas repetidas que les servían para medir el ritmo de la música. Fray Diego Durán nos anima a penetrar en los enigmas de los cantares a través de este entendimiento:

Todos los cantares de éstos, son compuestos por unas metáforas tan oscuras que apenas hay quien las entienda si muy de propósito no se estudian y platican para entender el sentido de ellas. Yo me he puesto de propósito a escuchar con mucha atención lo que cantan y entre las palabras y términos de la metáfora y pareceme disparate y, después, platicado y conferido, son admirables sentencias, así en lo divino que agora componen, como en los cantares humanos (Durán, 1967, pp. 195-196).

A pesar de ello, durante las primeras décadas de la Colonia, los españoles continuaron enseñándoles la música, más con la intención de que los indígenas asistieran a la doctrina y a la misa que por necesitar de músicos en las iglesias. Recordemos que antes de la llegada de los españoles, todos los jóvenes estudiaban la música y la danza en las escuelas que había para ello, los *cuicacalli*; y que, por todas las evidencias, la participación de la población en las fiestas en honor a sus dioses era casi total; así se pudieron reunir miles de danzantes en sus ceremonias religiosas. Este acondicionamiento debe haber contribuido a la disposición de los indios hacia los cursos que para el estudio musical eran puestos a su alcance por los españoles.

Durante la Conquista y el largo periodo de reforzamiento del sojuzgamiento que fue la Colonia se buscó destruir intencionalmente las culturas autóctonas, imponiéndoles la empresa de redención evangelizadora que dejaba al indígena sin tierra, sin lengua, sin religión y sin tradiciones propias, es decir, sin identidad. Y que pese al gran embate aniquilador contra las culturas étnicas, la resistencia de los pueblos originarios resguardó parte de su pensamiento, de sus lenguas, de sus costumbres, de sus creencias y de todo aquello que en sí conformaba su particular cosmovisión o, bien, que, en el peor de los casos, en el sincretismo resultante de la convivencia entre la cultura española dominante y las indígenas violentamente dominadas quedaron elementos que nos dan indicios de esas culturas originarias. Por el gran peso de este pasado devastador se pueden ver en los siguientes periodos históricos los esfuerzos por ir construyendo una identidad propia, por revalorar y preservar su pasado indígena, por recobrar bienes y derechos de los que fueron despojados, etcétera. De

acuerdo con ello, en los acontecimientos registrados por la dimensión histórica encontramos lo siguiente sobre Milpa Alta que contribuyó a darle identidad:

- Derivado del movimiento Independentista, el milpaltense pasó a ser ciudadano libre, mas ese nuevo estatus no le significó beneficio jurídico en su vida. Más aún, a mediados del siglo XIX, las leyes de desamortización de bienes comunales de la Reformas otorgaron legalidad al despojo de las tierras de las comunidades indígenas. “Esto trajo un número considerable de rebeliones y levantamientos³⁰ armados por parte de los milpaltenses” (López y Velasco, 1985, p.13).
- Durante el periodo de Porfirio Díaz, la educación que recibían los milpaltenses era obligatoria, pues no enviar a los hijos a la escuela era motivo de multa. Por otra parte, en busca de construir la identidad mexicana se utilizaban símbolos patrios, por ello queda en el recuerdo de algunos milpaltenses que “acercándose el festejo de la Independencia de México se les enseñó a cantar el *Canto a la Bandera* y otro canto que no recuerdan su titulo” pero su texto decía:

Surgir de humildes cunas,
y en santos ideales
para vivir hasta los hechos:
es obra de abnegados,
es obra de colosos
que nacen para gloria
y orgullo de los pueblos.

(Horcasita, 1968, p.97)

³⁰ La tierra desde entonces ha sido un recurso escaso al que los campesinos no han tenido un acceso pleno; un bien que ha sido un botín del latifundista criollos y mestizos.

Estos cantos se entonaban como parte del programa educativo que consistía en enseñar el español, enseñar a escribirlo, enseñar a contar y enseñar a cantar en español.

- En la Revolución Mexicana, los combatientes que tomaron las armas para derrocar al régimen porfirista fueron los campesinos, y Milpa Alta participa activamente enfrentando grandes matanzas³¹ entre su población campesina por apoyar a Emiliano Zapata, a tal grado que fueron abatidos todos los hombres y mujeres; algunos niños sobrevivientes huyeron a la capital de México y otros se refugiaron en Xochimilco llevando vidas de sufrimiento. Sólo al término de esta revolución armada los milpaltenses regresaron a sus tierras destruidas y comenzaron el trabajo de rehabilitarlas.

“El triunfo del Constitucionalismo, encabezado principalmente por sectores de la burguesía agrícola y una ascendente burguesía urbana modernizada, significó la traición a las aspiraciones agrarias revolucionarias³² representadas por Villa y Zapata” (López y Velasco, 1985, p.13). Sin embargo, la movilización popular obligó al estado posrevolucionario a instrumentar una política de corte populista, orientada a la clase subalterna del campo y la ciudad. Por ello, la política orientada al campo propició a Milpa Alta gran cantidad de profesores que jugaron un papel preponderante

³¹ Sacaron los carrancistas a los hombres de sus casas, a los niños de quince años, a los de doce y trece años, a los viejos, a los jovencitos, a los hombres fuertes, y los mataron a todos en el atrio de la iglesia. A pesar de la muerte de todos los hombres del pueblo, el gobierno de la Ciudad consideraba que Milpa Alta era [aún] un peligro y deciden expatriarlos [de sus tierras] (Horcasitas, 1968, p. 20).

³² Lamentablemente las aspiraciones revolucionarias se vieron traicionadas, instaurándose la repartición de las tierras hasta nuestros días. El latifundio continúa desplazando a las comunidades.

en la construcción de escuelas y dirigentes. Resultado de esto se construye en 1938 la escuela secundaria de toda la región del sur del Distrito Federal, impulsada por el profesor Quintil Villanueva, [e] inaugurada por Lázaro Cárdenas [...] De esta oleada de profesores surgen dirigentes de Milpa Alta como es el caso de Fidencio Villanueva,³³ el primer autor de la historia fundacional de Milpa Alta y escritor del libro de poemas *Aztecascuicame* [...] *Cantos aztecas*³⁴ del profesor Tomás Alvarado, como integrante de la Junta de Mejoras, quien “contribuyó a la construcción de caminos, escuelas, el mercado central y fue también organizador en la feria regional, contribuyó a darle un carácter no sólo religioso, sino también comercial y cultural” (Martínez, 2000, p.10)

- En 1940, bajo el sexenio presidencial de Miguel López Portillo se declara la universalidad de la educación básica en todo el país. Para el caso de los grupos étnicos, como los nahuatlacos de Milpa Alta, la educación pasó a formar parte del programa Indigenismo Mexicano, y la materialización de este proyecto la encabezó el Instituto Nacional Indigenista (creado en 1948) y la Dirección General de Educación Indígena³⁵ (1978), dirigidas por el Estado y funcionarios públicos no indígenas. Lamentablemente, los programas se encaminan a una supuesta “civilización” de los pueblos étnicos, desdibujando así sus tradiciones y su lengua e

³³ Desde 1928 y hasta 1993 realizó estudios en la Escuela Nacional de Maestros, de donde salió para incorporarse como profesor en Milpa Alta en 1934 [...] Fue profesor de varios pueblos, director durante catorce años de la escuela “José Morelos” de Villa Milpa Alta [...] e inspector escolar, siempre en la demarcación. Pese a sus cargos, nunca dejó de ser profesor de historia y náhuatl (Gomezcésar, 2010, p.87).

³⁴ Vargas Rea, editor del libro, hizo la siguiente presentación: “Aún se cultiva la poesía indígena en los poblados de lengua náhuatl” (Villanueva, 2004, p. 31).

³⁵ La educación indígena oficial comienza a perfilarse con mayor claridad con la creación del Servicio Nacional de Promotores Indígenas, a través de un tipo de docente bilingüe que pretendía impartir la educación bilingüe.

imponiéndoles el uso del español, lo que implicó la desvinculación con la escuela comunitaria. Un ejemplo de una consecuencia concreta del desarraigo cultural musical promovido fue la pérdida de la tradición de las bandas de aliento, de origen milpaltense, que desaparecen con el paso a la modernidad; mientras el estado de Morelos se apropió de esta tradición hasta nuestros días.

- En la actualidad, Milpa Alta cuenta con una infraestructura de escuelas de Educación Básica tanto públicas como privadas, un Centro de Estudios Científicos y Tecnológicos del Instituto Politécnico Nacional (IPN) en San Antonio Tecómitl, un Colegio de Bachilleres en Villa Milpa Alta, el plantel del Instituto de Educación Media Superior del Gobierno del Distrito Federal en Santa Ana Tlacotenco y otras instalaciones socioculturales como el Auditorio Calmécac en Villa Milpa Alta, el Deportivo Momoxco en San Pedro Atocpan y el Deportivo en Santa Ana Tlacotenco. A pesar de los centros educativos a nivel básico, Milpa Alta registra una tasa de analfabetismo de 4.7%, la que contrasta con la de otras delegaciones que es de la mitad o menos. El promedio educativo de los milpaltenses es nivel secundaria, y muy pocos aún llegan a cursar estudios superiores.

Las instalaciones educativas de Santa Ana Tlacotenco, en su mayoría, son de nivel básico, y éstas son: Primaria Pública “Francisco del Olmo”, bajo la modalidad de dos turnos atiende en el matutino a cerca de “475 alumnos”; mientras en el vespertino a alrededor de “314 alumnos”, Primaria Pública “*Tlacuilo*”, bajo la modalidad de turno continuo, es decir, jornada amplia. Primaria particular “José Vasconcelos”, Secundaria Núm. 82 “*Altepecalli*”. Y a nivel Medio Superior cuenta con la

Preparatoria “Emiliano Zapata” del Gobierno del Distrito Federal a la cual asisten jóvenes de todo Milpa Alta, aunque para ello tengan que hacer largos recorridos.

Cabe destacar que en las escuelas de nivel básico continúan rescatando y manteniendo viva la lengua náhuatl³⁶ a través de la impartición de cursos por parte del Centro Regional de Santa Ana Tlacotenco. A esta tarea se suman los cursos impartidos también en las escuelas por Susano Leyva y Brígido Rosas, quienes crearon métodos dirigidos a niños para el aprendizaje del náhuatl. Una participación activa del resto de los habitantes es acudir cada lunes a las escuelas únicamente para entonar el “Himno Nacional Mexicano” en náhuatl, aunado al canto de Toque de Bandera, aunque este se canta en español.

Por lo que respecta a la enseñanza de la música en las escuelas de nivel básico, solamente se constriñe en su apreciación musical, en la puesta de repertorio de música cívica, música mexicana conmemorativas y ocasionalmente se canta algún repertorio de la música náhuatl, como es el caso de la escuela *Tlacuilo*. A pesar de no entablarse un vínculo con la escuela, los niños(as) estudian la música con los músicos tradicionales de Santa Ana, construyendo aprendizajes de los elementos musicales tanto en la música instrumental como vocal, tales como: El empleo del círculo de

³⁶ Por lo que respecta al uso de la lengua náhuatl, ésta se ha reducido a pequeños grupos de personas de mayor edad. Según el Instituto Nacional Indigenista, en 1940 la población de cinco años y más [...] hablaba náhuatl; mientras que en 1950 la cifra correspondiente se redujo a 27% (Martínez, 2000, p.10). En los años 50's, Zantwijk [...] estimó que 70% de la población era bilingüe e interpretó la drástica caída en el número reportado de nahuatlacos como consecuencia de la influencia mestiza: una parte importante de la población [...] ocultó que hablaba náhuatl (Zantwijk, 1970, p.79). En 1970, el 9% de la población hablaba náhuatl, y en 1990 se redujo al 3%: de estas 1,988 personas, 97% se declaró bilingüe y sólo 3% monolingüe (65 personas) (Milpa Alta. Cuaderno Estadístico, 1995, p.6).

quintas de tonalidades vecinas que armonizan la música, la afinación a partir de la nota “La”, aunque esto no predomina necesariamente ya que los músicos lo determinan a partir de otros medios (temperatura del medio ambiente para afinar a los instrumentos, tipo de resonancia según el lugar donde se ejecuta la música, etcétera), interpretación de géneros musicales, la espontánea imitación melódica y rítmica de los cantos y la emisión de los sonidos del canto que abarcan sonoridades de amplio espectro.

1.2 Formación económico social

En el ámbito estructural, la formación económico-social “refleja el hecho de que la base material y las superestructuras [sistemas de ideas] integran la indisoluble unidad real de la sociedad, permitiendo la explicación de su dinámica orgánica” (Bate, 1984, p. 57). Aún más, “las contradicciones fundamentales del modo de producción condicionan el tipo de superestructuras que le corresponden” (Ídem). Es decir, las particularidades de cada proceso económico de la sociedad que son producción, distribución, cambio y consumo determinan las superestructuras del grupo social.

En Santa Ana Tlacotenco la formación económica se basa en las actividades agrícolas que se acompañan de rituales, cuyo fin principal es pedir a los dioses y santos³⁷ que provean de lluvias a las cosechas y que fertilicen la tierra, y de este modo garantizar una buena producción para sustento al interior del espacio del grupo social, así como para comercializar en el exterior.

³⁷ En las celebraciones religiosas católicas el culto a la lluvia ha sido sustituido por la adopción de los santos cristianos propiciatorios de las lluvias, así Santiago Apóstol fue adoptado por los indígenas durante la Conquista, ya que coincidía con el dios dador de la lluvia, quien controlaba el rayo y el trueno (Merlos, 2009, pp.64-69).

Hoy, los rituales agrícolas de Santa Ana Tlacotenco se organizan de acuerdo a un sistema de posiciones sociales del trabajo jornalero, ya sea como dueños originarios de la tierra, como campesinos provenientes de Oaxaca, Guerrero, Puebla y Chiapas, como mujer inclusive, como niños(as) que laboran, hijos(as) de los campesinos que también participan en la labranza, tlacualera encargada de preparar los alimentos que se comen durante la jornada de labranza, de la tierra con tareas menores. “Las unidades de esta estructura social están constituidas por las relaciones entre estatus, roles y funciones [...] en torno al trabajo agrícola” (Firth, 1957, p. 32).

Entonces, el sistema de mayordomía o sistema de cargos funciona como una organización económica interna que regula las actividades del grupo social, garantizando la realización y el éxito de las festividades en torno a las prácticas culturales sujetas a un calendario que comparte lo religioso, lo cívico y lo educativo. Por otra parte, la participación voluntaria prevalece como un factor determinante para realizar ciertas encomiendas requeridas tanto en las mayordomías como en las festividades, incluso en las faenas de trabajo para subsanar alguna problemática relacionada a la infraestructura de la comunidad.

La producción del cultivo del nopal y del maíz con su respectiva distribución y comercialización en el resto de pueblos de Milpa Alta, Xochimilco, Tláhuac, El Mercado de Jamaica y el Estado de México se evidencia en el ámbito de las superestructuras en la cosmovisión de los milpaltenses manifiesta en su acervo musical de cantos y poesías sobre el cultivo e, incluso, sobre el culto ceremonial.

1.3 Modo de vida

El modo de vida implica las particularidades de la formación económica-social como “eslabones intermedios entre el carácter esencial de la formación económico-social y su manifestación fenoménica en la cultura” (Íbidem, p. 65). Los factores que inciden en las particularidades de la formación económico-social, formalizadas como modo de vida, son principalmente:

- Especificidades de la organización técnica y social condicionadas “por las características del medio ambiente en que el grupo humano vive y que transforma a través del trabajo” (Ídem). Es decir, el factor del medio ambiente de Santa Ana Tlacotenco que ha sido modificado por el trabajo de sus pobladores, ha condicionado las especificaciones de la organización técnica y social de este grupo humano: tan es así que el espacio natural de este poblado era en los años 70's de aproximadamente tres cuartas partes de bosque y una cuarta parte correspondía al cultivo del maíz y otros cultivos similares (sobre todo frijol y haba, pero también calabaza, chayote, chilacayote, alegría, huautzontle, chichilhuautle, entre otros cultivos de temporal).³⁸ La importancia de estos porcentajes registrados es que ellos reflejan y, de alguna manera, explican que una tercera parte del territorio era destinado al cultivo del maíz porque respondía a la especificidad de la organización técnica del trabajo jornalero que se caracterizó por emplear herramientas de labranza elementales durante los años 70's e, incluso, se rendían rituales a dichos artefactos —cuando en otros pueblos de México ya se utilizaban técnicas modernas—, esta condición de trabajo precaria tal

³⁸ La información de los años 70's es tomada de Joaquín Galarza y Carlos López Ávila, *Tlacotenco Tonantzin Santa Ana. Tradiciones: toponimia, técnicas, fiestas, canciones, versos y danzas*.

vez dependía de que cultivaban por temporadas³⁹ y en suelo irregular de laderas y pendientes donde difícilmente entra maquinaria, aunado a la falta de tecnología para irrigar los campos de sembradíos. Entonces, las características del espacio natural condicionaron a emplear técnicas de cultivo precarias acordes a los tres tipos de suelo que han conforman el territorio de Santa Ana Tlacotenco, y son:

Muy alto el subsuelo, o sea pegado a las montañas boscosas. Estas tierras se llaman tierras frías de la boca del monte, a medida que el subsuelo baja de altura, a este suelo corresponde los alrededores del pueblo, y estas tierras se llaman tierras fértiles y subsuelo sobre cordilleras, por tal motivo son pedregosas las tierras (Galarza y López, 1982, p. 36).

Estos tipos de suelo responden a que topográficamente la zona es accidentada porque “se ubica en las laderas del volcán Tláloc, por lo que sus pendientes varían entre 15 y 30% y sus cotas son de 2,550 y 2,700 metros sobre el nivel del mar”. Según esta altitud, el clima es templado húmedo con alta precipitación pluvial, lo que hace al terreno propicio para el cultivo pese a lo accidentado.

Santa Ana Tlacotenco se ha distinguido por ser uno de los tres productores de maíz de esa delegación, seguido de Villa Milpa Alta y San Antonio Tecómitl. Por otra parte, los productos agrícolas posibilitaron el comercio y el contacto desde tiempos remotos de los milpaltenses con sus vecinos de Xochimilco, Tláhuac, Tulyehualco,

³⁹ La agricultura es de temporal y, por tal motivo, es anual, ya que el clima es frío. Se aprovechan únicamente las lluvias que caen durante el año, al final de la primavera y en pleno verano, para que las semilla de maíz (y sus “sobernales” que son el haba y el frijol) se cultiven en las variadas formas que se saben trabajar en Santa Ana Tlacotenco [...], y en otros pueblos que lo circundan, donde la agricultura también es de temporal, ya que carecen de agua para su irrigación (Galarza y López, 1982, p. 36).

Topilejo, Morelos, Chalco y Texcoco, con quienes intercambiaron o vendieron flor de ocote para desayunar, tlaloreganillo para el mal de estómago, raíz de ocote echa escoba, zorrillos para curar el mal de la sangre, hongos para vender y alimentarse (Íbidem: 38), así como resina de pino, productos provenientes de la caza y productos del maguey. Cuando la comercialización era a través del trueque, cualquiera de estos productos era “intercambiado por utensilios de cerámica texcocana, fibras de algodón, lana para el vestido” (Galarza y López, 1982, p.151).

Mas con el paso del tiempo esta composición ha cambiado en cuanto a los campos de cultivo, así hoy se ha incorporado el cultivo del nopal, lo que responde a la alta demanda del nopal en toda la región de Milpa Alta, tanto para el consumo nacional como para la exportación, ya que este cambio en la producción del campo se debe a que “durante las últimas tres décadas los milpaltenses encontraron en la producción del nopal un cultivo mucho más rentable”. Entonces se podría deducir que la producción nopalera ha modificado también el espacio natural. Sin embargo, de acuerdo con información del año 2013 y como ya mencionamos antes, “este asentamiento es el principal productor de maíz de la delegación” (Documento de la administración delegacional de Milpa Alta, p.14).

- Especificidades de la organización y dinámica social que responde a la naturaleza de los contactos entre diversos grupos sociales o sociedades totales. En otras palabras, el tipo de relaciones que mantienen los diversos y distintos grupos sociales al interior y al exterior de Santa Ana Tlacotenco determinan y especifican la organización y dinámica social de este grupo humano:

Por los años 70's, por un aislamiento de muchos años, debido a su posición geográfica y a la falta de comunicaciones, Santa Ana Tlacotenco ha tenido más relaciones económicas, religiosas, culturales, etcétera, con los pueblos del estado de Morelos que con el centro del D.F. Los santaneros se desplazaban con más frecuencia hacia la tierra caliente, ya sea a pie o, [ya sea] a caballo, a través del monte. Por esa misma vía llegaban los productos de los pequeños productores de Morelos. Los tlacotencas “se dirigían con más frecuencia hacia las ferias, romerías, peregrinaciones, fiestas religiosas, etcétera, del estado de Morelos o del Estado de México, que hacia el centro de la capital” (Galarza y López, 1982, p.2).

Pero cabe enfatizar que a este antecedente de situaciones circunstanciales de ubicación geográfica, incomunicación por falta de vías y rutas de comercialización de sus productos se antepone uno histórico que en el Siglo XIX dio lugar a varios cambios en la organización política y división territorial, y que en sí mismo es la causa de esta dinámica social externa con dos estados.

Una vez declarada la Independencia, Milpa Alta formó parte del Estado de México, “hasta el 16 de enero de 1854 que el Presidente Antonio López de Santa Anna decretó la ampliación del Distrito Federal con el límite meridional de la Prefectura de Tlalpan, incluyendo la municipalidad del antiguo señorío de *Malacachtépec Momoxco*” (Documento de la administración delegacional de Milpa Alta, p. 12).

Continuando en esa dimensión histórica, ya “en 1862, por decreto del Presidente Benito Juárez, este territorio se integró a Xochimilco” (Antonio Molina Martínez). Y “durante 1864, con la formación del Partido de Tlalpan, las municipalidades de Milpa Alta y San Pedro Atocpan quedaron incorporadas a ese

territorio” (Íbidem). “Nuevamente el 16 de diciembre de 1899, bajo el régimen de Porfirio Díaz, Milpa Alta, San Pedro Atocpan y San Pablo Oztotepec se suman a Xochimilco. Es hasta el 26 de marzo de 1903 que la demarcación se convierte en Milpa Alta. En esta fecha se expide la Ley de Organización Política y Municipal del Distrito Federal, en la que se establece su división en 13 municipalidades: México, Guadalupe Hidalgo, Azcapotzalco, Tacuba, Tacubaya, Mixcoac, Cuajimalpa, San Ángel, Coyoacán, Tlalpan, Xochimilco, Milpa Alta e Iztapalapa.

Estos antecedentes históricos sientan las bases para entender el origen de la especificidad de la organización y dinámica social en Santa Ana Tlacotenco que, por un lado, sus grupos sociales mantienen relaciones con grupos sociales externos del estado de Morelos y del Estado de México no sólo por colindancia geográfica, sino porque algún día pertenecieron a esos territorios y por ello mantienen vivos vínculos culturales manifiestos en la participación a la Peregrinación al Santuario del Señor de Chalma y a la Peregrinación al Santuario de Amecameca.⁴⁰ De estas procesiones se sabe que:

Estos recorridos rituales hablan de la permanencia de antiguos vínculos ceremoniales con pueblos del Estado de México y el norte de Morelos, que con anterioridad seguramente estuvieron relacionados con ritos orientados a propiciar la precipitación pluvial; sin embargo, hasta la fecha se mantienen porque además de mostrar la persistente devoción de los milpaltenses por las imágenes visitadas, simbolizan la unidad de sus pueblos, así como su continuidad [...] Su organización se halla a cargo de mayordomías que acuden a los santuarios acompañando a su santo patrón y cuyo estandarte invariablemente abandera a los peregrinos (Wacher, 2013, pp.171-172).

⁴⁰ Datos de peregrinaciones tomados del Calendario de Festividades del documento de la administración delegacional de Milpa Alta durante la regencia de Óscar Espinoza Villareal.

“Pero las relaciones más estrechas son sobre todo con los pueblos de Morelos como *Tepoztlán, Tlayacapan, Tepalcingo, [Chalma],* etcétera” (Galarza y López, 1982, p.118).

Asimismo se comprende por qué mantienen una fuerte relación con los pueblos de Xochimilco a los que un tiempo pertenecieron por una decisión de política territorial, pero sobre todo porque al igual que ellos se consideran pueblos originarios nahuatlacos. Por otro lado, los grupos sociales internos de los tlacotecas mantienen una fuerte cohesión social con los 11 pueblos restantes que conforman Milpa Alta, tanto así que adoptaron el cultivo del nopal como toda la región de Milpa Alta.

En la dimensión histórica, el modo de vida implica: ritmos históricos de desarrollo y viabilidad de cambios del grupo social condicionados por sus particularidades estructurales. En otras palabras, este punto comprende, por una parte, que el ritmo histórico de desarrollo de un grupo humano está condicionado por sus particularidades estructurales y, por otra parte, que la viabilidad de cambios del grupo humano la condiciona también su estructura: De acuerdo con ello, se presentan en la línea del tiempo de Santa Ana Tlacotenco cinco etapas de desarrollo histórico sobresalientes con sus correspondiente viabilidad de cambios, a saber éstas son: Prehispánico, Colonial, Siglo XIX, Revolución y Época Contemporánea.

En las sociedades donde las formas específicas de producción se han diferenciado internamente hay que distinguir entre:

- Modo de vida como particularidad de la totalidad social. En otras palabras hay características comunes que comparten entre los grupos sociales que

conforman la totalidad social de una comunidad, así Santa Ana Tlacotenco se caracteriza por ser un pueblo cuyo modo de vida a partir de la producción sigue siendo agrícola.

- Submodos de vida como particularidades de los grupos sociales que integran la totalidad social. En este sentido, los submodos de vida responden a las particularidades que presenta cada uno de los grupos sociales que integran la totalidad social de una comunidad. Cabe advertir que la distinción aquí establecida corresponde también al uso recíprocamente relativo de los términos: cultura y subcultura, ya que cada trabajo agremiado conforma una cultura particular. En adelante téngase presente que los términos de modo de vida y submodo de vida mantendrán una correspondencia con cultura y subcultura, respectivamente.
- Submodos de vida o subculturas reagrupados por el cultivo de la tierra. Proveniente de cultivos de temporal como son haba, frijol, chícharo, calabaza, chilacayote, chayote, papa, alegría y huautzontle, chichihuaule, árboles frutales, flores y verduras. Otro submodo de vida o subcultura que aún subsiste minoritariamente es el de los tlachiqueros, quienes cultivan el maguey para posteriormente preparar el pulque y además elaborar con la fibra de éste la red del tlachiquero en la que se transporta el aguamiel vertido en cueros y también sus utensilios de trabajo. Uno más de los submodos de vida o subculturas es el cultivo de forrajes para alimento del ganado.

- Submodo de vida o subcultura únicamente de venta de los cultivos por parte de las mujeres y hombres de la demarcación.
- Submodos de vida o subculturas reagrupados por el trabajo de las mujeres. Proveniente del trabajo artesanal de las mujeres, quienes no sólo ayudan en el trabajo de campo, sino también elaboran y bordan a mano “el atuendo tradicional de la mujer de la región, que consiste en falda o chincuete, blusa, faja y cintas para el cabello,⁴¹ así como los ayates de ixtle de maguey” (Documento de la administración delegacional de Milpa Alta, p.12).
- Otro submodo de vida o subcultura es el reagrupado por el trabajo de las mujeres tlacualeras,⁴² quienes cocinan y cantan en los campos de cultivo.
- Otro más es el submodo de vida o subcultura del trabajo de las niñas y jóvenes adolescentes que bailan en las cuadrillas de danzas.
- Uno más es el submodo de vida o subcultura de las mujeres que bailan danzas tradicionales de chinelos y otras danzas tradicionales: *Moros y Cristianos, Vaqueros, Santiagos y Pastoras*.

⁴¹ “Los dibujos de los bordados son muy variados; en cada faja o cinta se emplea toda una serie de motivos diferentes. Los dibujos [...] poseen elementos del espacio plástico indígena (cortes perpendiculares de flores, frutas y animales)” (Galarza y López, 1982, p.XI).

⁴² Desde tiempos revolucionarios, las mujeres han llevado la comida a los campos de cultivo. Se dice que en aquellos tiempos subían descalzas por las veredas del monte. Actualmente, las mujeres caminan con zapatos aunque el trabajo sigue siendo arduo.

- Submodo de vida o subcultura referente a la ejecución musical por parte de los hombres interpretando música tradicional, lírica y versátil.
- Submodo de vida o subcultura derivado de la amplia gama de prestación de servicios (entre oficios y profesionales): médico, dentista, abogado, veterinario, taxista, tendero, carnicero, zapatero, plomero, carpintero, electricista, albañil y otras actividades.

Si se concibe el ámbito cultural o el de las expresiones artísticas y tradicionales como generador de otros submodos de vida que no se agrupan a partir del modo de producción — como los que se acaban de describir—, sino que más bien atienden al criterio más amplio de integrarse en grupos sociales caracterizados por individuos que comparten una práctica en común, entonces nos percatamos de otro submodo de vida que comparte entre sí los grupos sociales de Santa Ana Tlacotenco, el submodo de conservar sus tradiciones religiosas y cívicas a través de la figura socio-cultural del mayordomo(a), quien cobra gran relevancia en la organización y recolección de las cuotas para garantizar el éxito de las fiestas.

1.4 Prácticas culturales

Las prácticas culturales se conforman a partir de las estructuras sociales y sistemas de ideas, generando prácticas colectivas como experiencias de percepción, pensamiento y acción, es decir, como:

Sistemas de disposiciones prácticas predisuestas a funcionar como estructuras actuantes; el hábito regula el cúmulo de las experiencias de cada persona o grupo social, dando coherencia al desarrollo sociocultural, como un programa de consumo que se siente necesario porque enlaza las elecciones [...] colectivas” (Garcis en Bourdieu, 1990, p.35).

De esta manera, la práctica cultural se finca en los hábitos culturales, como sistemas de costumbres con dirección propia pero con condicionamiento exterior, es decir, hay una coherencia en la elección de los hábitos pero esta corresponde a aquello que deben sentir como necesario el grupo social, sobre todo a través del consumo, factor extrínseco que impone su propia lógica sobre las manifestaciones aparentemente libres de los sujetos, factor que condiciona el gusto o la elección en el modo en que la vida de cada grupo social se adapta a las posibilidades de estilo que corresponden a su estrato social, “maneras de elegir que no son elegidas” (*idem*) ya que se transmiten de una generación a otra.

Apegados a la práctica cultural se estudiará en los capítulos segundo, tercero y cuarto el bagaje de expresiones presentes en Santa Ana Tlacotenco, donde el canto náhuatl-español se manifiesta en las peregrinaciones, procesiones, mayordomías y fiestas, ya sea agrícolas, católicas, cívicas, educativas, entre otras, donde el proceso educativo informal se manifiesta como formador de aprendizajes musicales significativos, indispensables para el desarrollo de los aprendizajes en el aula escola

Capítulo II

El canto en el ciclo agrícola de Santa Ana Tlacotenco, Milpa Alta

En este capítulo se destacan las relaciones económicas, productivas, sociales y culturales que conforma el modo de vida de campesinos(as), tlacualeras y niños(as) que trabajan directamente en las faenas del cultivo, donde el acompañamiento de la música y el canto son parte de la parafernalia de los rituales agrícolas de fertilidad (preparación de la tierra, cultivo de la tierra, cuidado del cultivo, etcétera). Para estudiar este fenómeno ancestral fue necesario enfocarlo desde la categoría del espacio social donde se realizan los rituales agrícolas y desde la categoría del sistema de ideas que permite analizar el sincretismo presente en sus formas musicales (plegarias, antifonías, ofertorios, entre otros). A continuación su desenvolvimieneto.

2.1 La música y los cambios históricos de transformación del ciclo agrícola

En la dimensión histórica se tiene noticia que los antiguos habitantes de *Malacachtépec Momoxco* se dedicaron al cultivo del maíz, constituyendo la base de relaciones económicas, productivas, sociales y culturales,⁴³entre el interior del grupo social y con grupos sociales aledaños al territorio.

La organización del ciclo agrícola se rigió por un calendario que determinaba las fiestas de las deidades⁴⁴ que ocupaban un lugar preponderante en el ciclo ritual vinculado al

⁴³ Las relaciones que se observaron durante el trabajo de campo se enfatizan en lazos de parentesco entre familias que unen su fuerza de trabajo y sus ingresos económicos para sostener la producción del maíz, también se observan relaciones con otros sujetos que forman parte del sistema de producción, quienes garantizan lazos económicos de por vida. Las relaciones sociales son un vínculo que sostiene al sistema económico de Santa Ana Tlacotenco.

⁴⁴ “Las diosas del maíz se agrupaban según edades: el maíz tierno, Xilonen, ‘Diosa del jilote’, y Chicomecóatl, ‘Siete serpiente’, quien también era una diosa joven que personificaba el crecimiento del grano del maíz. En la época de los primeros elotes, esta diosa se festejaba junto con Toci, diosa madre de la tierra; mientras que en el

temporal de lluvia y a la fertilidad de la tierra. Así ” se ofrendaron cantos, plegarias, danzas y sacrificios a la Madre Tierra, al dios de la lluvia, Tláloc, y a dioses de menor rango relacionados con el dios Centéotl, que era la personificación de la mazorca; *centli* en náhuatl” (Broda, 2013, p.56).

Actualmente el ciclo agrícola inicia en el mes de enero y concluye a finales de diciembre. Durante este tiempo se organiza el ciclo ritual agrícola que responden a las etapas de desarrollo del cultivo. Las observaciones climáticas de los pobladores de Santa Ana Tlacotenco se caracterizan por los meses del año en relación directa con las etapas de la agricultura:

Enero, mes que reparte o inicio del año, mes en que hace aire; marzo, mes en el que se siembra el maíz en clima frío; abril, mes en que se siembra en clima templado; mayo, mes caluroso; junio, mes de las primeras lluvias; julio, mes en que se trabaja el maíz y llueve mucho; agosto, mes en que nacen las espinas y llueve mucho; septiembre mes de neblina y lluvias; octubre, mes de madurar el elote, entre elote y mazorca; noviembre mes de cosecha; diciembre, mes final o de frío (Galarza y López, 1995, pp. 39-40).

El factor climático estacional asegura repetir año tras año el ciclo agrícola. En el caso de Santa Ana Tlacotenco, el relieve del suelo requiere de tres climas para cultivar el maíz en forma temporal,⁴⁵ lo que conlleva a tener maíz todo el año para celebrar los rituales festivos.

invierno era equiparada a Ilamatecuhtli, la ‘Señora vieja’, diosa anciana de la tierra y del barbecho” (Broda, 2013, p.56). “Chicomecóatl formaba una triada con las diosas: Chalchihuhtlicue, ‘Patrona del agua de las fuentes y lagunas’, y Huixtocíhuatl ‘Diosa de la sal y de la fertilidad del mal’. De acuerdo con Sahagún, estas tres diosas eran las que mantenían a la gente popular [en] las fiestas del calendario ritual, a cada una de estas diosas le correspondía una fecha que también representaba momentos significativos del ciclo agrícola” (Ídem).⁴⁵ Por ejemplo, en el clima de relieve muy alto, el subsuelo es pegado a las montañas boscosas, a estas tierras se les llama tierras frías de la boca del monte, y estas tierras se siembran en los últimos días del mes de febrero o en los primeros días del mes de febrero o en los primeros días de marzo; mientras se cosechan en diciembre

Al mirar atrás en la línea del tiempo, a la llegada de los españoles, las fiestas agrícolas indígenas incorporaron aspectos de la liturgia católica, por lo que se fueron reelaborando simbólicamente las creencias prehispánicas bajo el influjo de sistema de ideas occidental hasta construir un nuevo proceso hegemónico sobre los rituales agrícolas. Se retomaron “fiestas relacionadas con el ciclo agrícola: inicio de la siembra, crecimiento y cosecha del maíz. Hoy estas fiestas revisten más elementos católicos que indígenas, y éstas fiestas son: el Día de la Candelaria o bendición del Niño Dios (2 de Febrero)” (Íbidem, p. 60). A parte de las fiestas se retoman otros eventos como la Peregrinación al Santuario de Chalma, que marca el inicio del ciclo agrícola, es decir, la limpia de las milpas para la siembra. Pero en el ámbito de las festividades cívicas culturales se encuentra la Feria del Elote de Santa Ana Tlacotenco (cuya temática es la cultura culinaria del maíz), y que coincide con el recibimiento de *Centéotl*, el Dios Mazorca.

A pesar de la imposición occidental, el trigo no sustituyó el modo de producción milenario del cultivo del maíz, lo que facilitó que permaneciera la tradición cultural en torno a este cultivo prehispánico, cuyos rituales se continúan realizando en el espacio geográfico y social, tales como: los cerros, sembradíos, altares o atrios de iglesia con la intención de:

Influir en las fuerzas o entidades sobrenaturales en función de los objetivos e intereses de los que las llevan a cabo [...] El ritual de la fertilidad de la tierra tiene un carácter estacional llevándose a cabo en un momento de cambio del ciclo climático o de comienzo de una actividad estacional: la siembra o la

a consecuencia del dilatado crecimiento de la planta y el dilatamiento de la madurez del fruto, ésta es la mazorca seca (Galarza y López, 1995, p.38).

recolección o, bien, puede tener un carácter contingente, esto es, para hacer frente a una situación de crisis individual o colectiva (Ametrano, 2015, p. 45).

Las actividades agrícolas se acompañan de rituales, cuyo fin principal es pedir a los dioses y santos⁴⁶ que provean de lluvias a las cosechas y que fertilicen la tierra, y de este modo garantizar una buena producción para sustento al interior del espacio del grupo social, así como para comercializar en el exterior.

Hoy, los rituales agrícolas de Santa Ana Tlacotenco se organizan de acuerdo a un sistema de posiciones sociales del trabajo jornalero, ya sea como dueños originarios de la tierra, como campesinos provenientes de Oaxaca, Guerrero, Puebla y Chiapas, como mujer tlacualera encargada de preparar los alimentos que se comen durante la jornada de labranza, inclusive, como niños(as) que laboran, hijos(as) de los campesinos que también participan en la labranza de la tierra con tareas menores. “Las unidades de esta estructura social están constituidas por las relaciones entre estatus, roles y funciones [...] en torno al trabajo agrícola” (Firth, 1957, p.32).

Si bien, los 12 pueblos o grupos sociales que componen Milpa Alta, entre ellos Santa Ana Tlacotenco, mayoritariamente se dedican a sembrar nopal debido a las adaptaciones económicas que han sufrido en las últimas décadas, el maíz sigue siendo el cultivo de mayor relevancia cultural, no sólo porque ha sido el sustento alimenticio de la población y se ha comercializado local y externamente, sino porque está presente en tradiciones culturales e, inclusive, educativas de la comunidad milpaltense. De hecho, en su acervo musical se

⁴⁶ En las celebraciones religiosas católicas el culto a la lluvia ha sido sustituido por la adopción de los santos cristianos propiciatorios de las lluvias, así Santiago Apóstol fue adoptado por los indígenas durante la Conquista, ya que coincidía con el dios dador de la lluvia, quien controlaba el rayo y el trueno (Merlos, 2009, pp. 64-69).

conservan cantos y poesías en náhuatl que describen el modo de vida de los campesinos o, bien, hablan sobre su modo de producción y trabajo agrícola.

Cabe decir que sembrar maíz conlleva otros cultivos asociados a la milpa como son frijol, tomate y calabaza. Además, los santaneros se ocupan de cultivos de hortaliza en sus patios (haba, chícharo, chilacayote, chayote, papa, huatzontle, chichilhuautl), de flores, de magueyes que tardan en crecer varios años antes de extraerles el aguamiel para el pulque y de cebada para forraje, todos estos cultivos con distintos requerimientos de siembra y con distintos tiempos de cultivo.

Los tlacotecas o santaneros han conservado en su ciclo agrícola una relación estrecha con los rituales agrícolas, ya que en tiempos anteriores el ciclo agrícola se apegó a un sistema de cómputo que rigió la vida de los pueblos —evidencia de esto se encuentra en los cuerpos pictográficos de la cultura náhuatl donde se plasma la síntesis de conceptos numéricos rituales y símbolos teogónicos. Al respecto, Kirchhoff considera que “la influencia de los números rituales no sólo en el pensamiento, sino en los actos y en las instituciones sociales de los indios es un hecho indiscutible” (López, 1973, pp.101-102).

Para los fines de esta investigación, lamentablemente no se preservan fuentes escritas que describan a detalle la música y el canto empleados en rituales agrícolas de la cultura náhuatl de la zona de *Malacachtépec Momoxco*, lo que permitiría comprender su función ritual específica. Sin embargo, se conservan descripciones de las fiestas agrícolas de los mexicas relatadas por Fray Bernardino de Sahagún, referentes culturales que describen los días, los meses, las deidades, la música, la danza, la función de las festividades determinadas por los rituales que guardaban relación con la fertilidad de la tierra.

Pese al gran empuje de la modernidad, los santaneros han conservado tradiciones de origen prehispánico, y este fenómeno de persistencia cultural conlleva a observar a la vez *un*

proceso de negación dialéctica —parafraseando a Bate es una sustitución de lo viejo por lo nuevo dentro del grupo social, lo que explica por qué se da una persistencia de formas culturales aun cuando ocurren cambios cualitativos importantes en la formación social y en el modo de vida de los milpaltenses del siglo XXI.

El proceso de negación dialéctica se puede observar fácilmente en el ámbito del registro histórico de las fuentes escritas, en esa línea del tiempo histórico hay ritmos de desarrollo de los fenómenos sociales que nos permiten comparar similitudes y diferencias de distintos fenómenos. En el caso que nos ocupa en este capítulo, el fenómeno particular son los rituales en torno al maíz, en los que se observa un remanente indígena donde el canto y la música instrumental forman parte de la parafernalia del ritual de la fertilidad, es decir, son un elemento decorativo intangible que conforma la ofrenda, cuyo lugar se estipula en el acompañamiento de los rezos y suplicas. Así, el canto es parte de una ofrenda a la Madre Tierra, esto es, un regalo o un “don” que funge como:

Intercambio material y espiritual entre el que dona (el grupo social) y el que recibe (la Madre Tierra), [entablándose] una doble relación de reciprocidad, ya que el donante comparte lo que tiene [...] con aquél al que dona, y una relación de superioridad, ya que el que recibe el don y lo acepta contrae una deuda con aquél que se lo ha donado. Por medio de esta deuda se convierte en su deudor y por ello se halla hasta cierto punto bajo su autoridad, al menos que haya “devuelto” lo que se le donó (Godelier, 1998, p. 25).

Pero también el canto es un medio a través del cual se entra en el tiempo sagrado de la naturaleza, no necesariamente tiene en sí mismo un fin artístico.

Para comprender la función del canto agrícola de Santa Ana Tlacotenco es pertinente conocer algunos aspectos relacionados con la cosmovisión⁴⁷ musical de los antiguos nahuas que conforma su sistema de ideas:

- Consideraban al artista verdadero un *yoltéotl*, “aquel que dialoga con su corazón, al que endiosa las cosas con su corazón, al que conoce los mitos, las tradiciones y, sobre todo, al que hace descender sobre los hombres las flores y los cantos” (León-Portilla, 1974, p. 270). Hoy, los cantantes y músicos tradicionales de Santa Ana Tlacotenco se les llama *tlatlinime*, que en náhuatl significa “poeta, cantor y músico”, aparte de significar “sabio y sacerdote” y todo un complejo de significados más, lo que en resumidas cuentas conlleva al mismo estatus social que tenía el *yoltéotl*.
- El sentido religioso era el eje de la vida social del músico náhuatl, ya que:

La música estaba estrechamente integrada a la religión. Algunos ejemplos se encuentran en los mitos y las leyendas de origen nahua, como el venerable *Popol Vuh* mayaquiché, *Libro de los Consejos*, que nos habla del origen divino de la música. Asimismo, atestiguan esta creencia las ofrendas de carácter musical y las deidades del panteón indígena relacionadas con esta disciplina: Macuilxóchitl, Xochipilli, Tlazoltéotl, Quetzalcóatl y Tezcatlipoca (Marti, 1955, p.13).

En la actualidad la vida social del músico santanero sigue siendo religiosa.

⁴⁷ Para López Austin, la cosmovisión es el resultado de un hecho histórico de producción de procesos mentales inmersos en discursos de muy larga duración, cuyo resultado es un conjunto sistémico de coherencia relativa, construido por una red colectiva de actos mentales, con la que una entidad social, en un momento histórico dado, pretende aprehender el Universo en forma holística (López, 2016, p. 22).

- La música era una actividad de origen divino a la que le correspondía la exclusividad de una casta de profesionales que la ejecutara, quienes como aprendices de músico se enfrentaban a una disciplina extremadamente estricta, ya que su ejecución e interpretación debían ser perfectas. Las faltas y errores en la ejecución o interpretación se consideraban que ofendían a los dioses por lo que se pagaba con pena de muerte, esto es, con sacrificio. Dada su gran importancia en el ámbito religioso, el músico gozaba de gran prestigio social.

Actualmente, el músico tradicional de Santa Ana Tlacotenco se integra a esta actividad como parte de la parafernalia y acompañamiento del ritual. Es considerado un miembro indispensable para la realización de los rituales, pues es el único que conoce la forma de la ejecución musical que acompaña dichas celebraciones. Su preparación musical la inicia a temprana edad y la hereda a sus descendientes directos o, bien, a los niños(as) de la comunidad que participan como aprendices. Su ejecución no requiere de virtuosismo, sino más bien de la participación de todo miembro del grupo social con inclinación por la música, por lo que las faltas al ejecutar no son sancionadas, sino forma parte de la expresión humana.

- Sobre los instrumentos se sabe que algunos tenían un origen divino: *Teponaztli* y *Huéhuatl* eran dioses que vivían un exilio terrenal, por lo tanto eran tratados como dioses. Entonces como instrumentos musicales poseían el poder de traspasar al umbral de lo sobrenatural para crear estados emocionales, incluso hipnóticos en quienes se integraban en comunión al lenguaje sacramental del conocimiento supremo de los dioses.

Hoy en día, todos los instrumentos son considerados únicamente instrumentos que acompañan y enriquecen con armonías la musicalidad del canto ofrendado a los santos, vírgenes y deidades supremas, sin embargo, el canto como instrumento de la voz humana mantiene un estatus de mayor jerarquía, porque lo consideran una expresión poética que requiere de la comunidad para su entonación e interpretación en la plegaria.

- La música mesoamericana se sujetaba a un tiempo y a un espacio que determinaba el calendario cívico religioso como actualmente se presenta.
- El repertorio lo debía conocer a la perfección el músico. Además ejercitaba su creatividad en nuevos cantos y composiciones que requerían de un intenso estudio, para ello “empleaba instrumentos múltiples que denotan una amplia gama acústica, a veces con implicaciones armónicas. Su lenguaje musical recurría a la escala pentátona y a otras más desarrolladas” (Martí, 1955, p.79), aunque su conocimiento musical no llegó a crear una notación, sólo existían signos ideográficos (vírgulas)⁴⁸ que representaban el canto y la música; de hecho, aprendían de memoria.

Hoy, los músicos recurren a la memoria y en ocasiones a utilizar partituras. En cuanto a las escalas, en general utilizan círculos de quintas⁴⁹ para alcanzar ciertas tonalidades

⁴⁸ El conocimiento de la música no llegó a crear una notación, existían sólo signos ideográficos que representaban el canto y la música. Se dice que las vírgulas representan las manos-rítmicas, la voz-canto o poesía, los instrumentos-sonidos de percusiones o de viento, los animales-emisión de animales, entre otros significados.

⁴⁹ Se conforma por las relaciones entre los doce semitonos de la escala cromática, lo que implica las respectivas armaduras de clave y las tonalidades relativas mayores y menores. Su uso se vincula en la composición y en la ejecución de cualquier instrumento que desea armonizar en regiones tonales vecinas de este círculo.

que faciliten la entonación del canto, ya no emplean la escala pentátona, salvo en la ejecución del repertorio de la chirimía, pues predomina la escala tonal⁵⁰ derivada de las danzas españolas.

- La función de la música no sólo se manifestó en ceremonias y rituales religiosos, sino también “tuvo lugar en el esparcimiento profano, en danzas y cantos que llegan tal vez a alcanzar un alto grado de lirismo acompañando poesías de cierta naturaleza íntima, aunque de preferencia con un sentido religioso” (Chávez, 1946, p. 67). Cabe mencionar que las clases bajas de las sociedades mesoamericanas poseían su propio lenguaje musical, que difería del usado por la élite religiosa en el poder.

Como se ve, algunos aspectos musicales de procedencia prehispánica persisten detrás de otros novohispanos, así como otros aspectos se han modificado al responder a las necesidades sociales de los nuevos tiempos. De acuerdo con este tipo de sincretismo tanto artístico como cultural manifiesto en la música de la comunidad de estudio se recurrió a herramientas de las disciplinas antropológicas (etnohistoria y etnografía) para comparar y analizar la función del canto en torno a los rituales de fertilidad agrícola, cuyo carácter religioso determina la expresión colectiva sobre ideas de lo sobrenatural. Pero no sólo el carácter religioso determina la estructura de los rituales de fertilidad agrícola, sino también los medios de producción económicos y las relaciones sociales, ámbitos donde se disputan los sistemas de ideas basadas en el poder, la ideología, la política e, incluso, valores sociales.

⁵⁰ Son las que tienen una distancia tercera mayor entre el primer y el tercer grado, y una tercera menor entre el tercer y el quinto grado.

A continuación los elementos musicales del canto presentes en los rituales agrícolas de Santa Ana Tlacotenco, con el propósito de describir la estructura musical que los compone (como ritmo, melodía y armonía). Y estos elementos se abordan desde la clasificación de los rituales de estación de secas, de bendición del maíz, de cuidado de la siembra, de producción del cultivo y de primicias, y son:

Ritual de estación de secas

En tiempos ancestrales se celebraba la fiesta I de Atlacahualco, “cuando faltan las lluvias”, esto en enero y en febrero, y en esta fiesta se pedía que llegasen las aguas a tiempo de iniciar el ciclo agrícola, por lo que “estaba relacionada a la fertilidad y al crecimiento”, y se llevaba a cabo cuando se iniciaba el cultivo del regadío. Al respecto se dice que:

En ese mes se hacían ceremonias en los montes y lugares de manantiales, aguas termales, cuevas, picos altos y los templos propios de cada deidad [...] Las deidades asociadas con agua, hielo, granizo, rayo, trueno, viento, lagos, mares, ríos, cuevas se celebran con especial rito, destacando el sacrificio de niños en varios sumideros, manantiales y pozos (Estrada, 1984, p. 121).

Se sabe que en este tipo de ritual la música estaba presente como aquí se testimonia:

“[...] llevábanles con mucha música, así de instrumentos musicales como de cantares para aquel propósito. El carácter de estos cantos se intuye solemne, procesional y lastimero, acompañado con los instrumentos propios de esta deidad, como caracoles marinos, sartales de conchas, flautas, sonajas y percusiones (Íbidem, p.122).

Hoy, las creencias prehispánicas que dieron pie a este tipo de ritual continúan permeando en las prácticas agrícolas del grupo social, ya que siguen acudiendo al cerro Tláloc⁵¹ donde habitan los tlaloques⁵² (ayudantes del dios de la lluvia encargados de repartir la lluvia en vasijas). Este cerro retiene el agua en su interior para soltarla de nuevo en tiempo de lluvias, además este lugar mantiene una relación con el maíz, ya que ahí se guardan las mazorcas. Aquí, los santaneros ofrendan al dios de la lluvia con la danza prehispánica *Azcatzintzintin* (*Las hormiguitas*), acompañada del canto náhuatl para ofrendar a la Madre Tierra, y que exhorta a asistir a la celebración así:

I Texalizcameitotliztle

Azcatzintzintin Ah, ah, ah
 Tiyoltzicuínica Ah, ah, ah
 Titlailhuiquichtican Ah, ah, ah
 Titlailhuiquichtican Ah, ah, ah

I. Danza de las hormiguitas

¡Ay, hormiguitas!,... Ah, ah, ah,
 vamos con gusto,... Ah, ah, ah,
 a hacer la fiesta,... Ah, ah, ah,
 a hacer la fiesta,.. Ah, ah, ah.

(Véase texto completo en el anexo)

⁵¹ En tiempos anteriores, la estación de secas pertenecía a los tlaloques como dioses de los cerros. Los cerros tuvieron una función en la retención interior del agua, así la soltaban de nuevo en tiempos de lluvias, tenía también una relación con el maíz, ya que éste era guardado en su interior. Los tlaloques eran los dueños del maíz y éste último tenía que ser adquirido por los hombres mediante un intercambio con los dioses de la lluvia “el sacrificio de los niños” (nextlahualli), la deuda pagada que tenía lugar en la época de las secas (Merlos, 2009, p.64).

⁵² Eran los dioses de la lluvia y de las tempestades, fenómenos que se originaban en las altas montañas, en cuyas cumbres son engendradas las nubes; no vivían simplemente en los cerros, sino eran los mismos cerros personificados. Se trataba de un grupo grande de dioses que representaban fenómenos vinculados [...] y éstos eran: Tláloc y la hueste de seres pequeños (tlaloques) que le ayudaban a producir la lluvia; la diosa de los ríos, las fuentes y la laguna, Chalchiuhitl; la diosa de la sal y el agua salada, Huixtocihuatl; el dios del viento, Ehécatl, acompañado de sus ayudantes pequeños, los *ehecatontin* o *vientecillos*; *Matacueye Iztaq*, *Cihuatl*, *Popocatépetl* y otros cerros deificados, así como una serie de dioses (Íbidem, p.59).

Su música instrumental acompaña tanto al fraseo del canto como a la coreografía dancística. Se emplea guitarra y un violín (instrumentos de influencia española), y su melodía obedece a una estructura binaria (A–B), es decir, conformada por dos secciones musicales. La primera se compone de una introducción melódica del tema y la segunda se conforma de una melodía conclusiva caracterizada por su rítmica e interválica.

El uso del tambor o membranófono marca el ritmo al ritual en un constante *ostinato*⁵³ que organiza el tiempo ceremonial. Además se busca entablar contacto con entes o fuerzas de la Naturaleza, cuyo llamamiento percutivo se enfatiza con caracoles y ocarinas direccionados hacia los cuatro puntos cardinales partiendo del mismo ombligo de Tlaltípac. Hoy, se concibe la orientación de los cuatro puntos de este modo: al Norte, por donde viene el aire frío y las heladas; al Sur, por donde están las estrellas en forma de cruz, o sea, la Cruz del Sur; al Oriente, por donde sale el Sol; al Poniente, por donde se oculta el Sol —sorprendentemente, estas cuatro direcciones las enuncia el sacerdote del ritual católico de Santa Ana Tlacotenco cuando oficia la misa en lengua náhuatl.

Por otra parte, esta música también se conoce como conjuntos de danzas, porque las rítmicas del zapateado acompañan los acordes melódicos y cadenciosos de los instrumentos. Por lo que se refiere a la estructura de las unidades musicales, destaca la ejecución de la voz en forma de monólogo que narra un texto poético. En cuanto a la afinación, tanto de la voz como de los instrumentos, ésta responde a una

⁵³ Es una técnica de composición consistente en una sucesión de compases con una secuencia de notas de las que una o varias se repiten exactamente en cada compás.

afinación entre occidental y otra afinación étnica acuñada a sonoridades que hacen referencia a estados de ánimo, colores, texturas, entre otras características, por lo que no se requiere de un afinador que oriente la nota “La” —con la que se afina a la orquesta sinfónica—, sino más bien la afinación la determina el criterio del músico tradicional, basado en las percepciones sensitivas y acústicas del instrumento determinadas por el clima del medio ambiente.

Ritual de bendición del maíz

Su antecedente es la fiesta del Huey tecuilhuitl, entre abril y mayo, donde se bendecían las mazorcas que se utilizarían en la siembra.

Este ritual ancestral relacionado con el dios del maíz tiene su clara correspondencia con el festejo religioso de la Candelaria⁵⁴ o bendición del Niño Dios. A través de esta festividad se entablan o refuerzan relaciones filiales entre los miembros de la comunidad por medio del compadrazgo, lo que garantiza lazos sociales de ayuda de por vida.

Al inicio del Año Nuevo, los santaneros se preparan para bendecir⁵⁵ los granos para su buena cosecha al igual que a los animales para que se mantengan sanos y

⁵⁴ La fiesta de La Candelaria celebra a la Virgen María como la madre del Niño Jesús, esta fiesta tiene mucha presencia en los pueblos del Altiplano Central y, principalmente, en la zona Chinameca de la Cuenca de México. La fecha tiene un interés particular desde el punto de vista del calendario prehispánico. Resulta que los mexicas contaban el inicio del año a partir del 12 de febrero, fecha que correspondía al 2 de febrero antes de la reforma gregoriana (Broda, 2013, p. 61).

⁵⁵ Para los indígenas Ometeotl (Dios de la dualidad) es un dios que habita en el Omeyocatl (lugar de la dualidad). Es también dios de la tierra, el que une a los cuatro puntos de la tierra en el Nayotl. El indígena cuando se reúne en una fiesta o en una ceremonia importante hace reverencia a los cuatro puntos cardinales o a los cuatro vientos. El dios une a todos los hombre y mujeres en ese punto Nayotl, así se reviven los hermanos que vienen de esos puntos. Y por eso se saluda al elemento Oriente (el Sol) que ilumina la vida del hombre, después se saluda del lado del corazón el Poniente, haciendo referencia a los abuelitos, quienes se encuentran en el ocaso, después se saluda al Norte, lugar de descanso de los abuelitos, el lugar de la masculinidad y después se saluda al Sur, el lugar de la femineidad, del sacrificio, ya que la mujer se sacrifica para dar la vida. Finalmente se hace una oración a los cuatro vientos o cuatro rumbos en el centro donde se encuentra dios. Por eso en cualquier ceremonia

fértiles. En el imaginario de los campesinos, la bendición de las semillas significa la protección ante las fuerzas malignas del campo, ya sea por fenómenos climáticos, por depredadores o por fuerzas negativas que habitan en los campos.

El ritual comienza cuando los campesinos se desplazan en procesión hasta llegar al atrio de la iglesia —La procesión es una organización colectiva presente en todos los rituales agrícolas de Santa Ana Tlacotenco—. Durante el trayecto se acompañan de la cuadrilla de danzantes de chinelos, cuyo conjunto musical se conforma por instrumentos de aliento y percusión —remembranza de los instrumentos prehispánicos, cuyos sonidos metálicos, chillones y estruendosos simulan de manera irónica los sonidos de los instrumentos musicales españoles. De hecho, la danza de chinelos constituye una burla a los españoles novohispanos, quienes realizaban sus tertulias con trajes de seda y música elegante.

En este evento la música se aboca a acompañar la coreografía de los danzantes que alegran el recorrido por las calles con grandes brincos. Cabe decir que algunos sonos de chinelos son melodías que no incluyen texto poético cantado, ya que los clarinetes sustituyen la línea melódica entonada cantada. La estructura musical de las danzas se integra sólo por dos secciones, lo que permite repetir innumerables veces las dos líneas musicales que acompañan la danza con el propósito de acompañar por tiempo prolongado la larga procesión que avanza por las calles principales del poblado. Además, la melodía de las danzas de chinelos se conforma por la presencia del *canon*, estructura musical que se compone de varias voces que se superponen

indígena se hace un tendido a la Madre Tierra *Tonantzin* en forma de cuadrado o círculo con una cruz en el interior que alude a los cuatro puntos y en el centro se ubica a dios (Entrevista al párroco de Santa Ana Tlacotenco en Pineda, Diario de Campo 2014, hoja 12, párrafo 3).

siguiendo una línea melódica y que van dejando entre el comienzo de una voz y la siguiente voz un intervalo de tiempo, y así sucesivamente van entrando las restantes voces escalonadamente, una detrás de la otra, tantas veces lo requiera el recorrido de la procesión. Esta melodía en ocasiones puede comenzar con un contra-tema en contrapunto al tema canónico principal. Las melodías contrapuestas provocan un efecto sonoro de gran alboroto y alegría, característica de influencia indígena, es decir, el sonido de los instrumentos se aproxima a la sonoridad de los instrumentos prehispánicos en cuanto a su estridencia y brillantes, que busca un sonido de gran vivacidad festiva.

Al llegar al atrio, la banda comienza a ejecutar su repertorio mientras espera la bienvenida del sacerdote. Los campesinos portan cestos con semillas. El padre oficia la ceremonia del ritual católico en lengua náhuatl, aunque intercala en la liturgia fragmentos en español, y bendice el maíz dirigiéndose a los cuatro puntos cardinales. El canto presente en la ceremonia religiosa es solemne, y su repertorio católico es el siguiente: *Kirye eleison (Téocoe toca xi tlaocoya)*, *Gloria (Ilhuicapan cuicatl)*, *Ofertorio (Tla Uenchiuhpa)*, *Santo (Yectzin) Padre Nuestro (Ti to Táe)* y *Cordero de Dios (Ti-Teo-Ichcatzin)*. Estos cantos tienen la forma binaria (A-B) y su rítmica fue adaptada a la lengua náhuatl, por lo que las variaciones rítmicas se manifiestan *ab libitum*.

Ritual de cuidado de la siembra

Se realizaban rituales de fertilidad para proteger la cosecha cuando la mazorca está tierna y granando. Sobre su música y su danza se dice que:

Las mujeres que servían en el templo y acompañaban estos bailes calendáricos y propiciatorios, las cihuatlamacaz [...] “hacían areito el patio, cantaban los loores y cantares de esta diosa” y bailaban con la representante de la diosa Xilonen; mientras los señores cuidaban de los fuegos sagrados en el patio del templo y se preparaban para un cálido y sugerente baile [...] “todos trabados de las manos o abrazados, así hombres como mujeres, los cuales juntos bailaban, tañían y cantaban por tiempo de ocho días [...] todos con ricas vestiduras y joyas”. Estas mujeres representaban las tiernas y jugosas mazorcas con los cabellos sueltos a modo de los de elote saliendo por su traje de hojas, representando así la fertilidad y el vínculo de alianza con sus compañeros de danza; “para comenzar el areito salían los cantores de las casas que eran sus aposentos, salían ordenados y cantando y bailando de dos en dos hombres, y en medio una mujer” (Estrada: 1984, p.38).

Hoy, solo se observan un ritual que consiste en realizar un orificio en la tierra donde se deposita comida (carne, fruta, tamales, etcétera), posteriormente tapan con tierra dicho orificio y rezan. No hay presencia de música. En las creencias de los campesinos se encuentra presente la alimentación de la tierra ya que ella también tiene hambre y debe comer para estar sana y fuerte.

Ritual de producción del cultivo

El fin del ciclo agrícola mexicana caía en la fiesta VI de Eltzalcualiztli, que significa entre mayo y junio, cuando se celebraba su buen fin y se permitía a la gente comer libremente *etzali* (bolitas de maíz con frijol), misma fiesta en que se celebraba la conclusión de la siembra del cultivo de temporal. En ella se pedía a los dioses acuáticos la regulación de lluvias. Se pedía por las cosechas que ya iban creciendo y por la sal. En el ritual:

[Realizaban] cantares penitenciales de purificación y danzas que se extendían entre la población: “iban todos a lavarse a los ríos y a las fuentes [...] después bailaban” [...] Los sacerdotes encabezaban procesiones a los santuarios Tlaloque y hacían sacrificios ofrendando papel, plumas, piedras preciosas, cantares y música [...] Todo el día duraba la festividad, tañendo el teponaztli, el huéhuetl, los caracoles y las flautas en lo alto del gran Cu de Tenochtitlán, y se prolongaba durante toda esa noche “una música muy festiva y hacían velar [...] a los cautivos [...] que sacrificarían al día siguiente” (Estrada, 1984: 139).

Los santaneros preparan en los meses de mayo a julio el regreso a los maizales y el deshierbe de los sembradíos que han crecido por las abundantes lluvias, lo que constituye una forma de cuidar la cosecha para evitar que una plaga dañe la salud del maíz. No hay un ritual en específico en esta etapa.

Ritual de primicias

En la fiesta XI de Ochpaniztli, Limpia, efectuada entre agosto y septiembre se celebraba el casamiento ritual entre la Tierra y el Sol, de quienes nace Centéotl, el Dios mazorca. En esta fiesta⁵⁶se hacía el ofrecimiento de las primicias, aunque la cosecha propiamente dicha tenía lugar meses después.

En Santa Ana Tlacotenco, el recibimiento de Centéotl se festeja con la tradicional Feria del Elote, en la que se venden diversos alimentos preparados con el

⁵⁶ El mes de agosto constituye en el calendario prehispánico una fecha clave en el ciclo agrícola, ya que el maíz está creciendo y necesita la protección ritual para su maduración. La Asunción de la Virgen, el 15 de agosto, es la fecha en la que los meteorológicos del Altiplano Central, al igual que comunidades nahuas [...] suben nuevamente a los cerros para pedir el buen desenlace del ciclo agrícola (Ídem).

maíz que cultivan en este pueblo milpaltense. En la feria se monta una exposición museográfica cuyo guión trata sobre la agricultura del maíz, sus herramientas de labranza y su gastronomía.

En cuanto a su expresión artística, el repertorio musical diverso temáticamente es interpretado en náhuatl por el tlamatini, hombre sabio encargado de difundir el patrimonio cultural de la comunidad, por lo que funge como receptáculo del canto y de la música tradicional, entre los divulgadores están Susano Leyva y Brígido Rosas, entre otros. Por otra parte, la expresión dancística tradicional cobra gran relevancia en el festejo con la participación de mujeres y niñas en las ejecuciones de las danzas de *Aztequitas* y *Pastoras*.

Como se observa, los rituales agrícolas descritos se vinculan con tres aspectos básicos de la vida del grupo social: el primer aspecto tiene que ver con la congregación de los pobladores a través de la actividad económica del cultivo tradicional del maíz, el segundo aspecto responde a la interacción de los campesinos con la Naturaleza y su consecuente cosmovisión y el tercer aspecto se relaciona con los ciclos agrícolas que corresponden a las etapas de crecimiento del maíz.

La función del ritual se remite a la intervención para propiciar la benevolencia de las fuerzas naturales, y para ello se sirven de plegarias y alabanzas, música y cantos, danzas y atavíos, liturgias y procesiones, ofrendas y objetos rituales. Pero las intervenciones artísticas no sólo revisten el ritual, sino tienen funciones esenciales, pues se cree que por medio del movimiento corporal dancístico buscan mantener el orden en el Cosmos, así:

Se baila para que llueva o para que no llueva si ha llovido mucho. Se baila para asegurar la fertilidad de los campos y de las mujeres del pueblo o para ahuyentar a las fuerzas sobrenaturales dañinas o para que no sople fuerte el viento o caiga granizo [...] Tienen una razón práctica para su baile, y su acompañamiento deriva del ritmo del cuerpo que acompaña el huéhuatl y el teponaztli, cuyas percusiones se hacen acompañar de chirimías que entonan melodías que acompañan el canto y la danza, a fin de pasar por estados de alteración donde el cuerpo se vincula con la Madre Tierra (Íbidem, p. 65)

Entonces, la danza es un medio a través del cual se entra al espacio sagrado de la naturaleza. Así, en la danza de *Santigos* se alude al señor Santiago como “Hijo del trueno”, personaje que tomó características del dios de la lluvia, Tláloc. En esta danza como en la de *Aztequitas*, el canto y el movimiento corporal no se detienen, los textos son los únicos que interrumpen la música y la danza para dar continuidad al texto narrativo de la danza que se ofrenda.

Como se ve, la música también tiene una función esencial en el ritual, pues al tener una estructura reiterativa que se repite prolongadamente contribuye a propiciar caer en trance y así entablar una comunicación directa con la tierra, los espíritus y el cuerpo.

A la vez, el canto funge como una memoria colectiva identitaria al preservar la lengua náhuatl. De hecho, los músicos tradicionales hablantes del náhuatl traducen los textos a fin de que las nuevas generaciones que ya no dominan el náhuatl —por la imposición de la lengua española a principios del año 1905—,⁵⁷ al cantarlos refuercen su lengua madre y la visión del mundo que ella encierra.

⁵⁷ En el año de 1905, Justo Sierra crea la escuela rural. Consideraba que la escuela debía ser federal, gratuita y obligatoria. No debía limitarse al salón de clase, a la lectura y a la escritura. Debía ser un proceso social que había de afectar los aspectos de la vida social. Funda en 1905 la primera escuela primaria en Milpa Alta (Horcasitas, 1968, p.31).

El canto está presente en dos momentos específicos del ciclo agrícola: “el primero, relacionado a la bendición del grano del maíz y el segundo, al pedimento de las lluvias, tanto a dioses como a santos, ya que se pretende la mediación de alguno de estos personajes para regular la fuerza de la Naturaleza” (Broda, 2009, p.59).

2.2 El canto en el trabajo agrícola

Como ya se describió, la organización del ciclo⁵⁸ agrícola de Santa Ana Tlacotenco comienza en el mes de enero y finaliza en diciembre. Los pobladores inician el año realizando una fiesta denominada Año Nuevo, que corresponde con la llegada del nuevo ciclo agrícola. Así, el primero de enero comienza el tiempo de preparar las milpas para la siembra, fase conocida como preparación de la tierra. Como primer trabajo, los campesinos se dedican a roturar la tierra⁵⁹ (barbechar) para suavizar el suelo y desmoronar los terrones burdos que el cultivo del ciclo pasado dejó al ser cosechado el maíz y cegados los tallos secos de las plantas cultivadas. En este momento, los santaneros realizan la Peregrinación al Santuario de Chalma, así como festejan la Epifanía de los Santos Reyes, rituales realizados desde 1940.

En los meses de febrero y marzo se siembra el maíz, fase de trabajo ligada al rito de la fertilidad. Anteriormente, este rito lo realizaban cada uno de los campesinos quienes se hincaban en el terreno por sembrar y se persignaban frente a él. Esta costumbre continúa,

⁵⁸ El ciclo agrícola se conforma por: la preparación de la tierra (primer barbecho, rastrear o desterronar, abonar y segundo barbecho); siembra (presentación del sembrador, manera de sembrar); resiembra y cuidado del maíz contra los animales, deshierre: primera labor y segunda labor (crecimiento de la hierba); deshierre después de la segunda labor, cosecha y desgrane del maíz para alimento (Galarza y López, 1995, p.30).

⁵⁹ El propósito de roturar la tierra es hacer que guarde la humedad para la siembra en meses próximos. Después se rastrilla pasando unas ramas de arbustos que destruyen los pocos terrones sobrantes, aplanando el terreno. Esto impide que por los huecos formados al ser barbechada la tierra se filtren los rayos solares y provoquen que la humedad se vaya secando (Chavira, 2001, p.5).

pero ahora se le brinda a la Madre Tierra comida para alimentarla y protegerla. En este rito después de persignarse hacen un hoyo en la tierra donde depositan los alimentos ofrecidos, pues consideran que la tierra sufre si no recibe alimento. Antes se ofrendaba a la Madre Tierra con cantos; hoy los campesinos no recuerdan aquellos cantos de sus abuelos.

La fase siguiente del cultivo conocida como la segunda labor consiste en el deshierbe y la resiembra. En esta labor se limpia la zona y se aleja a los animales que pueden causar daño al sembradío. En tiempos ancestrales como hoy, los niños(as) entonan una canción de exhortación a los animales con la que pretenden ahuyentar a los depredadores del maíz, y el texto dice:

Texto en náhuatl	Texto en español
Techelotl, techelotl, Ahmo xoconcua notlatlao, Onca hualaz tlamotalnqui Mitzontlatlacuepomiliz Mitzontlatlacuepomiliz.	Ardilla, ardilla, no comas mi maíz, que vendrá el cazador para disparart y te comerá en tamal.
	(Véase texto completo en el anexo)

Esta estrofa aparece también en una canción titulada *Miltequicuicatl*⁶⁰ que data de los años 70's, aunque con algunas variaciones entendibles por la procedencia oral, donde se incluye una parte coral entonada con la vocal “o”, como recurso que adorna y embellece la melodía. Y el texto dice:

⁶⁰ Descrita en el libro *Tlacotenco Tonantzin Santa Ana Tradiciones: toponimia, técnicas, fiestas, canciones, versos y danzas*, de Galarza Joaquín.

[...]

Techelotl, techelotl,

Amo xi concuan no tlatlaol.

Mitzon tlatlaztiminalhuiz

Mitzon nanaza tamaloz.

Oh, oh, oh, oh,

Oh, oh, oh, oh,

Ardilla, ardilla,

no te comas mi maíz.

y un flechazo de dará

y en tamales te comerá.

¡Oh, oh, oh, oh!or

¡Oh, oh, oh, oh!

Obsérvese en este fragmento que en relación con el anterior se ha sustituido al personaje, de un cazador al patrón, lo que responde a la modernización del discurso que marca la jerarquía del trabajo agrícola.

Esta canción es también interpretada por las mujeres tlacualeras (quienes cocinan y cantan) y por los niños(as), quienes con un bote y un palo percuten sonidos metálicos arrítmicos (instrumentos cotidiofonos), cuyo propósito es espantar de los sembradíos a los animales considerados fuerzas del mal. También utilizan ciertos bullicios que emiten con la voz, ya que consideran que estos sonidos asustan al depredador. Por otra parte, emplean percusiones que acompañan al canto como son los cotidiófonos,⁶¹ cuya sonoridad metálica asemeja a los instrumentos de percusión del conjunto instrumental mesoamericano. Su sonido se caracteriza por ser metálico, estruendoso y ruidoso. No hay una rítmica establecida, por lo que el conjunto de las percusiones produce disonancias⁶² melódicas y polirrítmicas de diferentes frecuencias, consideradas como posibilidades sonóricas (sonidos intencionados).

⁶¹ Los cotidiófonos deben su nombre a que son instrumentos sonoros realizados con objetos y materiales de uso cotidiano, de sencilla construcción que producen sonidos mediante simples mecanismos de excitación.

⁶² Es un intervalo definido por las reglas de la armonía como «desagradable» al oído. Suele definirse también como consonancia lejana.

Por lo general, las mujeres tlacualeras y los niños(as) percuten dichos instrumentos, pues ellos participan en la labor agrícola y, como consecuencia, en el ciclo ritual entorno al maíz.

A continuación fragmento del texto:

Miltequicuicatl

Canción del agricultor

[...]

Mo cecehuia, Mo omehuia.

Labor primera, labor segunda.

Mo tlalhuia, Tlaoltzin.

Laboremos así siempre.

Iquin nochita Mo zotlacnequi

Desgranemos, panza de fuera

Zan panihtipetl, Mo tahtzin.

Mi padrecito

(Véase texto completo en el anexo)

El cultivo del maíz, de origen prehispánico, sigue siendo la base de la vida rural y urbana de Santa Ana Tlacotenco, pues es:

Eje de la vida económica y productiva, como organizador del tiempo y del espacio, como base de la alimentación y elemento culinario, como materia prima para muchas artesanías y, en fin, como centro y guía de un conocimiento acumulado durante milenios y en constante enriquecimiento, que se manifiesta en prácticas cotidianas, en el campo y en el hogar, y se expresa simbólicamente en refranes, leyendas, ritos y otras expresiones artísticas (“El maíz, nuestro sustento” en *Arqueología Mexicana*, 2011, p. 7).

Ya para los meses de marzo y abril se enlaza el ciclo agrícola y el ciclo festivo, ya que la Semana Santa que representa la muerte y resurrección de Jesús mantiene una semejanza con el desarrollo de la semilla del maíz que después de dar fruto, muere y vuelve

a germinar la semilla que arrojó durante la floración. En estos meses, los santaneros organizan las festividades de Semana Santa, en especial la representación del Viacrucis que desde hace tres años la incluyeron en el ciclo anual de festividades organizadas por las mayordomías. Por lo que respecta al canto, éste únicamente está presente en la misa del Domingo de Ramos, ya que los días anteriores relacionados son de duelo. La música instrumental que se escucha es la de las bandas de aliento que acompañan las plegarias procesionales en las que portan a El Nazareno en su ataúd. Una intervención creativa son las melodías de escalas modales que acompañan a cada episodio de la representación, aludiendo a la música romana. De hecho, los pobladores de otros grupos sociales que conforman Milpa Alta han diseñado sus flautas con materiales de metal utilizadas para reparar tuberías de gas. Su participación musical se intercala en los actos teatrales de cada cuadro del Viacrucis y son músicos invitados por parte del mayordomo(a) de la música.

Durante los meses de junio y julio se intensifican las lluvias, por lo que los campesinos toman nuevamente el arado y otros utensilios de labranza para regresar al campo. En los cultivos realizan lo que ellos llaman el “montón”, consiste en:

Formar pequeños montones de tierra alrededor de los tallos de las matas de maíz, y ello tiene dos funciones, la primera, evitar el crecimiento de las hierbas que han nacido desde la última labor, la segunda, impedir que el viento de los meses de septiembre y octubre derrumben las plantas, ya que para esas fechas los tallos del maíz son muy frágiles y al menor movimiento se quiebran. Cumplido el trabajo sólo queda esperar que engruese y madure la mazorca. Y durante los fríos del invierno se recolectará el fruto de un año de trabajo (Íbidem, p.27).

Pasarán más de cuatro meses antes de la llegada de la cosecha, por este prolongado tiempo los campesinos se dedican a recolectar frutos de sus huertos que venderán para llenar las piñatas navideñas, así como recolectan plantas silvestres comestibles (hongos, tabaquillo diversidad de quelites como quintoniles, etcétera). Otra actividad que realizan es la tala de árboles secos para hacer carbón vegetal con cáscaras de oyamel, también cortan ocote y raspan magueyes. También se corta el poleo, planta silvestre con que se elaboran tapetes para las procesiones festivas. Todo ello aunado al cultivo del nopal que es una fuente de ingreso constante.

Una actividad que dejó de practicarse en Milpa Alta debido a la deforestación de la zona fue la pesca, sin embargo, en el acervo musical aún se conserva el canto *Canción del pescador*, cuya poesía es de Amado Nervo. Cabe decir que una característica de la música de Milpa Alta es emplear la poesía, ya sea en lengua náhuatl o ya sea en español, pues este recurso se encuentra en su tradición oral, aunque también retoman poesías contemporáneas que caracterizan alguna actividad con la que se identifica el grupo social. La música que acompaña a esta poesía matiza el texto, por lo que se pueden improvisar ciertos acordes y líneas melódicas que acompañen la inflexión poética de manera libre. A continuación el texto de este canto:

Mich Azih-Cuicatl

Yolzeuhqui in tlayouali
¡Ca tla yolmanca nouian!
Uan no ixquich ueyi in to mich
má ye to cuepacan

La canción del pescador

La noche está serena
¡Qué calma por doquier!
La pesca ha sido buena,
ya es tiempo de volver

[...]

(Véase texto completo en el anexo)

2.3 El canto en el ritual de pedimento de lluvias

Generalmente, los rituales se nutren de los mitos de creación que aluden tanto a los dioses como a las fuerzas naturales (viento, trueno, lluvia, sol, etcétera), y éstas fuerzas influyen en la vida del hombre, en el caso que nos ocupa la actividad agrícola depende de elementos naturales como la lluvia, por ello en esta actividad tiene cabida el ritual de pedimento de lluvias desde tiempos ancestrales.

En la línea del tiempo, los primeros registros históricos en torno a las creencias religiosas o sistemas de ideas de los primeros pobladores asentados en *Malacachtépec Momozco* asientan que provenían de una migración tolteca o chichimeca que fundó parte de los pueblos actuales de Milpa Alta. “En el año 1240 d.C., año VIII-*Tecpatl* del segundo *Xiumolpilli nahuatlácatl*, se enuncia que la zona montañosa ya se encontraba habitada por chichimecas [...] quienes profesaban el culto al Dios Sol, ofrendándole flores” (Van Zantwijk, 1959, p. 2).

Las creencias religiosas se centraban en dioses como Huitzilopochtli, Tláloc, Quetzalcóatl y Texcat en el regreso de lipoca, ya que esperaban un renacimiento de la gran cultura imperial confiando a Huitzilopochtli para un ejercicio verdadero de la potestad en el mundo. De todo ello, hoy sólo se conoce el texto del Himno de Huitzilopochtli escrito en náhuatl antiguo, así como la Marcha de Tlaxotlan (himno nacional del imperio). El texto fue rescatado pero la música es desconocida, muy probablemente debido a la dificultad para transcribir la música indígena en la partitura convencional occidental que manejaban los cronistas, además de la tendencia por destruir todo vestigio prehispánico y, sobre todo, porque esos cronistas no eran músicos.

Muchos macehualtin (clase social que estaba por encima de los esclavos, y jerárquicamente estaban por debajo de los nobles) adoraban sobre todo a Tláloc, el dador “*tlamazquic* de la eclosión, el brote, el verdor, el florecimiento del árbol, de la vida y del maíz, aunado a Tonatiuh, el donante del calor, el que da la luz del día y el Sol”. La siguiente invocación al maíz recién plantado es ilustrativa del culto religioso a Tláloc por los campesinos de *Malacachtépec Momoxco*, y el texto en náhuatl dice:

“Nanmopal teteon,

Niontema noxinach;

Tlalxilampa yonicauh

Mancamó nencá toquizeez.

Con vuestra ayuda, dioses,

siembro mis semillas;

las dejo en el vientre de la tierra

y espero que no sea en vano.

[...]

Ixpan Tláloc tohuan pohuiz,

Techihtlaniz quetzalatl

Huan tonalpan

Quihiyotlazaz nemiliz ihiyotl.”

Ante Tláloc se inquietará con nosotros.

Por agua divina nos suplicará,

y en el tiempo del ardor del sol

explicará el aliento de vida.

(Véase texto completo en el anexo)

El dios Tláloc es el dios asociado a la agricultura del maíz, y los nahuas concibieron como recinto de esta deidad el cerro más alto del lugar, un altepetl para Tláloc con su hijo *Quiacpilo*, donde le hacían fiestas periódicamente: “bailaban y cantaban, llevándole presentes o representaciones y objetos de barro o de obsidiana, para que les diera buenas cosechas, hoy se hacen fiestas de rogación cuando faltan las lluvias en Santa Ana Tlacotenco”

(Galarza y López, 1995, p. 21). El ritual se inicia con la congregación de la gente que porta todo tipo de ofrendas (comida, flores, incienso, música, etcétera). Los preparativos consisten en adecuar la tierra para el pedimento de lluvia, y la ceremonia se efectúa en la milpa (espacio masculino), ahí se instaura un altar y se realizan rezos, posteriormente bailan danzas acompañadas con instrumentos de percusión prehispánica y se cantan alabanzas en lengua náhuatl y en español, ya que las plegarias de pedimento se dedican al dios Tláloc como a los santos. A continuación algunas estrofas de invocación al dios Tláloc, como benefactor de la lluvia:

Toquiztli

[...]

Nan mo pal ton
Níc on tema no xínach;
Tlalxilampa yo nih cauh;
Mácamo nenca toquizyetz.

La siembra

Confiado a vuestro amparo
echo, ¡oh dioses!, mi semilla.
Ya la he dejado en el seno de la tierra.
No en vano esté sembrada.

[...]

Ixpan Tlaloc touan pohuiz
Tech ítlaniz quetzalatl
Uan tónalpan quíyôtlazaz
Nemiliz íyotl

Solidaria de nosotros ante Tláloc,
pedirá en nuestro favor
el agua cristalina
y nos brindará en el día
aire de vida.

(Véase texto completo en el anexo)

El canto que acompaña a la danza de *Azcatzintzintin* (Las hormiguitas) está presente no sólo en el ceremonial de pedimento de lluvias, sino en otros rituales. A continuación ael texto completo de la danza, y expresa:

Azcatzintzintin

exalizcameitotlitztle

Azcatzintzintin, Ah, ah, ah

Yutazitetzico, Ah, ah, ah

Tonantzin ilhuitzin, Ah, ah, ah

Tonantzin ilhuitzin, Ah, ah, ah

Azcatzintzintin, Ah, ah, ah

Tiyoltzicuinica Ah, ah, ah

Titlailhuiquichtican Ah, ah, ah

Titlailhuiquichtican Ah, ah, ah

Azcatzintzintin, Ah, ah, ah

Campa nemica? Ah, ah, ah

Ti xochimanazque Ah, ah, ah

Ti xochimanazque Ah, ah, ah

Azcatzintzintin, Ah, ah, ah

Tlaon tonaizque Ah, ah, ah

Ton itotique Ah, ah, ah

Ton itotique Ah, ah, ah

Las hormiguitas

I. Danza de las hormiguitas

¡Ay hormiguitas!, ah, ah, ah,

hoy ya venimos, ah, ah, ah,

madre, su fiesta, ah, ah, ah,

madre, su fiesta, ah, ah, ah.

¡Ay, hormiguitas!, ah, ah, ah,

vamos con gusto, ah, ah, ah,

a hacer la fiesta, ah, ah, ah,

a hacer la fiesta, ah, ah, ah.

¡Ay, hormiguitas!, ah, ah, ah,

a dónde iremos, ah, ah, ah,

a poner flores, ah, ah, ah,

a poner flores, ah, ah, ah.

¡Ay, hormiguitas!, ah, ah, ah,

qué cosa haremos, ah, ah, ah,

ton itotique, ah, ah, ah,

ton itotique, ah, ah, ah.

Azcatzitzintin, Ah, ah, ah
Talon ticoncuazque? Ah, ah, ah
To tlatlaoltlaxcal Ah, ah, ah
To tlatlaoltlaxcal Ah, ah, ah

¡Ay, hormiguitas!, ah, ah, ah,
qué comeremos, ah, ah, ah,
pues, tortillitas, ah, ah, ah,
pues, tortillitas, ah, ah, ah.

Azcatzitzintin, Ah, ah, ah
Talon ticonizque? Ah, ah, ah
Xococo ille Ah, ah, ah
Xococo ille Ah, ah, ah

¡Ay, hormiguitas!, ah, ah, ah,
qué tomaremos, ah, ah, ah,
pues, bebida agria, ah, ah, ah,
pues, bebida agria, ah, ah, ah.

Azcatzitzintin, Ah, ah, ah
Titlamachtecuica Ah, ah, ah
Yo toitotico Ah, ah, ah
Yo toitotico Ah, ah, ah

¡Ay, hormiguitas!, ah, ah, ah,
todos cantemos, ah, ah, ah,
todos bailemos, ah, ah, ah,
todos bailemos, ah, ah, ah.

En otros tiempos, el bosque de Milpa Alta contaba con una amplia biodiversidad, hoy sólo quedan conejos y serpientes habitando los cerros. Pese a la devastación de su ecosistema, entre los pueblos que veneran a Tláloc se distinguen aquéllos que habitan cerca de las zonas boscosas, y éstos son: San Lorenzo *Tlacoyucan*, San Pablo *Oztotepec*, San Juan *Tepenuhuac* y Santa Ana Tlacotenco.

Otro canto sobre la lluvia que alude indirectamente a la fertilidad a través de la flora y la fauna local dice:

Ahuac Cuicatl

Tzitzicuine tochtli

pachoca cenzontli

Cacahuane tica

Nepa nan

Xochi momoloca

Xochi mil tepanco

Papatlane papalome

Nepa nan

Canto a la lluvia

Corre, corre el conejo.

Llora el ave de las cuatrocientas voces.

La gente se aglomera

por doquier.

Flores aromáticas

en un jardín de flores.

Vuelan las mariposas

por doquier

2.4 El canto como ofrenda al maíz

En los rituales agrícolas de Santa Ana Tlacotenco, el canto es considerado una ofrenda más, por lo que su entonación melódica busca enaltecer al maíz que será bendecido durante el ritual católico. Este canto presenta dos estructuras musicales: la primera estructura está determinada por el canto a *capela* (sin acompañamiento instrumental) que sigue la entonación melódica de la liturgia católica, y a él se une el canto en español de los niños(as), catequistas, así como de los feligreses, y la segunda estructura está determinada por el canto en español con acompañamiento instrumental al que se integra una dotación instrumental conformada por dúos, tríos, cuartetos, mariachis y bandas. Además se llega a integrar por cantos provenientes de la tradición oral náhuatl, acompañados por instrumentos musicales de cuerda y percusión, como guitarra, pandero y triángulo. En el recuerdo de los pobladores estos últimos cantos eran entonados por sus abuelos y su composición poética no provenía del ritual católico; parece que la composición poética era escrita por los mismos santaneros.

Una característica de los cantos ofrendados al maíz es el uso de términos que corresponden a las etapas de desarrollo de la gramínea, así cuando es semilla se denomina elote o mazorca, *xilonen* cuando el maíz es tierno, *cintli* cuando el maíz es mazorca) y *tôquizhuatzin* cuando es maizal.

El canto es un medio a través del cual se entra en el tiempo sagrado de la naturaleza, no tiene un fin artístico. En cuanto a la melodía, el ritmo y la armonía que se han conformado por vertientes musicales de origen tanto prehispánico como hispánico no se han mantenido al margen de incorporar aspectos de la modernidad que enriquecen su sincretismo, sin embargo la manera de ejecutar el repertorio musical conserva formas indígenas.

Un ejemplo es el canto *Tlaoltzin (Tlacuicali)*, recopilado en el libro *Aztecacuicame*⁶³ (Cantos aztecas), cuyo texto poético es del profesor Pedro Espinosa Xolalpa, la música de Quirino Mendoza y la traducción del náhuatl de Fidencio Villanueva Rojas,⁶⁴ y dice así:

<i>Tlaoltzin (Tlacuicali)</i>	<i>El maíz</i>
Cuentla yê tla itzmolini	Ya los campos reverdecen
(ican quiauhtzintli yê peua)	(es que comienza a llover)

⁶³ Es un libro de poemas, representaciones cósmicas y escritos bilingües náhuatl-español que muestra la narrativa e inspiración en lengua náhuatl. Su temática abarca la vida cotidiana de mediados del siglo XX, en la comunidad del antiguo *Malacachtepec Momozco*. La música no aparece en este libro, ya que se encuentra en el archivo personal del profesor Villanueva.

⁶⁴ El prof. Fidencio Villanueva, comenzó a registrar en su cuaderno de notas y relatos cada uno de los acontecimientos sociales, políticos y económicos que se sucedían en la comunidad de Milpa Alta [...] Vivió como lingüista al difundir de manera sistemática la lengua náhuatl entre sus alumnos de la escuela “José María Morelos” en 1941-1942. Sin buscar recibir pago alguno a cambio, ayudó a varios estudiantes a incorporarse, becados, al Instituto Politécnico Nacional (IPN), el propósito era coadyuvar a formar profesionales, así como mejorar las condiciones de vida y expectativas de los hombres y mujeres de la comunidad [...] Entre las contribuciones que dejó [se encuentran] una vasta veta de narrativa, poesía, historia, literatura expresada en un conjunto de obras de teatro, como son: *Payasos* y *El maíz*, entre otras. Incurrió en la elaboración de diferentes juguetes cómicos didácticos, con lo que abarcó también el arte teatral [, aunado] a entrevistas de campo sobre la revolución zapatista, el trabajo comunitario, las fiestas patronales de los barrios y los pueblos de la demarcación, las mayordomías y tradiciones características del pueblo orgulloso que lo vio nacer, crecer y desarrollarse (Villanueva, 2006, pp. 20-23).

Tôhtli yehyeca-uuilo
Ye iman onyêz tlen mo cuaz.

Zôzomontih yéhyecatzin
i-tzatzalan tôquizhuatzin,
cuica-tzitzilin-tlatlaza
quen ilhuacah zentzon cuicatl.

Tech tlaôl-macan tô tlal
Qu'eh tehtequiti méxihcatl
Ica mo ziniah tlnânantlin
Amo quihtta coyopachca

[...]

Azteca xih-mecâyome
Quen tepòztlì in tlnacayo
Ca tlxcali, ca tamâli,
Pinoli, atôli uan ìzquitl.

[...]

Las brisas las milpas mecen:
ya pronto habrá que comer

El susurro de los vientos
con las hojas del maizal
forman cantos y conciertos
como coro celestial.

Nuestra tierra da el maíz
que el mexicano cultiva
dando orgullo a su país
al verlo con frente altiva.

De hierro la raza azteca
cultivó con tortillas,
con tamales y pinole,
con atole y palomillas.

(Véase texto completo en el anexo)

Capítulo III

El canto en el sistema de las mayordomías de Santa Ana Tlacotenco, Milpa Alta

El presente capítulo describe la función del canto en el sistema de las mayordomías, organización milenaria integrada por grupos culturales y subculturales que financian, cada uno de ellos, un aspecto de la fiesta o celebración por organizar, así uno de los grupos culturales patrocina la música y el canto presentes en toda festividad. Para estudiar este fenómeno fue necesario utilizar dos categorías de análisis, la primera enfocada a la dimensión histórica, la cual permitió observar los cambios en la línea del tiempo que sustentan las nuevas formas musicales del ritual católica —expresadas en esta comunidad de estudio en náhuatl y en español—, y la segunda relacionada al espacio geográfico y social donde cobra gran peso la ritualización sagrada, espacio donde se entablan relaciones de reciprocidad entre lo divino y lo humano, y siempre son acompañadas por el canto. A continuación su desarrollo.

3.1 La música y los cambios históricos de transformación religiosa

En la dimensión histórica se tiene noticias que ante la imposición de la música española y su contacto con las expresiones musicales indígenas generó un sincretismo de elementos (en el ritmo, en la melodía y en la armonía) manifiestos en nuevas formas musicales novohispanas de componer, de ejecutar y de interpretar. Los aspectos musicales coloniales sobresalientes fueron la organización de conjuntos musicales en los que:

Se aglutinó a un número excesivo de indígenas que tocaban trompeta, clarines, sacabuches⁶⁵, flautas, cornetines, pífanos, violas, rabeles y otros instrumentos [...] y cantores en grandes y pequeñas poblaciones, y a muchos de ellos se les [enseñaba] desde niños solamente a cantar y sonar instrumentos (García, 1907, pp. 141-142).

A la vez, esta diversidad de instrumentos empleados dio pie a la conformación de una nueva clasificación de instrumentos por secciones: aliento y cuerdas similar a la clasificación de los instrumentos prehispánicos: aerófonos, cordófonos y membranófonos. En cuanto a la construcción de los instrumentos musicales se observa una imitación acústica y organológica⁶⁶ de los instrumentos occidentales, por ello oboes, clarinetes, violas, fagotes, cornetines e, incluso, órganos tubulares sonaron en las catedrales, iglesias y ermitas Novohispanas. Sin embargo, la manufactura indígena y el uso de las maderas dieron como resultado una sonoridad distinta a la acústica europea. En lo que respecta a la notación musical y a su respectiva transcripción a partituras tanto del repertorio de canto llano como de la música polifónica traída por Juan de Zumárraga a las bibliotecas de la Nueva España, ésta fue difundida en los principales centros para su interpretación y ejecución. Sobre la enseñanza de la música europea, ya sea la instrumental o la vocal, nos llegan registros como el del libro *Veinte i un libros rituales i monarchia Indiana*, publicado en 1615 por Fray Juan de Torquemada, donde hace referencia de las enormes facultades vocales de los coros indígenas y de su manufactura en la escritura musical vocal. Al respecto:

⁶⁵ Es un instrumento que, a diferencia del trombón, posee una tubería un poco más fina, y sobre todo una campana menos ancha y que se abre poco. Estas características permiten al sacabuche obtener un sonido mucho más dulce y aterciopelado que el trombón moderno, y lo hace esencial para la interpretación de música sacra renacentista (Recuperado el 11 de noviembre de 2016 de <http://www.ladanserye.com/es/grupo/instrumentos/sacabuches>).

⁶⁶ Estudia los aspectos técnicos de la producción del sonido y su clasificación empleados en diferentes culturas.

Con sólo unos cuantos libros de música coral, los naturales [...] pudieron crear espléndidas bibliotecas de música religiosa al copiar pacientemente los libros que trajo Zumárraga [...] Después de aprender a escribir, supieron la forma de trazar líneas en el papel y escribir notas musicales; después hicieron excelentes copias de canto llano y de música polifónica en grandes letras, apropiadas para usar en los coros Hoy día, cualquier poblado de cien almas o más posee cantores que han aprendido la forma de cantar oficios, misas y maitines y que dominan a la perfección la música polifónica, y en cualquier parte puede uno hallar instrumentistas competentes. Las poblaciones pequeñas poseen su dotación de instrumentos e, incluso, los villoros y aldehuelas tienen tres o cuatro indígenas que cantan todos los días en la iglesia (Torquemada, 1723, pp. 213-214).

Estas influencias musicales europeas sientan las bases del nuevo sistema musical que fue asimilado por los antiguos músicos indígenas y, desde aquellos tiempos y hasta nuestros días, persiste en la música de acompañamiento de danzas y de cantos religiosos e, inclusive, de cantos de tipo profano y cívico en Santa Ana Tlacotenco.

Para comprender mejor las características que adquiere la música ritual o ceremonial religiosa usada en el sistema de las mayordomías de Santa Ana Tlacotenco se considera necesario enunciar en la dimensión histórica los cambios de transformación religiosa y musical que se presentaron en esta comunidad:

- El primer cambio registrado en Milpa Alta lo llevó a cabo la orden religiosa franciscana que evangelizó⁶⁷ la zona. “Ésta se inició con el establecimiento de una cabecera de doctrina en Xochimilco, cuyo centro de actividad apostólica fue el Convento de San Bernardino, fundado alrededor de 1535” (Kubler, 1992, p. 592).

⁶⁷ Parte de la evangelización consistió en el bautizo de los nahuatlacos, quienes vieron con buena aceptación la celebración, ya que era similar a los ritos propiciatorios de la abundancia relacionados a Tláloc y a Chalchiuhtlicue (Mendieta, 1997, p. 23).

“Desde la sede de su convento partían los frailes franciscanos a evangelizar a los indígenas de distintos puntos geográficos de Xochimilco, aunque también recorrían las visitas ubicadas de la zona montañosa de Milpa Alta” (Íbidem). Entre los años “1560 y 1570 se creó una nueva cabecera de doctrina en Milpa Alta” (Praxedis, 2006, p. 65), así como “vicarías franciscanas en San Antonio *Tecómitl* (1581), San Gregorio *Atlapulco* (1600) y San Pedro *Atocpan* (1603)” (Gerhard, 2000, p. 252). En este periodo los frailes comenzaron a enseñar el evangelio a través de la enseñanza del canto y el baile. Al respecto describe Durán:

Luego que venimos a esta tierra a plantar la fe juntamos (a) los muchachos en nuestras casas [...] y les comenzamos a enseñar a leer, [a] escribir y a cantar y como salieron bien con esto, procuramos luego en ponerlos en el estudio de la gramática [...] Los padres franciscanos [...] hacían cantar y bailar el Padre Nuestro a sus catecúmenos, para poder grabar el mensaje evangélico sobre el fondo cultural náhuatl por un lado, y por otro para transfuncionalizar, sirviéndose de él, el aparato ritual espectacular de los aztecas. Fray Pedro de Gante les enseñó así el *Per signum crucis*, *Pater noster*, *Ave María* y *Salve*. (Durán, 1987, p. 583).

Uno de los aciertos de los franciscanos fue servirse del teatro, de la música y de la danza para el adoctrinamiento,⁶⁸ sobre todo porque estas expresiones artísticas ya estaban desarrolladas en estas tierras. De hecho, compusieron varias piezas teatrales para ser representadas por los indígenas. El aprendizaje del canto español parecía que no cubría las expectativas de la colonización, ya que los indígenas tenían, según los cronistas:

⁶⁸El obispo Juan Fray de Zumárraga hizo extensivo a todos los conventos y escuelas catedralicias el [estudio de la música y del canto] por los asombrosos resultados que los franciscanos conseguían en su proceso de evangelización (Estrada, 1986, p. 91).

Las voces flacas [...] no las tienen tan recias ni tan suaves como los españoles, y creo que lo causa andar descalzos y mal arropados los pechos, y ser las comidas tan pobres; pero como hay muchos en qué escoger, siempre hay razonables capillas (Íbidem).

Años después de que los indios aprendieron a cantar los nuevos cantos litúrgicos comenzaron a componer, así sus villancicos, música polifónica a cuatro partes, algunas misas y otras obras litúrgicas, todas compuestas con arreglo a los cánones más estrictos, fueron calificadas como de superior calidad cuando fueron analizadas por maestros españoles de composición. A menudo estos maestros no creían que tales obras habían sido compuestas por indios mexicanos.

En este mismo periodo, los instrumentos de cuerda se consolidan: “los pequeños violines tipo rahuere huichol, monocordio seri o violín triple huasteco se internan en las serranías; los violines y vihuelas de arco se mantienen más cercanos a los centros urbanos o a las misiones” (Estrada, 1986, p. 95). Esta distribución geográfica de instrumentos da paso al desarrollo de distintos géneros musicales, así los primeros géneros respondieron a rituales locales con afinaciones propiamente indígenas; mientras los segundos géneros emularon la ejecución tonal europea, lo que conllevó a una afinación y ejecución distinta. Un claro ejemplo de esta distribución geográfica se manifiesta en Santa Ana Tlacotenco, poblado que hasta hoy se considera parte de la zona rural de la Ciudad de México, por lo que esta condición lo ha mantenido un tanto distante del gran influjo del desarrollo urbano, tanto así que instrumentos como los violines conservan la afinación y ejecución indígena, y con ellos se acompaña la danza de *Aztequitas*, *Pastoras* y *Vaqueros*. Además de que la danza de *Aztequitas* se

canta en náhuatl, como un rasgo más de preservación indígena, en este caso de la lengua.

Para finales del siglo XVI, la construcción de guitarras fue eminente en la Nueva España, su uso, y se vinculó al acompañamiento de piezas andaluzas, “precedidas por un largo preludio improvisado con guitarra y con ritmos de danzas acordes [a los géneros] amatorio y de baile” (Íbidem, p. 95). Su enseñanza pronto se presentó en la capital. En la actualidad, tanto el empleo del violín como el de la guitarra son indispensables en el acompañamiento musical de danzas y de rituales o ceremonias católicas de Santa Ana Tlacotenco.

- El segundo cambio registrado data del siglo XVII. “En ese periodo Milpa Alta, San Pedro Atocpan, San Antonio Tecómitl y Atlapulco fueron lugares en los que se construyeron conventos e iglesias” (Gibson, 2000, p. 112). Al respecto se piensa que los indígenas vieron en las iglesias un espacio similar al de sus templos. Dice Lockhart: “Los nahuas consideraban a la iglesia cristiana como análoga al templo de antes de la Conquista. Participaron entusiasmados en su construcción y decoración con el mismo espíritu con el que lo habían hecho con su predecesor [...]” (Lockhart, 1985, p. 294).
- El tercer cambio registrado se presenta en el siglo XVIII cuando Milpa Alta, Tecómitl y Atocpan —pueblos sedes de parroquias— San Pablo Oztotepec, San Juan Tepenahuac, Santa Ana Tlacotenco, San Bartolomé Xicomulco, San Jerónimo Miacatlán, San Francisco Tecoxpa y San Lorenzo Tlacoyucan contaban con un templo de visita y con su respectivo santo patrono. “Ambos elementos —templo y

santo— contribuyeron a reforzar las identidades locales y funcionaron como referentes espaciales singulares de cada población” (Acosta, 2004, p. 370). De esta manera, cada pueblo milpaltense poseía un templo y un santo⁶⁹, a cuyo patrono se le adjudicaba el ser el dador de la tierra, el fundador de la colectividad y la entidad pluvial de cada una de esas comunidades agrarias.

- En este periodo, las cofradías no oficiales eran administradas por un mayordomo indígena que dirigía el cultivo y las finanzas. “Las tierras eran tierras de santos y se entendía que pertenecían a las imágenes de los santos” (Ídem). “Los mayordomos de estas instituciones cultivaban maíz y maguey, vendían el producto y empleaban las utilidades en las festividades de los santos [...] Los ingresos dependían del año agrícola y del precio del mercado de los productos” (Íbidem, p. 132). Además, las cofradías indígenas se caracterizaron por:

Su autonomía con relación al clero [ya que] es la propia comunidad la que determina quiénes —a través de la figura del mayordomo— se encargan del cuidado de los santos y de la correcta administración de los bienes que poseen [...] De este modo son los laicos, mestizos e indios los que administrarán los bienes simbólicos de la comunidad (Íbidem, p. 83).

⁶⁹La mayoría de los patronos de los pueblos de Milpa Alta se festejan en temporada de lluvia, cuando los cultivos necesitan agua, así las fiestas responden a los días siguientes: 13 de junio, San Antonio de Padua (le va a corresponder San Antonio Tecómitl); 24 de junio, San Juan Bautista (le va a corresponder San Juan Tepenahuac); 29 de junio, San Pedro y San Pablo (le va a corresponder San Pedro Atocpan); 29 de junio, otra vez a San Pedro y a San Pablo (le va a corresponder San Pablo Oztotepec); 26 de julio, Virgen de Santa Ana (le va a corresponder Santa Ana Tlacotenco); 6 de agosto, La Transfiguración del Señor (le va a corresponder San Salvador Cuahtenco); 10 de agosto, San Lorenzo Mártir (le va a corresponder San Lorenzo Tlacoyucan); 15 de agosto (le va a corresponder Villa Milpa Alta); 24 de agosto, San Bartolomé Apóstol (le va a corresponder San Bartolomé Xicomulco); 30 de septiembre, San Jerónimo (le va a corresponder San Jerónimo Miacatlán), y 4 de octubre, San Francisco de Asís (le va a corresponder San Francisco Tecoxpa). Cabe mencionar que algunos de los lugares ceremoniales de la demarcación se construyeron en cerritos o partes altas de laderas, espacios que contienen cuevas y aguas subterráneas. Aunado a esto cuentan con narraciones sobre santos que se aparecieron en los barrios y regiones de Milpa Alta, como San Agustín, de quien se dice apareció en un cerrito; mientras San Antonio apareció en una formación rocosa (Wacher, 2013, p. 34).

Por otra parte, “la concepción española del santo patrón fue adoptada con entusiasmo por las comunidades indígenas, pues las imágenes cristianas, la pintura religiosa y los objetos de veneración, la música [y el canto] desempeñaban un papel importante en la vida indígena” (Íbidem, p. 146).

- El cuarto cambio histórico registrado acontece con la primera mayordomía realizada en el centro de Milpa Alta el 15 de agosto para celebrar a la Virgen de la Asunción, considerada como la fundadora de los primeros nueve pueblos. Su organización estuvo formada de:

Una hermandad integrada por 10, 12 ó 15 varones, a quienes se les denominaba los “*Santismotlaca*”,⁷⁰ que quiere decir señores del Santísimo, y eran de todo el pueblo. Cada uno iba siendo mayordomo y duraba en el cargo un año. Una vez terminada la función de un grupo, los miembros salientes buscaban a los nuevos para continuar la hermandad. Otra de las obligaciones religiosas de ésta era el cuidado de la parroquia y sus pertenencias, para lo cual sus miembros se turnaban por grupos de 3 ó 4. El mayordomo en funciones guardaba las llaves cuando el templo permanecía cerrado. Para los gastos que se tenía que hacer en la celebración del 15 de agosto, el mayordomo era ayudado por comisiones, una por cada barrio de la Cabecera y pueblos dependientes, cuya tarea consistía en recaudar dinero entre los moradores [...] para comprar flores, cohetes, castillos pirotécnicos y música [...] Con recursos propios el mayordomo financiaba la comida y recibía ayuda en especie de sus parientes, compadres, vecinos y amigos. Acudían a su casa el día de la fiesta todos los miembros de la hermandad. (Íbidem, pp. 77-78).

⁷⁰ En 1935 todavía existían estas hermandades, La hermandad dejó de existir más o menos en 1940 (Martínez, 1962, p. 78).

- El quinto cambio registrado se presentó “en el año de 1930 con la existencia de las mayordomías propias de los barrios, de las imágenes de santuarios, [de] las parroquiales y [de] capillas [...] En éstas un sólo individuo financia los gastos” (Íbidem, p.79). Y es en esta década en la que las mayordomías comenzaron a cambiar su estructura, creando una “mesa directiva”⁷¹, cuyo objetivo era recaudar ingresos para llevar a cabo las fiestas por cada barrio, ya que eran muy costosas.

Aunado a las mayordomías se instaura en el año 1939:

La Feria Regional el 15 de agosto con elección de reina; en 1940 entran los juegos mecánicos y la orquesta de baile; alrededor de 1959 hay peleas de gallos; hacia 1963, danzas folklóricas; en 1965, conjuntos de mariachis, y en 1966, comienza el uso de equipo de sonido en las capillas de los barrios y la música grabada (Ídem),

así como la música grupera en vivo realizada en las explanadas de los poblados, destacando la banda sinaloense.

3.2 El canto en el ciclo anual de las mayordomías

Hoy, el sistema religioso tradicional de Santa Ana *Tlacotenco* funciona independientemente de la organización oficial eclesiástica,⁷² y únicamente se restringe a solicitar algún tipo de

⁷¹ Las primeras sociedades que se constituyeron en los barrios fueron la de San Mateo (1937), la de Santa Cruz (1938), la de Santa Martha (1943) y la de la Concepción (1946) (Martínez, 1962, p. 80).

⁷² La Delegación Milpa Alta pertenece a la diócesis de Xochimilco. Cuenta con 41 centros de culto católico cuya feligresía es atendida por los sacerdotes residentes de las parroquias de la Virgen de la Asunción, San Pedro Atocpan, San Antonio Tecómitl y San Pablo Oztotepec, así como la rectoría de Santa Ana Tlacotenco [...] Dos santuarios se asientan en la demarcación, el del Señor de las Misericordias, ubicado en Atocpan y el del Cristo de Chalmita, localizado en San Pablo Oztotepec. Cada pueblo tiene un templo patronal, así como una serie de

servicio eclesiástico católico —el más frecuente la liturgia— a esta institución oficial para llevar a cabo las celebraciones del ciclo anual de las mayordomías. Por ello, “el clero⁷³ no interviene en el funcionamiento y organización del sistema religioso tradicional del pueblo, que es muy celoso de esa autonomía” (Oliveira, 1967, p. 7).

Pese a esta delimitación de ámbitos religiosos tan marcado, en Santa Ana *Tlacotenco* se han recibido a los padres católicos con gran respeto, aunque varios de ellos no permanecen en la sede debido al celo de los pobladores cuando realizan las mayordomías y las fiestas con influencia indígena. En voz del párroco Juan Magos, responsable de la iglesia de la Señora de Santa Ana, opina al respecto que:

Los sacerdotes de Milpa Alta y Santa Ana consideran las tradiciones indígenas como brujería; sus puntos de vistas son muy ortodoxos [...] Siempre diré que el indígena concibe a Dios no en conceptos intelectuales teológicos, sino que lo vive a través de ofrecerle un canto o una danza (Pineda, Diario de Campo, hoja 20, párrafo 2).

El sistema de mayordomías o sistema de cargos desde tiempos ancestrales y actuales funciona como una organización económica interna que involucra al grupo social por medio de aportaciones económicas y trabajo solidario y a la vez regula las actividades del grupo social, por posiciones y oficios que implican derechos y obligaciones, para concretar la realización y el consecuente éxito de todas las prácticas religiosas que sujetan a un calendario anual. Asimismo se apegan al respeto y seguimiento del protocolo ceremonial.

capillas, ermitas y adoratorios dedicados a los santos epónimos del barrio y a otros íconos cuya veneración es relevante en las diferentes localidades o en el ámbito regional (Wacher, 2013, p. 132).

⁷³ Los milpaltenses ven al sacerdote y a las iglesias “como realidades distintas de sus tradiciones cristianas” (Ascano, 1962, p. 66).

A esta organización interna de la comunidad, en tiempos prehispánicos se le conoció como sistema de cargos.⁷⁴ “De la palabra náhuatl *tequitl* que se refiere a tributo” (Motolinía, 1992, p. 105) o también se refiere a la obra de trabajo que todo individuo del México antiguo tenía como obligación para el sistema del que era integrante. Este segundo sentido, también implica realizar cualquier actividad que contribuya al beneficio del grupo. Al respecto y de acuerdo con Sahagún, “los antiguos mexicanos tenían 38 cargos en el ámbito de la administración de los templos y una organización musical que animaba el ritual festivo” ((Sahagún, 1969, pp. 249-252).

Hoy, en Santa Ana Tlacotenco el sistema de cargos lo compone un mayordomo(a) mayor, quien es el encargado de la mayordomía de la santa patrona, la Señora Santa Ana —que es la principal de las mayordomías—, seguido este cargo de mayordomos(as) menores como de procesiones dentro de la comunidad, de peregrinaciones a recintos distantes, de santos, de estandartes y de danzas, los cuales financian todos los gastos relacionados con su cargo. Por otra parte cabe resaltar que el sistema de cargos de esta comunidad contempla al mayordomo(a) que organiza y financia los cantos bilingües (que se caracterizan por interpretarse en español y en náhuatl como una manera de reforzar su identidad indígena náhuatl), así como la música instrumental de rituales o ceremonias religiosas tanto de procesiones, peregrinaciones o de cualquier otra manifestación religiosa. Como se observa, la responsabilidad de quien organiza la música de las prácticas de las mayordomías se conservó a lo largo de los siglos. Además, en este cargo especializado del mayordomo(a) se

⁷⁴ Implica el compromiso y la responsabilidad que asumen los miembros de una sociedad cuando desempeñan roles sociales comunitarios establecidos que conllevan tareas y ciertas obligaciones determinadas por las costumbres.

concentra, por así decirlo, la tarea de conjuntar todos los oficios de los músicos prehispánicos, a saber contaban con:

Ome teoctin (maestro de cantores), con *tlapitzcatzin* (el que enseña, rige y enmienda el canto en las fiestas o, bien, el compositor) y con *tlapixcutzin* (el que cuidaba de lo que se había de cantar, entonaba los cánticos y llevaba el compás) (Estrada, 1986, p. 10).

Es decir, hoy el mayordomo(a) encargado de la música se ocupa de contar con un maestro de la comunidad que enseñe el canto bilingüe, como la rezandera(o), de quien traduzca al náhuatl e, incluso, componga nuevas letras consensuadas por la comunidad, también de organizar ensayos, de contratar grupos de bandas de viento, mariachi, etcétera.

Recientemente se incorpora otro tipo de mayordomo(a), el que conforman las autoridades delegacionales, es decir, los funcionarios que contribuyen poniendo las bandas de música que alegran el baile de las festividades.

En la práctica, cuando un individuo asume el cargo de mayordomo(a) involucra en sus responsabilidades a quienes pertenecen a las redes o filiaciones de parentesco consanguíneo, ya que le ayudarán con dinero y trabajo a cumplir con el compromiso asumido (preparando comida, cesta de frutas, cargando leña, maíz, supervisando rezos, adornando la iglesia, vigilando los ensayos de las cuadrillas de danzantes y las interpretaciones musicales, etcétera). Tal necesidad del mayordomo(a) de contar con una red que lo apoye proviene de que asume varias tareas durante el año que dura su cargo, a saber son la recepción del cargo, el culto cotidiano, el culto semanal, la participación en ceremonias del ciclo anual (en honor a otras imágenes), la fiesta de la santa patrona y, finalmente, la separación de su cargo cuando entrega la imagen al nuevo mayordomo.

La llamada recepción de la mayordomía tiene lugar al terminar la fiesta en honor de la imagen que se comprometió a cuidar durante un año el mayordomo(a) saliente. A partir de ese momento comienzan las obligaciones para el mayordomo(a) entrante. Por lo general, esta ceremonia de entrega-recepción se realiza el 2 de agosto, fecha en la que se congregan tanto a los mayordomos anteriores como los nuevos. Es una ceremonia de gran jubileo, porque en ella se coronan a los anteriores mayordomos con tocados de flores; mientras a los nuevos se les coloca una corona de espinas, simbolizando así el arduo camino por recorrer. La misa se oficia en español y náhuatl y los cantos empleados provienen del repertorio católico. Para esta ceremonia se contrata banda y mariachi que animan la procesión y la fiesta. Antes de acudir a esta ceremonia religiosa, cada mayordomo(a) realiza una ceremonia en su casa para despedir con bendiciones y cantos al santo que cuidó durante un año, ahí las rezanderas(os) cantan plegarias dirigidas a Cristo, como el canto litúrgico “Tú reinarás” (canto de exaltación a Jesús, quien reina estos suelos). A continuación su letra:

Tú reinarás

Tú reinarás este el grito
que ardiente exalta nuestra fe
Tú reinaras oh Rey Bendito
pues tú dijiste reinaré.

Reine Jesús por siempre
Reine su corazón
En nuestra patria, en nuestro suelo
Es de Marfía la nación

[...]

(Véase texto completo en el anexo)

Cabe decir que ser rezandera(o) es un cargo que se desempeña durante toda la vida y su función es acompañar la vida colectiva religiosa e individual de los pobladores que conforman el grupo social. El aprendizaje de los cantos de la rezandera(o) se realiza en la infancia o en la adolescencia, y por lo general se memorizan al trabajar cotidianamente junto con las rezanderas(os) de mayor edad. Al morir estos responsables, el cargo pasa a las(os) acompañantes ya instruidos en el oficio.

La rezandera(o) no se acompaña de ningún instrumento musical, sino sólo se sirve de su propia expresividad musical (voz). Una característica de la emisión de la voz de la rezandera(o) es el uso de voz cantada y hablada, lo que propicia en el colectivo de feligreses poder seguirla tanto en las alabanzas como en el canto coral. Un recurso técnico musical presente en estos cantos es el uso de los glisados⁷⁵ y de los calderones,⁷⁶ incluso la rítmica es *ab libitum*,⁷⁷ ya que se acopla al ánimo y expresividad de la rezandera(o). De hecho, retoma elementos de la música novohispana como el recitativo, canto hablado y entonado. Por lo general el canto es un salmo responsorial que requiere del acompañamiento de los miembros de la comunidad.

La obligación llamada el culto cotidiano implica que el mayordomo debe mantener limpio y ordenado el altar, así como quemar incienso al amanecer, en la tarde y en la noche, y adornarlo con flores, incluso se pueden ofrendar alimentos. Asimismo, debe recibir a los miembros del grupo social y a los visitantes externos que deseen ver a la imagen, ya sea para saludarla o ya sea para pedirle un favor. Estos visitantes también pueden colaborar con dinero

⁷⁵ Es un adorno musical, cuyo efecto sonoro consiste en recorrer varios sonidos, es decir, desde un punto de partida hasta llegar a un punto opuesto del primero, es decir, una escala musical. La sonoridad resultante implica todos los sonidos intermedios armónicos que constituyen el recorrido acústico.

⁷⁶ Es un signo que indica un punto de reposo, alargando la duración de las figuras musicales a las que afecta

⁷⁷ Es una expresión del latín que significa literalmente «a placer, a voluntad» y quiere decir «como guste». Aparece abreviado como *ad lib.*

para gastos de mantenimiento del altar. Por lo general, el altar lo conforman dos imágenes de la Señora Santa Ana: la primera sentada en su aposento y la segunda cargando en sus brazos a una niña, que es María. También se encuentran allí los estandartes de cada barrio. En este culto diario no hay presencia de música o de canto, al menos que el mayordomo por sí mismo entone algún canto u oración.

La obligación nombrada el culto semanal se realiza los días viernes cuando se limpia el altar. Los mayordomos —cuando son más de uno— se reúnen en la casa donde se alberga la imagen y aprovechan para entablar lazos comunitarios con los amigos, familiares e, incluso, visitantes.

La obligación llamada participación en ceremonias del ciclo anual implica participar en las peregrinaciones, procesiones, en las fiestas a otras imágenes y ensayos de las representaciones teatrales como *Viacrucis*, *Vaqueros*, *Moros* y *Cristianos* y dancísticas como *Aztequitas* y *Pastoras*. En el caso de *Vaqueros*, *Moros* y *Cristianos* se intercalan en los cuadros escénicos danzas cuyo nombre hacen referencia a las representaciones teatrales ya enunciadas.

La fiesta de la santa patrona es la más importante, dura ocho días, ahí se congrega el esfuerzo de todas las mayordomías. El canto y la música acompañan las celebraciones católicas, la ejecución de las danzas y las representaciones teatrales.

La separación del cargo es lo contrario a la recepción del cargo y conlleva una celebración conformada por rezos y canto. Al terminar los rezos se realiza un ritual en que prenden cirios, incienso y se sumerge en agua pétalos de rosas convirtiéndose en agua

bendita.⁷⁸ Con esta agua se rosean los estandartes, nichos,⁷⁹ cristos⁸⁰ y a los mayordomos. Después se inicia la procesión a pie hacia el atrio de la iglesia. La procesión se acompaña por la cuadrilla de chinelos y la banda de músicos del estado de Morelos. Al llegar al atrio, la banda toca *Las Mañanitas*. Posteriormente se dirigen a la casa del nuevo mayordomo donde dejan las imágenes, nichos y estandartes, y se inicia la comida comunitaria, donde se preparan de 20 a 30 kilos de arroz, se utilizan varios costales de nopales, zanahorias, papas y se matan en promedio 5 toros para hacer el mole proveniente de San Pedro Atocpan.

Hay otra figura a conocer dentro de los cargos de las mayordomías y ésta se llama “cargueros”,⁸¹ hombres y mujeres jóvenes cuya función es cargar las vírgenes, cristos y nichos tanto en las peregrinaciones como en las procesiones a pie, como aquella realizada cuando se cambia a los mayordomos e, inclusive, en la misa de cuerpo presente —en defunciones, hay ocasiones en que cierran calles para congregar a la comunidad, y al llegar al atrio de la iglesia colocan a los lados del féretro los estandartes para después entrar a la iglesia a bendecir y a despedir al difunto. La música presente hace las veces de una plegaria y, en ocasiones, la banda, el trío o el mariachi interpretan canciones que al difunto gustaban—. El puesto de carguero cuenta con su propia organización interna económica, pues debe pagar ciertas aportaciones monetarias en prevención de posibles daños o desperfectos que puedan sufrir las imágenes durante la movilización en procesiones, peregrinaciones y festividades.

⁷⁸El agua bendita según doña Elvira es el bautizo que nos libera del pecado. El sahumero sirve para acompañar las oraciones, pues a través del humo las oraciones viajan al cielo (Pineda, Diario de Campo: 2015, hoja 7, párrafo 4).

⁷⁹En Santa Ana Tlacotenco los nichos son: La Güerita o la Señora Santa Ana, Santiago Apóstol y el Cristo de los Milagros.

⁸⁰ Los cristos son invitados a las peregrinaciones y a algunas celebraciones de las mayordomías. Por lo general, los cristos no salen debido a su peso de aproximadamente 30 kilogramos.

⁸¹ Estos individuos están organizados en grupos y cada grupo tiene un jefe al que llaman “mayor”. Los mayordomos y personas que utilizan los servicios de estos, pagan una cantidad de dinero a su mayor, al cual responsabilizan del buen trato a las imágenes, objetos y personal bajo su cuidado (Martínez, 1962, p. 105).

También hay cargueros(as) para llevar “Las promesas”, esto es cargar imágenes que regalarán en cada poblado donde los esperan para albergarlos durante su arduo recorrido por la ruta de la peregrinación.

La organización interna de las mayordomías de Santa Ana Tlacotenco garantiza el éxito de las fiestas religiosas. Y, en sí, la fiesta permite el intercambio de relaciones sociales entre el grupo social y el resto de los poblados participantes con quienes se entabla una relación productiva económica y de reciprocidad social. La fiesta es entonces el resultado de la compleja organización interna de las mayordomías, es el gran evento religioso esperado por tradición por toda comunidad indígena o pueblo originario.

Y sobre el prestigio que adquieren los mayordomos(as), éstos son vistos por el grupo social como aquellos devotos encargados de preservar la tradición y el culto de la imagen. Además adquieren un status o posición no sólo entre los otros mayordomos con los que entablan una relación de parentesco reconocida por el culto, sino con el resto del grupo social.

La manera simbólica de expresar musicalmente reconocimiento al mayordomo es con una diana o fanfarria, pieza musical corta de gran fuerza y brillantez, ejecutada por varias trompetas y otros instrumentos de viento metal, acompañados por instrumentos de percusión. Su intención expresiva comunica majestuosidad propia para halagar a una persona con gran reconocimiento social.

Sobre los mayordomos que custodian un estandarte o un nicho, éstos albergan la posibilidad de convivir así estrechamente con la divinidad y de demostrarle su agradecimiento y afecto.

3.3 El canto en las procesiones de las mayordomías

Las procesiones religiosas que realiza la comunidad de Santa Ana Tlacotenco tienen su antecedente no sólo en el catolicismo, sino en las prácticas del México Antiguo. De acuerdo con Fray Toribio, en su obra titulada *Historia de los Indios de Nueva España*, describe así las procesiones prehispánicas:

Adornaban sus iglesias muy pulidamente con los parámetros que puede haber y lo que les falta de tapicería suplen con muchos ramos, flores, espadañas y juncia que echan por el suelo, yerbabuena, que en esta tierra se ha multiplicado cosa increíble, y por donde tiene de pasar la procesión hacen muchos arcos triunfales, hechos de rosas, con muchas labores y lazos de las mismas flores, y hacen muchas piñas e flores, cosa muy de ver, y por esto hacen de esta tierra mucho por tener jardines con rosas, y no las teniendo ha acontecido enviar por ellas diez y doce leguas a los pueblos de tierra caliente, que casi siempre las hay, y son de muy suave olor [...] Todo el camino que tiene de andar la procesión tiene enramada de una parte y de otra, aunque ha de ir un tiro y dos ballestas, y el suelo cubierto de espadaña y juncia y de hojas de árboles y rosas de muchas maneras y a trechos puestos sus altares muy bien aderezados (Iglesias 2002, pp. 29-30).

En esos tiempos como ahora, las procesiones respondían a los ciclos festivos locales. En ellos, la gente caminaba alrededor de las plazas y de los barrios y salía por *sachés* y calzadas implorando plegarias sobre sus necesidades. Las plegarias se acompañaban de cantos e instrumentos como tambores, flautas, cuernos y silbatos que envolvían al devoto en distintas atmósferas emotivas acordes con el carácter de la procesión. Un elemento destacable “era la vestimenta que agregaba más colorido [...] Los trajes, tocados, alhajas y otros atavíos que caracterizaban a quienes participaban en la procesión era parte del conjunto de símbolos que distinguían la ocasión” (Broda, 2004, p. 38).

En todas las celebraciones religiosas de Santa Ana *Tlacotenco* está presente la procesión como parte del ritual. Y estos recorridos se convierten en pasos sagrados que atraviesan lugares ordinarios hasta llegar al lugar que determine el ritual.

Las procesiones de hoy aún se revisten de elementos prehispánicos como acompañarse de danzantes (comparsa de chinelos que va a la cabeza), cantantes (colocados a la mitad) e instrumentos musicales (generalmente banda que va al final). Los fuertes sonidos metálicos y brillantes de la banda de viento opacan a susurros los cantos de alabanza y de plegaria del coro. De acuerdo con Torquemada la música de las procesiones se caracterizaba de este modo:

“En la fiesta había una gran procesión señalada con los toques de bocinas y caracoles que solían movilizar a la población para enterarla del paso de las imágenes del dios Huitzilopochtli con todos sus atributos y joyas [...] asistiendo a este acto todos los ministros y sonando las trompetas y otros instrumentos que hacían mucho y muy gran ruido, e iban delante muchos bailando y cantando” (Torquemada, 1973, p. 117).

En ciertas procesiones de Santa Ana Tlacotenco se reúnen en casa de los mayordomos a realizar un ritual de alabanzas a la Señora Santa Ana y a Cristo, también incluyen a santos. Los cantos y rezos en español usados pertenecen a la liturgia católica, y el repertorio lo pueden componer cantos como los siguientes: “Altísimo Señor”, “¡Oh, Virgen Santa!”, “¡Oh, María Madre!”, “¡Oh, buen Jesús!” y “Tú reinarás”. Al respecto, los músicos tradicionales consideran que los textos de estos cantos podrían traducirse para cantarse en lengua náhuatl; mientras los rezanderos(as) prefieren seguir entonando las plegarias y cantos en español, porque ponderan conservar la tradición católica. Un ejemplo de esto es el canto Altísimo

Señor, cuyo texto es un compendio pascual del significado de la Eucaristía: Cristo, el cordero sin mancha y el buen pastor, ofrece su vida por nosotros en el altar de la cruz, y dice:

Altísimo Señor

Altísimo Señor, que supiste juntar
a un tiempo en el altar
ser cordero y pastor.

Quisiera con fervor amar y recibir
a quien por mi quiso morir.

[...]

(Véase texto completo en el anexo)

Las procesiones en Santa Ana Tlacotenco acompañan todas las festividades de las mayordomías, de las fiestas y de los rituales de paso, e incluso se utilizan en las ceremonias cívicas nacionales ya que se manifiestan en forma de desfiles patrióticos.

3.4 El canto en las peregrinaciones de las mayordomías

En tiempos ancestrales, los antiguos mexicanos realizaban peregrinaciones a los santuarios donde habitaban sus entidades o, bien, a aquellos lugares que concebían como propicios para sus rituales o ceremonias, entre ellos Tepalcingo, Chalma, Tepeyac y Amecameca —aunque este último ya no es visitado por los santaneros.

El santuario de Tepalcingo se localiza en el estado de Morelos, al Norte con Ayala y Jonacatepec, al Sur con *Tlaquiltenango* y el estado de Puebla, al Este con *Axochiapan* y *Jonacatepec* y al Oeste con Ayala y *Tlaquiltenango*. Y su nombre proviene de la raíz náhuatl: *tekpa-tl*, “pedernal”; *tzintli*, “salva honor”; *tzinco*, “parte trasera de un individuo”. Entonces

tekipatzinko significa “Abajo o detrás de los pedernales”. Los únicos pueblos de Milpa Alta que participan en esta peregrinación son Santa Ana Tlacotenco y San Pedro Atocpan, y su organización tradicional basada en la mayordomía permite la realización del peregrinaje.

Cabe enfatizar que la ruta ha conservado senderos prehispánicos, pero debido al incremento de pago de las casetas de cobro se ha modificado el recorrido, y ahora:

Los peregrinos caminan hacia el monte de Santa Ana por el Encinal, atravesando la gasolinera de Santa Ana ubicada en la Carretera Federal de Oaxtepec, después se toma un camino de terracería hasta llegar al cerro de Pelagatos. Continuando el recorrido los santaneros llegan a la Escuela de Medicina del Politécnico de Milpa Alta, donde se hace un breve descanso de 15 minutos, posteriormente se camina hacia San Felipe Neri hasta llegar a Totolapan, con dirección a San Juan Tecaxpa, donde se recoge la imagen del Nazareno, se continúa por Lomas de Cocoyoc, pasando el Libramiento de Cuautla, y ahí los esperan para darles una bebida refrescante, después la mayordoma prepara de comer y se da un descanso de una hora y media. Posteriormente se camina hasta la Guadalupeana donde descansan los peregrinos. El segundo día de recorrido se camina hasta llegar al pueblo de Tepalcingo, se dejan las imágenes nichos, estandartes, cristos y flores en la Iglesia de Tepalcingo y se retiran al campamento (Pineda, Diario de Campo, 2015: Hoja 16, párrafo 3).

La peregrinación inicia con rezos y alabanzas en casa del mayordomo responsable de la realización de la peregrinación, a ellos se suman cargueros y peregrinos. La caminata dura ocho días terminando con la misa de coronación de los nuevos mayordomos celebrada el 2 de agosto en Santa Ana Tlacotenco. Desde que inicia hasta que termina la caminata alaban y cantan para enaltecer a los santos y a las vírgenes de su iglesia, y pedirle su bendición durante el arduo recorrido. Debido al pequeño espacio de la iglesia, la música de la que se hacen acompañar los mayordomos desde sus pueblos

se reserva para ejecutarse en el atrio —Téngase presente que el atrio es en sí un espacio festivo desde épocas coloniales:

El baile grande, que se hacía en las plazas principales o en el patio inferior del templo mayor, era diferente del pequeño, el orden, en la forma, y en el número de los que lo componían. Este era tan considerable que solía bailar juntos muchos centenares de personas. La música ocupaba el centro: junto a ella bailaban los señores, formando dos o tres círculos concéntricos, según el número de los que concurrían. A poca distancia se formaban otros círculos de personas de clase inferior, y después de otro pequeño intervalo, otros mayores compuestos por jóvenes. Todos estos círculos tenían por centro el huehuetl y el teponaztl. Los rayos de la rueda son tantos, cuántos son los que bailan en el círculo menor, próximo a la música. Todos describían un círculo bailando, y ninguno salía de su rayo o línea. Los que bailaban junto a la música se movían con lentitud y gravedad, por ser menor el giro que debían hacer, y por esto era aquel el sitio de los señores y de los nobles más provechosos en edad; pero los que formaban el círculo exterior, o más lejos de la música, se movía velocísimamente para no perder la línea recta. Ni faltar al compás que hacían y dirigían los señores (Mendizabal, 1946, pp. 27-29).

Durante el festejo al Señor de Tepalcingo se ejecutan danzas acompañadas de música interpretada por los grupos tradicionales participantes de Morelos, Guerrero, Oaxaca y, por supuesto, de Milpa Alta, tales como concheros, *tecuanes*, sembradoras, *tlatenquiza* y cañeros, quienes bailan durante horas en la explanada del atrio.

La participación de Santa Ana Tlacotenco en el atrio se hace presente con la danza de *Aztequitas* que ejecutan las mujeres tlacualeras (mujeres encargadas de preparar los alimentos que llevará al marido o al peón a la milpa), quienes acompañan sus pasos coreográficos cantando el son en náhuatl *Nican Tlalticpan*:

Son Nican Tlalticpan

Nican in tlalticpan
ti to miquilizque
nican tlaquiquiyoca
tich cactehuazque

(Véase texto completo en el anexo)

Por otra parte, durante estos ocho días de fiesta se incorporan al gran mercado de la localidad a vender sus productos los peregrinos de los estados participantes, lo que pone de manifiesto el intercambio comercial existente entre los estados con quienes se entabla una relación en estos días. En él venden huaraches, morrales, sombreros, guajes, rebozos, juguetes tradicionales de madera, pan de feria, dulces, pulque, tepache, agua de frutas, tamales, quesadillas, maíz, nopal, incienso, coronas de espina y de flores, estampas del Señor de Tepalcingo, etcétera.

La peregrinación en sí refuerza los lazos sociales entre los santaneros, así como estrecha relaciones con otros poblados por los que cruza la ruta trazada tanto por la tradición como por los cambios necesarios efectuados para librar el pago de casetas. Para propiciar la interacción con otros poblados, la costumbre es dejar en ellos imágenes que se recogerán al siguiente año, a cambio se recibe de ellos alimentos y alojamiento para descansar. De alguna manera, así se garantiza que se repita el ritual el siguiente año y que se mantengan relaciones sociales por tiempo indefinido con estas comunidades.

Por lo que respecta a la Peregrinación a Chalma:

Ésta se dirige al Santuario ubicado en las profundidades de las barrancas de Ocuilán en el Municipio de Malinalco, Estado de México. Ocuilán es el nombre náhuatl del cacicazgo al que pertenecía el

poblado prehispánico de Chalma,⁸² y significa “Lugar de gusanos” (Rodríguez y Roberts, 2002, p. 27).

En la época colonial, los frailes agustinos establecieron fundaciones allí y recurrieron a la sustitución religiosa de las deidades prehispánicas por las imágenes cristianas. Un caso concreto de sustitución es que ante la costumbre de los indígenas de adorar en una cueva a la entidad Ostoc Téotl,⁸³ los agustinos componen un himno dedicado al Señor de Chalma, cuyas estrofas de la letra claramente manifiesta dicha sustitución:

[...]

A los dos años de su llegada
los dos frailes para esta misión
en la cueva de Chalma admiraron
el prodigio de la aparición

Y los indios atónitos vieron
derribado a Ostoc Téotl del altar,
para hacer conocer a Jesús

Cuatrocientos cincuenta años hace
que deseando pedir tu perdón
van tus hijos al bello santuario
a implorar tu bondad y tu amor

(Véase texto completo en el anexo)

⁸² En cuanto al significado de Chalma se cree que deriva de la palabra náhuatl *chalchihuitl*, “cosa preciosa” y *mailt*, mano. De esta manera significaba “Mano preciosa”.

⁸³ Al respecto dice un indio llamado Juan Teztecatl, quien declaró que había encontrado una cueva donde habían muchos ídolos y evidencias de que se practicaban ante ellos sacrificios (Quesada, 1972, p. 117). El dios que se veneraba en la cueva y que ahora se encuentra San Miguel Arcángel era adorado por el dios Ostoc Téotl. La devoción [...] y [la] grande estima [...] que se tenía a este dios propició que vinieran] de los más remotos climas a adorarle [...] y pedirle para sus necesidades, el favor y auxilio, que [...] se persuadía podía darles (Rodríguez y Shadow, 2002, p. 37). Según otros se trata de Tezcatlipoca, dios de la guerra disfrazado de tigre, y el dios de la cueva (Sardo, 1986, p. 11).

Otro canto cuyas estrofas también manifiestan el fenómeno de la sustitución dice:

[...]

Gloria sea al Padre divino
que a éste del amor portento
en la más hermosa imagen,
puso en Chalma manifiesto.

A un ídolo sucedió

El simulacro del cielo
de Ostoc Téotl la idolatría
desterró el cristo verdadero

En una cueva se halló
tesoro rico e inmenso,
el mismo que hoy veneramos
en su magnífico templo.

[...]

(Véase texto completo en el anexo)

Por supuesto que detrás de dicha estrategia de sustitución estaba el predominio de la visión occidental religiosa católica. Así, según Mendizábal se pensaba que en Chalma:

Era mucha la devoción de los naturales [...] y grande la estima que su engañada ceguera hacía de aquel ídolo, y al paso que era el concurso de varias personas, de cerca y de lejos, que venían a adorarlo y a ofrecerle torpes víctimas (Mendizábal, 1946, pp. 512-513).

Cabe decir que hoy Chalma se distingue porque recibe muchas peregrinaciones durante tres momentos distintos que corresponden a sus ferias. “Las peregrinaciones se

pueden clasificar por el tipo de devoto: el de forma corporada, el de masas multitudinales y el de gestión clerical” (Rodríguez y Roberts, 2002, p. 93). Aunque a esta clasificación habría que agregar aquella circunstancial que se organiza en lo individual, con amigos, compañeros de trabajo, familiares, etcétera.

La gente que visita Chalma en forma corporada procede de comunidades pueblerinas, “las cuales han desarrollado un sistema de integración y solidaridad con bases religiosas. Haciendo depender su identidad a un santo patrono [...] Dicha organización tiene un carácter autónomo y laico [...], dando lugar a un modelo de autogestión” (Giménez, 2016, p. 93). Los pueblos que peregrinan de esta manera asisten a la Feria de Reyes, a la primera semana de la Cuaresma y a la de Navidad.

En el caso de los pobladores de Milpa Alta que visitan al Señor de Chalma, éstos lo hacen:

Durante la Feria del Santo Niño del Consuelo, festividad similar a la Navidad, aunque con la variación de presentar ofrendas⁸⁴ de pan y fruta como un rito propiciatorio que refuerza la plegaria al Señor [de Chalma] que rememora los regalos que los reyes llevaron ante el pesebre (Íbidem, p. 174).

En la procesión de forma corporada están los milpaltenses de los poblados de San Pedro Atocpan, Santa María, Santa Ana Tlacotenco, San Francisco Tecoxpa, San Antonio Tecómitl, La Luz, La lupita, La Concha, San Lorenzo Tlacoyucan, San Pablo Oxtotepec, San Bartolomé Xicomulco, San Jerónimo Miacatlán, San Juan Tepenahuac y San Salvador Cuahtenco. Cada año parten aproximadamente 6 mil peregrinos a quienes les dan de comer

⁸⁴ Giménez Gilberto comenta que las ofrendas que se entregan tienen una sobrecarga simbólica particular, de un lado connotan la fiesta y del otro representan otra ofrenda memorable situada en la historia y revestida de un valor paradigmático o arquetípico, el de los “reyes” al Dios recién nacido (Giménez, 2016, p. 175).

los mayordomos de estos pueblos. Y todos portan estandartes, nichos y cristos de sus regiones.

La visita al Santuario de Chalma por parte de los milpaltenses data del año 1909. Sobre esta tradición recuerda Doña Luz, originaria de Milpa, lo siguiente:

En el pueblo de Milpa Alta iban tres veces al año a hacer ofrendas ante nuestro Señor y Padre que se llama Chalma. A este buen dios iban a dar gracias cuando se enfermaban hombres, mujeres o niños. Sólo con invocar su nombre se aliviaban. Por eso mismo muchas personas le tenían gran devoción. Y por eso tres veces al año la gente seguía ese camino. Algunas personas iban a ofrecerle candeleros. Ciertas personas hacían bultitos de flores envueltos en yerba. Así llegaron ahí a Chalma a visitar al Dios, a cambiarle las flores: a quitarle las flores secas y ponerle las frescas a los pies de nuestro Dios Padre. Toda la gente llevaba cualquier cosita a sus pies, también cirios (Horcasitas, 1968, p. 55).

En cuanto al recorrido, éste consta de cinco paradas antes de entrar a Chalma:

La primera está en el pueblo de Topilejo, ubicado en la Delegación Tlalpan; la segunda parada está en Tierra Blanca, paraje localizado en la sierra del Ajusco-Chichinautzin, que recibe ese nombre debido a que en el momento de la peregrinación el lugar está cubierto de hielo; la tercer parada está en Agua de Cadena y se localiza en las faldas de una serranía que recibe el nombre de Las Minas—Agua Cadena toma su nombre de que en el lugar hay una fuente de agua que brota del cerro, y que parte de su trayecto es encauzado mediante una serie de troncos colocados uno después de otro, formando una cadena—. En este sitio se han colocado cruces con leyendas que señalan el número de años que se ha peregrinado; la cuarta parada está en Agua Bendita, paraje a orillas de la carretera hacia las Lagunas de Zempoala, donde pernoctan. Aquí, cada pueblo instala su campamento propio donde recibe a sus santos con cohetes y a veces con música de banda y con danzas de chinelos. En la madrugada del 4 de enero, los peregrinos reemprenden el camino al santuario, punto al que llegarán después de hacer la

quinta parada en El Ahuehuate, lugar que recibe este nombre debido a la presencia de un antiquísimo árbol situado a la orilla de un río (Wacher, 2006, pp. 49-50).

En estas paradas los mayordomos esperan a los peregrinos para darles descanso y alimentos, también para rezar y cantar.

Antes de llegar al santuario, los peregrinos toman agua del manantial para llevarla a bendecir. Una vez bendecida la beberán directamente o la rociarán en las partes de sus cuerpos enfermos buscando así la sanación del mal espiritual o, bien, de la brujería recibida.

Cada pueblo de Milpa Alta celebra:

Una misa el día de su llegada, oficio religioso que se repetirá el día 6 de enero cuando cada uno de los pueblos celebre una fiesta en el santuario para agradecer a los mayordomos salientes su gran esfuerzo y compromiso, coronándolos⁸⁵ con flores; mientras que a los mayordomos entrantes que reciben el cargo se les recibe coronándolos con espinas en señal del trabajo que tendrán que realizar (Wacher, 2006, pp. 49-50).

El atrio de Chalma se convierte en un espacio de orden sagrado donde se ejecutan las danzas rituales de los pueblos peregrinos. La mayoría de los grupos danzantes proceden de los poblados que peregrinan y participan con cuadrillas de danzantes. Los menos que participan son danzantes que bailan en lo individual. Pero unos y otros cumplen con su propia manda danzando. Sobre lo que implica esta ejecución dancística el padre Ayala opina que:

⁸⁵ Antes de llegar a Chalma, los peregrinos se detienen a colocarse la corona de flores y a bailar en el Ahuehuate. Éste es un acto ritual. Según la tradición, hombres, mujeres y niños se colocan coronas de colores: margaritas, gladiolas, palmas y claveles. La corona para algunos peregrinos significa la “corona de espinas del Santo Cristo”. También los automóviles, bicicletas y motocicletas se adornan con flores, ordinariamente en forma de cruz.

Las personas que las integran han ingresado en ellas, no buscando desahogo a sus inquietudes artísticas, sino más bien para cumplir promesas, algunas de las cuales abarcan toda la vida; mientras que algunas se hacen por algunos años. Son muchas las danzas que vienen a Chalma en el transcurso del año. Distinguiéndose algunas por su música; otras por lo llamativo de sus indumentarias, y otras [más] por lo complicado y lo preciso de sus movimientos. (Ayala, 1993, p. 73).

Las danzas que ejecutan en el atrio se agrupan en danzas aztecas, de concheros y de conquista. Su música por lo general es monótona, en ella el tambor marca la base rítmica al danzante; mientras los otros instrumentos ejecutan la melodía. La monotonía proviene de la repetición de la frase melódica hasta el infinito, por lo que nos resulta inacabada en cuanto a tiempo, pues la duración se prolonga según la decisión del grupo danzante.

El retorno a pie de los milpaltenses se inicia:

El 8 de enero, ese día los “cargantes” y los mayordomos retiran las imágenes de los santos que han permanecido en el santuario desde su llegada. La recepción de los santos tiene lugar el día 10 de enero cuando en cada localidad entran en formación primero los “cargantes”, después los mayordomos salientes con los mayordomos entrantes, a los que les siguen los peregrinos y, por último, los camiones que acompañaron la peregrinación. Este ritual termina con una comida que ofrecen en sus respectivos pueblos los nuevos mayordomos encargados y a la que suele dársele el nombre de *huentli*, es decir, comida sagrada (Wacher, 2006, pp. 49-50).

La presencia del canto monolingüe durante toda la peregrinación tiene lugar en distintos momentos del largo trayecto, pues el canto siempre acompañará a los rezos destinados al Señor de Chalma, tanto por los peregrinos de Milpa Alta como por los de Xochimilco que también se incorporan a la peregrinación. Al entrar al Santuario de Chalma,

rezan y entonan cantos de alabanzas, pese al gran cansancio por el peregrinaje. El retorno a Santa Ana Tlacotenco se acompaña de cantos de despedida al Señor de Chalma prometiéndole regresar el siguiente año.

Otro santuario visitado por los tlacotecas es el Tepeyac, en las descripciones de Fray Bernardino de Sahagún se nos dice que:

Cerca de los montes hay tres o cuatro lugares donde solían hacer muy solemnes sacrificios y que venían a ellos de muy lejana tierras [...] El uno de estos lugares es aquí en México, donde está un montecillo que se llama Tepeyacoc [...] y ahora se llama Nuestra Señora de Guadalupe; en este lugar tenían un templo dedicado a la madre de los dioses que llamaban Tonantzin, que quiere decir Nuestra Madre; ahí hacían muchos sacrificios a honra de esta diosa, y venían a ellos de muy lejas tierra, de más de veinte leguas, de toda esta comarca de México y traían ofrendas; venían hombres, mujeres y mozos a estas fiestas [...] (Sahagún, 1969, p. 352)

Actualmente, una vez que llegan a la Basílica de Guadalupe, los peregrinos entonan las tradicionales “Mañanitas”, ya sea en español o ya sea en náhuatl. Hay otras dos canciones que dedican a la Virgen de Guadalupe o Tonantzin, según la tradición prehispánica. Una de ellas es “Xochipitzahuatl”⁸⁶ (Flor Menudita), interpretada con instrumentos de viento y de cuerda —a saber considerada el himno de las huastecas o, bien, conocida como un huapango, aunque también se interpreta como otro género musical—. Y la otra canción es “La Guadalupana”, que cantan en todas las latitudes del México católico, tanto es español como en muchas lenguas indígenas, incluyendo el náhuatl.

Texto en náhuatl
Xochipitzahuatl

Texto en español
Flor menudita

⁸⁶ Letra del canto en el anexo.

Tiaka compañeros
ti pashialoti Maria.
Ti mo youaloske iuan tonantsi,
Santa María Guadalupe.

Vamos compañeros
a pasear a María
Rodearemos a la virgen
Santa María Guadalupe

Tiaka compañeros,
ti pashialoti Maria.
Ti mo youaloske iuan tonantsi,
Santa María Guadalupe

Vamos compañeros
a pasear a María
Rodearemos a la virgen
Santa María Guadalupe.

Para los santaneros las peregrinaciones representan un viaje a un lugar sagrado con importantes connotaciones religiosas que le ha asignado su tradición oral mítica, y también sirven para reforzar o entablar relaciones sociales con comunidades con las que se encuentra en constante contacto desde tiempos antiguos.

La caminata hacia el santuario es una ofrenda donde los pies imploran favores y agradecen los recibidos por los santos durante ese año. El canto es una plegaria no sólo rica en sonidos que acompaña el camino, sino sublima la plegaria. En general hay cinco momentos donde el canto se hace presente en las peregrinaciones: los primeros son en la casa del mayordomo de la peregrinación, donde el rezo del rosario se acompaña de cantos; los segundos son cuando se acude a la iglesia a recibir la bendición del sacerdote, ahí se interpretan cantos católicos; los terceros son durante el recorrido de la peregrinación donde se acompañan los rezos del ritual que se ofrece a las imágenes que portan los cargueros; los cantos son al llegar al santuario, generalmente en el atrio, ya sea que se canta al unísono y a

capela o ya sea acompañado por la banda de viento, y los quintos son al regresar a sus comunidades donde se acude a la iglesia para agradecer el éxito de la peregrinación.

Sobre los segundos cantos que se realizan en la iglesia durante la misa, éstos se distinguen porque se interpretan en español y náhuatl. Para su conocimiento se mencionan en orden de ejecución del ritual católico: “Kyrie Eleison” o “Teocoe, toca xi tláocoya”; “Aleluya” o “Yec-itoca Iah, i yec-itoc Iah”; Ofertorio” o “Tia Uenchiuhpa”; “Santo” o “Altepeca; “Cordero de Dios” o “Ti Téó-Ichcatzin” y, “El padre nuestro” o “Totahtzin”.

Teocoe, toca xi tláocoya

Teocoe, toca xi tláocoya

Teocoe, toca xi tláocoya

Cristoe, toca xi tláocoya

Cristoe, toca xi tláocoya

Kyrie Eleison

Señor ten Piedad

Señor ten Piedad

Cristo ten piedad de nosotros

Cristo ten piedad de nosotros

Yec-itoca Iah, i yec-itoc Iah

Yec-itoca Iah, i yec-itoc Iah

Yec-itoca Iah, i yec-itoc Iah

Aleluya

Aleluya, aleluya, aleluya

Aleluya, aleluya, aleluya

Tia Uenchiuhpa

Ma´x ec itoño Teoé, zemananuac Teoé

Ican inin tlaxcali,

Ipixcayo tlali, uam tequi-tlaca-chiuhtli,

Ica o ti tech uenti,

Axcam ca ti mitz tlamaniliah,

Ofertorio

Bendito seas Señor, Dios del universo

por este pan,

Fruto de la tierra y del trabajo de los hombre,

que recibimos de tu generosidad

y ahora te presentamos

Topampa mo chiuaz to Yoliliz- Tlaxcaltzin

y será para nosotros pan de vida.

Altepeca

Yectzin, yectzin, yectzin, ti to Tecoé
zemanauac Teoé
Ilhuicac iuam tlaltihpac mo tzomeua mo mauizzo,
Ilhuicac má pápacoua
Má ec tenehualco ac i to cayopa o Teo uitz
Ilhuicac má pápacoua

Ti Téó-Ichcatzin

Ti Téó-Ichcatzin,
tic cuicuic zemanauac tlátlacoli
toca xi tlácoyaé
Ti Téó-Ichcatzin,
tic cuicuic zemanauac tlátlacoli
toca xi tlácoyaé
Ti Téó-Ichcatzin,
tic cuicuic zemanauac tlátlacoli
paquiztli xi tech maca.

Totahtzin,
in ilhuicatl timoyetztica,
ma yectenehualo in motocatzin;
ma hualauh in motlatocayotzin
ma chihualo in tlalticpac
motlanequilitzin yuh in ilhuicac.

In totlaxcalmomoztla totechmonequi
ma axcan;
xitechmomaquilli ihuan
xitechmapopolhuilli in totlatlacol,
in techtlatlacalhuiah ihuan

Santo

Santo, Santo, Santo es el Señor,
Dios del universo
Lemos están el cielo y la tierra de tu gloria
Hosana en el cielo
Bendito el que viene en nombre del Señor
Hosana en el cielo

Cordero de Dios

Cordero de Dios
que quitas el pecado del mudno,
ten piedad de nosotros.
Cordero de Dios
que quitas el pecado del mudno,
ten piedad de nosotros.
Cordero e Dios
que quitas el pecado del mudno,
Danos la paz

El Padre nuestro,
que estás en el cielo,
santificado sea tu Nombre;
venga a nosotros tu reino;
hágase tu voluntad
en la tierra como en el cielo.

Danos hoy nuestro pan de cada día;
perdona nuestras ofensas,
como también perdonamos
a los que nos ofenden
no, nos dejes caer en tentación

macamo xitechmotlalcahuilli;
inic amo ipan tihuetzque ipan
teneyehcoltiliztli,
ma xi techmomaquixtilli in ihuicpa in amo cualli
Ma yuh mochihua.

y líbranos del mal.

Amén

Nuestro Señor Jesucristo

El Nazareno

Estos cantos generalmente siguen la entonación melódica que marca el repertorio eclesiástico, y siguiendo esta entonación se unen las voces de los niños del catecismo, de las catequistas y de los feligreses. En algunas ocasiones son interpretados por el coro de mujeres mayores y de jóvenes de Santa Ana Tlacotenco. Cabe señalar que en el caso de las mujeres mayores su canto no siempre atiende al de la liturgia católica, sino a un repertorio propio en lengua náhuatl que se cantaba en décadas anteriores, pues recuerdan que sus padres los cantaban. Estos cantos se interpretan a *capela* o con acompañamiento instrumental como guitarra, pandero y triángulo.

La melodía de estos cantos abarca un registro de Do (5) a Mi (6) que es fácil de entonar, ya que su melodía se encuentra construida por intervalos de 2M, 3M, 5j, 6M y 8j. Es decir, no se requiere de un gran registro vocal e, incluso, se puede cantar a una octava más baja de lo acostumbrado, esto depende del tipo de voz del cantante, Por lo general, el sacerdote canta una parte del solo⁸⁷ y el coro y los feligreses el resto del texto coral. Esta música responde a una forma tradicional litúrgica que consiste en “una melodía generalmente corta y sencilla, de estilo silábico, utilizada como estribillo que se repite antes y después de los versículos de un cántico, himno o salmo, generalmente en latín, y empleados en varios

⁸⁷ Es un pasaje musical ya sea instrumental o cantado que pretende destacar el virtuosismo del instrumentista o cantante.

servicios religiosos” (Fernández de la Cuesta, 2004, p. 134). Las antífonas cantadas durante los oficios de la misa generalmente también son cortas y sencillas, de estilo silábico.

Los cantos del ciclo de mayordomías de Santa Ana Tlacotenco se manifiestan en dos formas expresivas: El canto comunitario monolingüe (español) y el canto comunitario bilingüe (náhuatl y español), ambos se presentan a *capela* o con acompañamiento instrumental. En estos cantos se entona las melodías que conforma el ritual católico. Generalmente siguen la entonación melódica que les marca el sacerdote, y a ella se une el canto de los niños del catecismo y las catequistas, así como de los feligreses. Por lo general, los cantos del ritual católico se pueden expresar en español o bien en náhuatl, dependiendo de la celebración sólo se canta en náhuatl conservando la melodía propia de la liturgia cristiana o bien utilizando cantos de la lengua náhuatl que han aprendido de las abuelas o de los músicos tradicionales de Santa Ana Tlacotenco. Cabe mencionar que dichos cantos están celosamente protegidos de cualquier videograbación, por lo que no se enunciaran en este capítulo, y son interpretados por las mujeres de mayor edad, quienes bailan y cantan en náhuatl.

Capítulo IV

El canto en el ciclo festivo de Santa Ana Tlacotenco, Milpa Alta

El presente capítulo analiza el acervo musical empleado en el acompañamiento del ciclo festivo de nuestro grupo de estudio, principalmente en la fiesta de la santa patrona, la Virgen de Santa Ana, aunada al resto de ceremonias religiosas correspondientes al calendario litúrgico católico y a las ceremonias de ritual de paso (nacimientos, bautismo, primera comunión, quince años, boda y muerte) por donde transitan los individuos que conforman el grupo social. Cabe mencionar que las celebraciones cívicas nacionales presentan también un carácter religioso. Para estudiar este fenómeno fue necesario estudiar la dimensión histórica que contextualiza la presencia musical indígena desde su propia estructura organizativa basada en el sistema de cargos, aunada a la categoría del espacio social de tradición rural que es donde se lleva a cabo la ritualización festiva musical con fuerte influencia católica.

4.1 La música y los cambios históricos de transformación religiosa en Milpa Alta

La primera expresión histórica registrada sobre la festividad en el México Antiguo la encontramos en las fuentes escritas por los cronistas, quienes observaron que las fiestas indígenas eran parte del modo de vida de los naturales, quienes se regocijaban en cantos y danzas en honor a los dioses. Al respecto nos dice Durán que:

[...] eran tan amigos de las fiestas que no perdonan días que fuese de holgar, y así todo el año se les iba a estos naturales en fiestas [...] Digo que es usanza antigua ordenada a comer y beber y holgar, porque en su antigua ley endemoniada, cada barrio tenía su ermita y dios particular, como abogado de aquel barrio, y el día de la fiesta de aquel ídolo se convidaban

unos a otros para la celebración de él, y comían y gastaban los del barrio cuanto tenían, para que no faltase y cayesen en falta (Durán, 1987, pp. 234-235).

Pero la siguiente expresión histórica registrada sobre la festividad en estas tierras bajo el dominio español tiene elementos de fondo provenientes del cristianismo y elementos de forma provenientes de las culturas indígenas. Según Gibson fue así:

Las fiestas eran ocasiones de ceremonias públicas, con servicios eclesiásticos, procesiones, comida y bebidas, danzas, decoraciones florales, fuegos de artificios, trajes y músicos. Combinaban elementos de ritos cristianos con forma tradicional del ritual indígena, y de numerosas maneras reconciliaban los mundos cristiano español e indígena pagano. Del lado del cristianismo se contaban las fiestas específicas del calendario y el culto cristiano que se celebraba en ellos. Del lado indígena estaban los trajes, las danzas y máscaras, los despliegues públicos y el sentido de participación especial en funciones colectivas (Gibson, 2000, p. 134).

Este sincretismo de elementos de fondo y de forma aún pervive, sólo que esta división ya no mantiene límites divisorios tan marcados; por ejemplo, en las festividades milpaltenses la influencia indígena está presente no sólo en la forma, sino también en el fondo con el pensamiento cosmogónico arraigado. Tan es así que en el año de 1910, durante la fiesta de Santa Martha se comentó lo siguiente por la destacada milpaltense, doña Luz, modelo de pintores en su época dice:⁸⁸”Cuando no le hacían su misa [a Santa Martha] en su fiesta,

⁸⁸ En realidad, se llamaba Julia Jiménez González, originaria de Villa Milpa Alta e integrante de una familia campesina que tuvo que huir a la ciudad en 1916, por la violencia de la Revolución [...] Se convirtió en modelo de varias de las escuelas más importantes de pintura, que en los años posrevolucionarios vivían una profunda transformación y empuje. Su porte y personalidad la convertían en el prototipo de la mujer indígena mexicana [...] Diego Rivera la plasmó en los murales del edificio de la Secretaría de Educación Pública (1923), en los de Chapingo (1924-1927), en Palacio de Cortés (1929-1931), en Palacio Nacional (1929-1935), en el Hotel del Prado, así como en importantes obras de caballete. Doña Luz ocupa un lugar muy destacado en la obra del pintor Jean Charlot, quien además se convertiría en su compadre, así como de Fernando Leal. Pero la lista es muy larga: la milpaltense trabajó con Orozco, Siqueiros, Tamayo, O'Higgins, Revueltas, Chávez Morado y

soltaba muchas culebras de agua. Cuando salía bien la fiesta, entonces no había lluvia ni rayos, no tronaba el cielo” (Horcasitas, 1968, p. 71).

Más aún, para el año 1957, el antropólogo Van Zantwijk describe que los milpaltenses realizaban rituales teoísticos en los atrios de las iglesias o enfrente de las capillas de los barrios y pueblos, entre ellos la Danza de Huitzilopochtli, las Danzas de las Cuatro Direcciones del Viento y la Danza del Sol.

Un ejemplo de ello tuvo lugar en el Barrio de Santa Cruz, tal y como a continuación se describe

El atrio (*ithualli*) de la capilla estaba cubierto de un entoldado grande para proteger a los danzantes de los rayos solares. Una orquesta que consistió en trompetas tocó canciones tradicionales y nacionales. Ya temprano en la mañana aparecieron los danzantes (*mitotínque*). Habían cuatro de ellos que se llamaban *Aztecame*. Este nombre es una rara forma plural de la palabra “*aztecatl*”, porque en otros casos siempre se dice “*azteca*” para indicar el plural. Son estos “*aztecame*” representantes de los *teteos* [...] Sus vestidos son finos y airosos, aunque menos ricos que los de sus colegas en centros turísticos. El detalle más imponente de su atavío consiste en la diadema (*copilli*) sobre la que se eleva un penacho suntuosos y multicolor. Durante el baile sus amplias tilmas dan vueltas elegantes, formando así un eco visible del ritmo lento de la música. Como abanicos grandes mueven sus penachos regularmente porque se inclinan la cabeza antes de que hagan una nueva vuelta [...] Uno de los *mitotínque* que tuvo un traje de colores azul y amarillo: fue el representante de Huitzilopochtli. Los otros tres vestidos de rojo, de verde y de un traje parcialmente blanco y negro, representaron a los tres *Tezcatlipocas*. Los cuatro representantes (*teixiptlatin*) formaron un *teoneopanolli* [...] una

Nishisawa. En la escultura su presencia no es menor: la imagen de doña Luz está en el monumento de Álvaro Obregón, en el Monumento a la Revolución, en el Parque México, en el edificio de la Secretaría de Salubridad Pública y en la obra de muchos de los más destacados escultores de su momento. Los fotógrafos Edward Weston y Tina Modotti también participaron del influjo de doña Luz en su obra, así como otros intelectuales de la época [al ser hablante de náhuatl y conocedora de las tradiciones trabaja con los lingüistas y antropólogos] Benjamín Lee Whorf, Charlot Brenner, entre otros (Gomezcésar, 2010, pp. 20-24).

divina rosa de los vientos [...] también se le llama así a la cruz cristiana, de modo que este símbolo tan importante de la religión católica está relacionado con conceptos prehispánicos en el pensamiento actual de muchos nahuatlacas (Van Zantwijk, 1959, p. 56).

Como se puede ver, en esta descripción la música la ejecuta una orquesta de instrumentos de aliento (trompetas), cuya característica musical brillante y vivaz animaba a la colectividad a concentrarse en el atrio para iniciar el gran festín —de la misma manera se convocaba en tiempos ancestrales al tocar los aerófonos (trompetas y caracoles)—. Seguramente cuando se dice en la cita que las trompetas tocaron música tradicional y nacional implica que se retomaron líneas melódicas de la música tradicional náhuatl, ya que aún persiste en la práctica musical milpaltense.

Por otra parte, el antropólogo agrega que en San Pedro Atocpan y en Santa Ana Tlacotenco se ejecutaban danzas en los templos. En su ejemplo menciona que:

El 2 de julio se celebraron en el primer pueblo dos bailes a la vez: el uno tuvo un carácter secular porque figuró al *tlatoani* (gobernador) y a sus compañeros; el otro tuvo aspecto religioso, pues aquí un *mitotinqui* representando el sol funcionó como centro de un grupo en que además fueron llevadas imágenes de Tonantzin, La Guadalupeana y la Luna (Íbidem, p. 57).

Mas un fuerte cambio se presenta en el año de 1970 cuando en las fiestas milpaltenses se sustituyen las danzas teoísticas por las danzas de *Aztecas*, *Vaqueros*, *Pastoras* y *Santiagos*, lo que en sí es una gran pérdida del bagaje religioso indígena o, bien, un intento de erradicar las tradiciones cosmogónicas indígenas. Estas nuevas danzas emplean el canto para enlazar escenas y cuadros dancísticos. Y lo más sobresaliente de este canto es que al expresarse en

español y en náhuatl busca reforzar el origen de la identidad náhuatl de este grupo social. En cuanto al acompañamiento instrumental, éste es propio del son mestizo, género musical caracterizado por sus ritmos regionales y bailes entre lo indígena y lo español, cuyas melodías ejecuta el violín; mientras la guitarra marca la rítmica y la armonía. Cabe advertir que un cambio propio de la modernidad es la inclusión de instrumentos como el bajo y la guitarra eléctrica, sonoridades más brillantes y vivaces que producen más resonancia al utilizar amplificadores de sonido, y cuya incorporación no ha alterado la forma musical ni mucho menos el texto del canto bilingüe (náhuatl-español).

En el caso que nos ocupa, el ciclo festivo de Santa Ana Tlacotenco se sustenta en tres aspectos medulares: “su espacio social de tradición rural, su existencia de una estructura organizativa comunitaria y su sistema de cargos, [...] en los que se articulan de manera compleja y original los procesos socioeconómicos, religiosos y étnicos [...], principalmente de raíz mesoamericana” (Medina, 1996, p. 7).

Hoy, el espacio social de tradición rural de Santa Ana Tlacotenco hace uso de calles principales circundantes a la iglesia de la Señora Santa Ana, así como de su atrio, también de la explanada del Centro Cívico y de las calles circundantes a las capillas de sus cuatro barrios; en todos estos lugares se realizan procesiones e, incluso, desfiles de carácter cívico. Otros espacios sociales empleados son los rurales como pequeños montículos o cerros donde representan el Vía crucis.

Respecto a la mayordomía, estructura organizativa comunitaria de tradición milenaria, ésta comienza desde un año antes con la asignación de mayordomo para cada una de las festividades religiosas del ciclo anual. Como ya se mencionó en el capítulo anterior, el mayordomo(a) mayor es el responsable de la fiesta del santo patrón(a) del pueblo, así como de todas las ceremonias relacionadas a su culto; mientras los restantes mayordomos/as) son

responsables de procesiones, peregrinaciones u otras festividades como posadas navideñas. El cargo de mayordomo(a) es una figura que garantiza la concreción de la festividad religiosa. Cumplir con ser mayordomo implica gozar de gran prestigio social dentro de su comunidad y en las comunidades con las que interactúa como en las peregrinaciones.

Cabe señalar que hoy la organización económica tradicional que es la mayordomía incorpora a las juntas cívicas y a otras agrupaciones similares a incorporarse a la mesa directiva de organización, incluyendo a la Delegación Milpa Alta, a ésta última sólo se le permite apoyar con logística y contratación de grupos artísticos musicales, tanto tradicionales como versátiles para amenizar la festividad. De esta manera, la organización económica de la festividad continúa siendo de la comunidad.

En cuanto al sistema de cargos, éste se basa en un “sistema normativo [...] que rige el comportamiento de las personas en el momento de asumir algún cargo tradicional” (Vogt, 1966). Es en sí un mecanismo regulador de la concentración del poder y del principio de autoridad que se pone en marcha mediante la rotación de cargos, mecanismo que a la vez multiplica el número de participantes y así involucra a mayor parte del grupo social.

La organización de las festividades religiosas responde a un calendario anual que marca dos tiempos por los que transitará el grupo social: el primero denominado “*tiempo ordinario*, en el que se encuentra presente la vida cotidiana del grupo social y el segundo llamado *tiempo extraordinario*, donde se ubica la celebración [...] como el tiempo para algo” (Bolívar, 1993: p,30), es decir, el tiempo en que se permite romper con el tiempo ordinario para instaurar el tiempo de la fiesta hasta regresar al tiempo ordinario.

Si bien las festividades del ciclo anual se realizan en el tiempo extraordinario, al implicar muchísimos preparativos que se llevan a cabo con antelación en el tiempo ordinario, la irrupción de un tiempo en otro tampoco es tan marcada, sino más bien hay un continuo hasta llegar a un momento de concreción.

Las festividades del ciclo anual de Santa Ana Tlacotenco se pueden clasificar de tres tipos:

1) Ceremonias cívicas conmemorativas.

2) Fiestas ceremoniales religiosas locales y de la iglesia católica. En ellas “se reformulan relaciones sociales [...] permitiendo la conciencia colectiva por las tradiciones culturales” (Alienza, 1997, pp. 11-12).

3) Fiestas de ceremonias de ritual de paso que buscan reforzar el orden social tanto religioso como secular.

Adelante, se observará en estas festividades la incorporación de la música y del canto monolingüe y bilingüe, ya sea por los elementos musicales empleados, ya sea por los géneros o estilos que conforman el repertorio del canto interpretado por niños(as), adolescentes y adultos que conforman el coro comunitario que realiza la fiesta.

4.2 El canto en las fiestas de las ceremonias cívicas conmemorativas

La particularidad de las ceremonias cívicas conmemorativas más importantes, la Independencia y la Revolución Mexicana, en la localidad de Santa Ana Tlacotenco es que si bien se apegan a los protocolos institucionales establecidos, al participar activamente el grupo social en ellas incorpora elementos propios de su idiosincrasia, así la celebración de la Independencia de México a cargo de la autoridad delegacional se desarrolla presentando en

ocasiones la modificación de entonar el *Himno Nacional Mexicano* en náhuatl, lo que implica realizar adaptaciones rítmicas y textuales por los modismos del español de otro tiempo que dificultan la traducción, por ejemplo sinónimos de palabras como *aprestad*, *ciña*, *bridón* y *osare*. Estas adaptaciones a la rítmica de la melodía del canto marcial por los ajustes que requiere el texto en náhuatl conllevan un desfase entre el ritmo, las escalas cromáticas, adornos y melismas de la melodía.

La incorporación del himno cantado en náhuatl se registra en 1920, época en que los pobladores cantaban el *Himno Nacional Mexicano* en náhuatl e, incluso, también el *Toque de bandera* en ceremonias patrióticas y escolares⁸⁹ —actualmente se entona el himno en náhuatl en las escuelas de educación básica primaria y secundaria de la comunidad, ya que los pobladores han tratado de conservar el náhuatl como parte de su patrimonio intangible. Tal es el empeño en ello que las personas de mayor edad acuden a las escuelas a entonar e, inclusive, a dirigirlos, preservando de este modo su lengua.

Después de terminar con el protocolo institucional de esta ceremonia cívica se da paso a un recorrido de antorchas que concluye con la participación de rondallas, cuyo repertorio abarca lo romántico y lo folclórico. El desfile militar⁹⁰ oficial del día siguiente, 16 de septiembre, también se apega al protocolo institucional, sólo que en el caso de esta comunidad participa la cabalgata zapatista integrada por niños, adolescentes y adultos que

⁸⁹ Doña Luz informa en el trabajo del antropólogo Fernando Horcasitas lo siguiente: Yo, Luz, estaba en el año cinco de estudios, el que ahora llaman “quinto año”. Me regalaron mis zapatos, vestidos y blusa porque mis padres también eran muy pobres. Llegó el 16 de septiembre. Llegaron los niños a la escuela. Todos los jovencitos y doncellas llegaron a la escuela con los zapatos que les rechinaban. Y llegó la ropa que le iban a dar a los hijos de los pobres. El día 16 todo el pueblo rodeó la bandera y delante de la bandera cantaron los niños ¡Oh, santa bandera! (Horcasitas, 1968, p. 198).

⁹⁰ El recorrido comienza en la iglesia de la señora de Santa Ana y hace un rodeo por calles circundantes hasta llegar a la iglesia nuevamente (Pineda, Diario de Campo, 2015, hoja 10, párrafo 3).

portan estandartes con vivas a Zapata, pues Milpa Alta tuvo una participación activa en el zapatismo.

Al terminar el desfile, todos se congregan en la Plaza Cívica donde se realiza otra ceremonia cívica de exaltación a los héroes nacionales y a los símbolos patrios. Después comienza la participación de grupos de música versátil, folclórica y sonideros, tanto locales como invitados. Entre lo distintivo local están las mujeres tlacualeras que interpretan cantos en náhuatl provenientes de las danzas de *Aztequitas*. Se tocan géneros musicales propios de esta fiesta, como corridos, huapangos, sones, así suena el *Son a Milpa Alta* (música en compases de 6/8 y 3/4 y letra con estribillo), que describe su modo de vida y las prácticas culturales de la región como se verá en las siguientes dos estrofas:

Son a Milpa Alta

*Letra: Jesús Silveti
Música: Gerardo León*

[...]

Éste es un canto a Milpa Alta,
tierra de canto y dolor.
De sus fiestas y costumbres
manifiesta su calor.

La fiesta de la Asunción,
El Carnaval, Día de Muertos,
El arado comunión
y nopales con sus huerto

[...]

(Véase texto completo en el anexo)

Asimismo, se intercala el Concurso Mujeres de Maíz, organizado por el Comité de la Feria Gastronómica y del Elote⁹¹ que se instala a unos metros de la iglesia de la señora Santa Ana. La feria que de origen es un evento independiente a los festejos por la Independencia, al instalarse en los alrededores de la Plaza Cívica queda integrada a la fiesta. La Feria Gastronómica y del Elote alberga una exposición sobre la producción del maíz y sus usos alimenticios, así como de los instrumentos de labranza empleados todavía. Aquí cabe destacar una bebida del maíz que es parte de la dieta prehispánica y ha inspirado en la comunidad milpaltense la composición *La Atolera*, cuya música instrumental se derivada del *Jarabe tapatío* —composición de finales del siglo XVI e inicio del XVII—. “La característica fundamental del jarabe en su forma simple es estar ritmado en compás ternario, casi siempre en tiempo moderado” (Méndoza, 1984, p. 72). Según Don J. N. Cordero, estudioso del jarabe, afirma que hay cinco aires de los más conocidos: El palomo, El atole, Los enanos, El perico y La diana. En Santa Ana Tlacotenco se sigue el aire de “El atole” en el canto *Atolera* que dice:

Atulchihquih

Xinpanunca, xitlaican
 Nochi tlein panutihue.
 In atulle cuza huelic
 Ihuan tomalle cuza chiahua.

Atolera

Pasen a tomar atole
 todos los que van pasando.
 El atole está sabroso
 y los tamales muy grasosos.

⁹¹ La feria la conforman puestos que venden alimentos como elotes, esquites, tamales de elote, pan de elote, agua de elote, nieve de elote e, inclusive, alimentos preparados a base del maíz como atoles, quesadillas, sopes, enchiladas, pozole y, sin tener que ver con el elote, el atole de amaranto —el amaranto que se cultiva en Tulyehualco cobra importancia en Santa Ana Tlacotenco porque algunas de sus familias se ocupan de decorarlo, según la informante sra. Leticia. Además agrega que la venta de este producto es durante la Feria del Mole de San Pedro Atocpan, el Día de Muertos en Mixquic, en la fiesta de la señora Santa Ana, así como en Año Nuevo—. Acompañan esta feria gastronómica puestos de juguetes tradicionales de madera, también venta de silbatos y trompetas por la fiesta patria del grito, artesanías textiles de Puebla (Pineda, Diario de Campo, hoja 34, párrafo).

Sobre el concurso Mujeres de Maíz que se suma a la festividad, éste consiste en que las mujeres preparan succulentos y diversos tipos de sopas de frijol que ofrecen a los pobladores, y la primera mujer que termina de ofrecerlos es la ganadora de ese año. El premio no es más que el reconocimiento de la comunidad a su buen sazón. Acompañan a la ceremonia de premiación del concurso canto y música náhuatl, al igual que las danzas de “*Aztequitas*”, ambas expresiones artísticas de influencia indígena.

La importancia de la Feria Gastronómica y del Elote con sus diversas expresiones culturales manifiestas en torno al maíz responde a una manera moderna de dar cabida a la tradición milenaria de las culturas del maíz.

Por lo que respecta a la conmemoración de la Revolución Mexicana, ésta inicia con el desfile encabezado por la tradicional cabalgata zapatista que recorre las calles principales de Santa Ana Tlacotenco. Posteriormente se llevan a cabo en la explanada eventos culturales de música y danza. Otro espacio de conmemoración es la Casa del Arte. Los cantos revolucionarios abarcan desde la vida cotidiana hasta la revolucionaria del pueblo mexicano. En particular, el corrido dedicado a Zapata en tierras milpaltenses identifica a los santaneros en su lucha por la tierra y en las consecuencias dolorosas sufridas por apoyar el movimiento zapatista.⁹² El canto dice:

⁹² ¡Ay maestro, si usted supiera lo que pasó cuando Zapata nos abandonó! El pueblo de Milpa Alta no se lo sabrá perdonar. A la siguiente semana comenzaron a llegar esos hombres, unos traían aretes, otros traían un gran arete de oro en la nariz. Hablaban castellano, creo, pero casi no les entendíamos nada. Hablaban con acento muy tosco. ¡Eran los carrancistas! [...] hicieron correr a los zapatistas hacia el monte por todo el camino de Santa Ana y San Lorenzo. Se veía como humareda. No hubo muertos ni de parte de Carranza ni de Zapata. Sólo los del pueblo murieron —los que se iban temprano al campo— éstos fueron muertos (Horcasitas, 1968, pp.119-121).

Corrido a Zapata

Con veinte rayas en su pecho ya oxidadas
y un 30 30 enmohecido entre sus manos
llegó el anciano de Figuera ya encorvado
para apodarse el segundo de Emiliano

[...]

--Vive presente mi general zapata--
"Viva mi General"

Zapata, cual fue esta lucha
la tierra fértil para labrar
la que labraste por tu sangre sin anhelo
los que vivimos sin parcela nos quedamos.

Solo tenemos amarguras y pobreza
fue a armar las letras con cartuchos ya quemados
sobre la loma escribió "Viva Zapata"
mi general que fue a morir por estos vagos.
los zapatistas han llamado de la patria.

"Vámonos a la Bola"

Más allá del acontecimiento histórico del Zapatismo que refuerza la identidad del pueblo milpaltense y dota de un carácter político en defensa de la tierra, en el imaginario colectivo de los santaneros existe un vínculo de culto a la tierra que responde al estrecho contacto al sembrar y cultivar sus campos. Este culto es expresado en el corrido que reafirma el amor a la tierra, ya sea al ritmo de vals, como chotis o como colombianas. Hoy los corridos pueden componerse para tratar asuntos relevantes a la comunidad, por ejemplo el

titulado *Llegada del agua a Milpa Alta* y otros que exaltan la belleza de *Malacachtepec Momoxco*. A continuación el texto:

Que bonita se ve la Milpa
En la loma alta
Pero más bonito es el
Pueblo de Milpa Alta

Yo he andado por muchos países
Por muchos estados
Y ningún pueblito conozco
Como mi lindo pueblito Malacachtepec Momoxco

[...]

(Véase texto de la canción en el anexo)

Las ceremonias cívicas conmemorativas pertenecientes al ámbito secular refuerzan el orden social, tanto a nivel nacional como local, y contribuyen a entablar lazos de reciprocidad entre sus miembros.

4.3 El canto en las fiestas de las ceremonias religiosas

La fiesta religiosa principal en Santa Ana Tlacotenco está dedicada a la patrona del pueblo, la señora Santa Ana, cuyo festejo dura una semana, la que llaman la octava. Durante ese periodo se presentan dos momentos rituales de importancia: De las promesas y Torna fiesta, en los que el canto y la música acompañan cada ritual.

- De las promesas

En las vísperas, el santo patrono(a) recibe promesas, correspondencias o salvas venidas de lejos, así como ofrendas que deben colocarse con antelación como la instalación de una portada hecha de flores o semillas o la elaboración de un colorido tapete de aserrín. Las promesas, correspondencias o salvas provienen de las visitas de las mayordomías de los barrios del mismo pueblo, de otros barrios localizados en la misma delegación, así como de poblados asentados en estados vecinos que asumen el compromiso comunitario de visitar al santo patrono(a) celebrado portando el estandarte de su santo patrono(a). Estas visitas implican que, en reciprocidad, el patrono(a) festejado acudirá a la celebración del que lo honra con su visita. “Algunas promesas foráneas “por tradición” traen a sus santos caminando” (Wacher, 2013, p. 140).

Los mayordomos(as) invitados ingresan al templo en formación —siempre encabezados por el estandarte de su santo— portando “una ofrenda compuesta por una canasta o bandeja [de frutas], con limosna, ramos de flores, cohetes y, en ocasiones, cuando la promesa así lo marca, una banda de música de alientos, mariachis y chinelos” (Íbidem, p. 143).

Mientras tanto, en los atrios “las cuadrillas de danzantes de *Aztequitas* y *Pastoras*, (ejecutadas por niñas y adolescentes) y *Vaqueros* y *Santiagos* (representados por adolescentes y adultos de ambos sexos), y acompañados por sus músicos danzan en honor al santo(a), a la vez que las bandas ejecutan piezas musicales. La actividad en el atrio dura varias horas en las que se fusiona una polifonía de sonidos simultáneos.

Concluida la liturgia, los encargados obsequian a las promesas con una comida:⁹³ mole, carnitas, barbacoa, diferentes guisos de nopal, tortillas, refresco y pulque. De esta manera, “la comida tiene connotaciones simbólicas que resuelven necesidades afectivas y existenciales, al tiempo que contribuye a construir códigos simbólicos compartidos” (Ídem).

La celebración del santo patrono(a) del pueblo la conforman la misa (realizada en la iglesia), la música y las danzas tradicionales (ejecutadas en el atrio), la quema de fuegos artificiales, la feria de juegos mecánicos, la comida, el baile y las actividades lúdicas recreativas (todas ellas instaladas en la Plaza Cívica).

Cada actividad del festejo tiene su propio espacio: un espacio de concentración de los rituales religiosos y otro para lo profano, en otras palabras son “espacios de reconocimiento en la producción de sus tradiciones y quehaceres culturales”.⁹⁴

- Torna fiesta

El tercer día inicia la torna fiesta, entonces se agasaja a las promesas foráneas con el recalentado, y después se camina en procesión al templo patronal para que los representantes de las promesas foráneas se despidan respetuosa y cariñosamente del

⁹³ En algunos pueblos de Milpa Alta al banquete organizado para celebrar al santo se le denomina gentil, término náhuatl que regionalmente se traduce como “comida sagrada”. La fiesta, con sus ritos de comensalidad crea un espacio desde el cual se construyen y reconstruyen redes de relaciones sociales que a su vez ofrecen un marco organizativo que funge como soporte en diversos ámbitos de la vida comunitaria (Walcher, 2013, p. 140).

festejado; los estandartes de los santos se tocan en señal de despedida y se entrega a los visitantes “su itacate para el camino”.

La fiesta de la señora Santa Ana inicia el 26 de julio y termina el 4 de agosto es la más importante del ciclo ceremonial anual. Sus preparativos comienzan el 3 de Mayo — Día de la Santa Cruz que, por cierto, no se festeja en el grupo social—, entre sus actividades están los ensayos de las cuadrillas de danzantes en casa del mayordomo(a) responsable con su pago correspondiente tanto del maestro de danza como de los músicos que tocan en vivo durante cada ensayo.

A primera hora del día 26 se escuchan los caracoles que anuncian el comienzo de la fiesta, sus sonidos prolongados pretenden congregarse a las fuerzas naturales y a la comunidad para rendir pleitecía a la santa patrona. Su canto emula la palabra y la poesía ya que su forma organológica hace alusión a la virgola., representación gráfica de la palabra cantada. En tiempos prehispánicos y actuales “el canto y la flor es un habla florido” es decir, la forma de comunicar un discurso textual. “Así el caracol, la trompeta más antigua, [...] está relacionada con uno de los atributos más importantes a Quetzalcóatl. Como símbolo de renacimiento y de fertilidad espiritual, [manifestada] en todos los niveles cósmicos” (Estrada, 1984, p.219.

Al respecto el mito de la creación del caracol:

Quetzalcóatl pidió a Mictlantecuhtli, Señor del Reino de los Muertos, su caracol para la creación del hombre, “...pero no [hay] agujero de la mano [en] su caracol: luego llama a los gusanos que lo perforarán, luego por esto entran allí los abejones, los moscardones nocturnos, luego ya toca y lo fue a oír el Señor de los Muertos”.⁹⁵ (Ibem)

⁹⁵ Ángel María Garibay, *Llave del náhuatl*, pp. 137 y 221 [Nota de Elsa tomada de Samuel Martí en *Cantos, danza y música precortesiana*: “En cuanto al caracol, la trompeta más antigua de origen inmemorable, está relacionada con uno de los atributos más importantes de Quetzalcóatl. Como símbolo de fertilidad y

En la actualidad el caracol funciona como un sonido que congrega a la comunidad a participar en los rituales. Su sonido se dirige a los cuatro rumbos cardinales cuyas esencias son: Al este Quetzalcóatl por donde el sol nace cada día, al oeste donde se mete el sol, rumbo de las mujeres, al norte el rumbo del Mitla de Tezcatlipoca y al sur Huitzilopochtli, la voluntad. Para finalizar el caracol toca hacia el omeyocan, el cielo y hacia el centro de la tierra. Esta ejecución obedece a un saludo u ofrenda de pleitecia a las esencias de la naturaleza representadas por lo sobrenatural.

Al terminar el canto de los caracoles se cantan *Las Mañanitas* interpretadas por todos los feligreses convocados en la iglesia, seguidas del estallido de cohetes que anuncia el inicio de la festividad. El primer canto es en lengua náhuatl por parte de la señora Felipa Godoy, integrante del grupo de música tradicional *Huehuetlatulle*, y el canto sigue la estructura melódica original, únicamente el texto presenta modificaciones debido a la adaptación de la lengua. A continuación algunos fragmentos de los textos:

I versión

Oc ´yihuantin

Las mañanitas

Yehuantzinin oc ´yihuantin

Estas son las mañanitas

otecuira tlatecutl

que cantaba el rey David

in ichochtin cuacuatzitzin

a las muchachas bonitas

tiquín tecuica nican.

se las cantamos aquí.

renacimiento espiritual se manifiesta en todos los niveles cósmicos. La forma del caracol es en espiral, lo cual representa el soplo divino hecho palabra creadora, que brota del pecho de la divinidad. Es el caracol divino que con su sonido debió presidir la creación de los dioses. Cuando el hombre moduló la palabra, se produjo el canto y la poesía. Entonces la espiral del caracol, convertida en la vírgula del habla, se adornó de flores porque con esta clase de palabra se habló directamente al corazón del hombre, considerado como la flor más preciosa. Cuando esta voz se produjo a través de mecanismos se crearon los instrumentos musicales].

[...]

Tloxotihque chnapaniquian
Nich celiloz ce tlautil
142 amo cehui te tlahuilpa
Ixquichca oano nequill

Si el sereno de la esquina
me quisiera hacer favor
de apagar su linternita
mientras que pasa mi amor

[...]

Noteotitla xochitoton
Ixtlahuac ompa Tepic
Tla amo ti yollapanr
Xi yollapane notlac

Amapolita morada
de los llanos de Tepic,
si no estás enamorada
enamórate de mi

[...]

(Véase el texto completo en el anexo)

Otros textos sobre las mañanitas que se entona y se enseña por parte de la iglesia es:

Oc ´ yihuantin

Ininti huetzincacuicatl
Ocuicayan tacuhtli
Avcan in timoihuitla
Timitz on cuiquillico

[...]

Las mañanitas

Estas son las mañanitas
que cantaba el rey David
Hoy por ser día de tu Santo
te las cantamos aquí

Cuacrquilliztliualtzin sa in
Huehtzincapa
Otimitzontlahpalocol
Tihuitzi ica parquilliztli
Timitiz tlama huitzoltico

¡Que linda está la mañana
en que vengo a saludarte
Venimos todos con gusto
y placer a felicitarte!

[...]

(Véase el texto completo en el anexo)

También participan otros grupos entonando *Las Mañanitas*, entre ellos el grupo de música prehispánica, los músicos tradicionales, las mujeres tlacualeras, los chinelos, la banda de viento, el mariachi, el trio, el coro de jóvenes de la iglesia y otros grupos de concheros procedentes del estado de Morelos, cuyos cantos se acompañan de caracoles, ocarinas, sonajas, cascabeles, teponaztles y huehuetls, instrumentos de origen divino que acompañan los cantos de suplica. En tiempos anteriores solían tocarse acompañando los cantos en un mismo tono y moviendo el cuerpo, tal y como actualmente se realiza. Tanto las sonajas, caracoles, cascabeles teponaztle y huehuétl se asocian a lo sobrenatural por su carácter rítmico y vital, y sobre todo por su acompañamiento en las danzas de orden religioso y profano.

A partir de este día la señora Santa Ana será constantemente visitada, llevándole flores, velas, además de rezarle, cantarle *Las Mañanitas* en náhuatl o en español y bailarle cada una de las cuadrilla de danzantes y músicos que llegan a saludarla.

Durante la semana festiva se realizan ceremonias religiosas como bautizos, la bendición de los abuelitos hablantes de la lengua náhuatl y la unción de los enfermos. Estos rituales se acompañan del canto litúrgico del coro de jóvenes santaneros. Una peculiaridad de estos cantos es su bilingüismo, para el que se adapta la estructura del repertorio católico, ya que la entonación melódica y rítmica permite prolongar el sonido *ab libitum* (a placer) para ajustarse al texto en náhuatl, pues esta lengua se caracteriza por su pronunciación

consonántica, de esta manera se adapta el texto a la línea melódica. Además, la población asiste a los concursos deportivos, de poesía u otros géneros literarios en náhuatl, también a presentaciones artísticas, a la muestra gastronómica y artesanal y a otras actividades organizadas por mayordomos(as) o promotores culturales locales.

En cuanto a la música, ésta manifiesta rasgos culturales indígenas como hacer el llamado de inicio de la ceremonia con el toque del caracol, la chirimía y el tambor. Las procesiones del santo patrono(a) se acompañan con música de banda de viento —aunque en ocasiones se sustituye por el mariachi que al igual emite sonidos estruendosos que invitan al recorrido—. Las cuadrillas de danzantes se acompañan del violín y de la guitarra.

Una de las danzas más representativas en todo Milpa Alta por las características de su sincretismo es la danza de *Aztequitas*, presente en rituales agrícolas, mayordomías, eventos culturales y en cualquier festividad. Esta danza se puede clasificar dentro de las danzas de Conquista. Según comentan los ancianos de Santa Ana Tlacotenco tiene más de 80 años de escenificarse y a través del canto y la plegaria en lengua náhuatl transmite una historia mítica a manera de ofrenda ritual.

La danza de *Aztequitas* es una representación que contiene tres elementos: el primer elemento es la narración literaria, el segundo, la danza misma, y el tercero, lo conforman la entonación del canto y la música. Esta representación proveniente de la época prehispánica azteca la denominaron los españoles “*canto baile*”.

La danza es ejecutada por niñas que a través de su baile cumplen con la manda de sus padres. El que promete la manda asegura el apoyo de los familiares y de la comunidad para financiar el vestuario.

Durante el periodo de ensayos se contrata a los músicos tradicionales de Santa Ana Tlacotenco, quienes tocan y enseñan el desplazamiento coreográfico de la danza tanto para la procesión como para la representación teatral de la danza en el atrio de la iglesia, así como la entonación de los cantos. El aprendizaje es por medio de la imitación, y se adquiere durante el transcurso de la vida ya que cantan y bailan desde muy temprana edad, no se requiere de una ejecución precisa sino de la espontaneidad e incluso algunas niñas, se integran a la danza durante la fiesta sin requerir de los ensayos preliminares.

La coreografía traza los siguientes movimientos y desplazamientos de acuerdo con el tiempo marcado por la música: dos largas filas de niñas, cada una compuesta por un poco más de 15 niñas, inician escuchando desde sus filas el primer fraseo musical en 8 tiempos, con cuya entrada no sólo les marcan el tiempo en que danzarán —técnicamente será en un tiempo que sea múltiplo de 8, es decir, pueden marcar con movimientos que duren sólo dos tiempos, pueden marcar con movimientos que duren sólo 4 tiempos y pueden marcar con movimientos que duren sólo 8 tiempos—, sino constituye el aviso al danzante para que esté listo a iniciar cuando termine el fraseo de 8 tiempos. En el segundo fraseo musical en 8 tiempos comienzan en su lugar un movimiento lateral a la izquierda y a la derecha —para mayor especificación es un movimiento equivalente a $1/8$ de giro—, en el que el báculo colocado en posición horizontal y sostenido de los extremos por las manos también acompaña el vaivén, de izquierda a derecha. Este movimiento únicamente dura 8 tiempos. El tercer fraseo musical en 8 tiempos y que durará en total 24 tiempos o, bien, se repite el fraseo 3 veces, es acompañado por canto en náhuatl por las mismas danzarinas quienes al mismo tiempo continúan marcando el mismo movimiento con el que iniciaron. Cantan en este tiempo tres estrofas cada una en 8 tiempos. El cuarto fraseo musical en 8 tiempos y que durará en total 16 tiempos interrumpe el canto mientras las danzarinas siguen con el mismo

movimiento de inicio. El quinto fraseo musical es exactamente igual al tercer fraseo. El sexto fraseo musical también es exactamente igual al cuarto fraseo musical. El séptimo fraseo musical en 8 tiempos cambia a otra melodía y a partir de aquí ya no vuelven a cantar, aunque se mantienen marcando el mismo movimiento con el que iniciaron la danza. Este fraseo con nueva melodía es el aviso para las danzarinas de que comenzarán a intercalarse las dos columnas a través de una figura dancística. En el octavo fraseo musical en 8 tiempos comenzarán a formar una figura dancística que se repetirá una y otra vez hasta que se involucren a las últimas participantes de las filas. Comenzarán a intercalarse tanto la bailarina de la fila derecha como la de la fila izquierda girando una en entorno a la otra, para ello primero girará cada una sobre su propio eje en 2 tiempos y después continuarán rodeando a la otra por medio de pequeños brincos en 4 tiempos y una vez más girará cada una sobre su propio eje en 2 tiempos hasta colocarse frente a la siguiente danzarina con la cual volverá a girar en los mismos tiempos y de igual manera, es decir, en 16 tiempos terminarán intercalándose dos parejas. Habrá un cambio musical melódico que romperá la monotonía de estar intercalándose una y otra vez hasta llegar a la última pareja, y ello dancísticamente se distinguirá por marcar con su pie izquierdo y de frente a la siguiente danzarina a la que terminaron colocándosele delante otro movimiento en 4 tiempos, al cual seguirán otros 4 tiempos, pero ahora con el pie derecho. Esta monotonía después de romperse con un puente melódico distinto dará paso otra vez al mismo octavo fraseo musical. Es importante decir que mientras se van intercalando las parejas de las filas, las restantes danzarinas se mantienen en su lugar con el mismo movimiento lateral con el cual iniciaron la danza. En síntesis, la monotonía musical y dancística presente en esta descripción es una característica de nuestra música indígena.

Por otra parte, la comunidad de Santa Ana Tlacotenco cuenta con un libro impreso en el que el antropólogo Joaquín Galarza y Carlos López Ávila recopilaron diversos materiales como letra de música de acompañamiento de danzas que dejaron de ejecutarse en tiempos recientes. Del título, *Tlacotenco Tonantzin Santa Ana. Tradiciones: toponimia, técnicas, fiestas, canciones, versos y danzas* (Los informantes de la recopilación fueron personas involucradas directamente en esta tradición), se toman los siguientes fragmentos sobre Las *Aztequitas*, porque esta danza aún se retoma en las fiestas y porque resume la intención de la representación del sincretismo cultural. Su estructura consta de Cantos y danzas aztecas: (*Tlanahuatl Tecuicatl Tecuicatl*). A continuación los textos:

1.- *Aztecatzitzin*

Aztecatecuicatl Ihtotiztle

Aztecatzitzin, tech hual notzalo
 xochitepanco titotetihue
 aztecatzitzin, ma tiatetzica
 nonca tinemi.

Ipanin tonaltzi, tonantzin ilhuitzi
 xochitepanco tocomatizque
 aztecatzitzin, ma tiatetzica
 tonantzin ilhutzi.

Axan ilhitzi ti xochitequi
 xochitepanco ti tecuicazque
 aztecatzitzin, ma tiatetzica
 ti xochitequica.

Tech hual tlalhuilo ti yazque ilhutzi
 xochitepanco ti tecuicazque
 aztecatzitzin, ma tiatetzica

Aztequitas

(Cantos y danzas de las aztecas)

Aztequitas, nos mandan llamar
 en el jardín vamos a bailar;
 aztequitas vamos para allá
 mientras que vivamos.

En este día nuestra madre, su fiesta
 en el jardín vamos a saber,
 Aztequitas vamos para allá
 nuestra madre, su fiesta.

Hoy su fiesta, flores cortamos
 en el jardín pasará su fiesta;
 Aztequitas vamos para allá,
 flores vamos a cortar.

Nos mandan llamar, vamos a la fiesta
 en el jardín vamos a cantar;
 Aztequitas vamos para allá,

ti yoltzin cuinica.

vamos de corazón.

Aztecatzitzin, tech hual notzalo
xochitepanco ti totitihue
aztecatzitzin, ma tiatetzica
ton paxaluca.

Aztequitas, nos mandan llamar
en el jardín vamos a bailar;
aztequitas vamos para allá
Vamos a pasear.

Yo tonazico ton tequitica
xochitepanco ti tlatequica
aztecatzitzin, ma tiatetzica
ton tlatequica.

Ya llegamos, vamos a trabajar
en el jardín, vamos a cortar;
Aztequitas vamos para allá
vamos a cortar.

Xochicocone tlin cuacualtzitzi
xochitepanco tic tetemoca
aztecatzitzin, ma tiatetzica
zan cualyotica.

florechitas tiernas y tan hermosas
en el jardín vamos a buscar;
Aztequitas vamos para allá
con todo el bien.

Inin tonalzintli, tonantzi ilhuitzi
ti pahpaquica ti cacahuanica
aztecatzitzin, ma tiatetzica
tonantzi ilhuitzi.

En este día, nuestra madre su fiesta
tengamos gusto, charlemos;
Aztequitas vamos para allá
nuestra Madre, su fiesta.

Tlatzotzon tecuica ma titotica
nonca ti nemi ti yoltzicuinica
aztecatzitzin, ma tiatetzica
ton itotica.

Música y canto, vamos a bailar
mientras vivimos; vamos de corazón;
Aztequitas vamos para allá,
vamos a bailar.

Axcan ce xihuitl ayocmo ti nemi
ma tech mo maquili tlateochihuali
aztecatzitzin, ma tiatetzica
nonca tinemi.

De ahora en un año ya no viviremos,
que nos dé su bendición;
Aztequitas, vamos para allá,
mientras que vivamos.

Ma ye ti yahtaca yu pano ilhuitzi
xochitepanco ce xihuitl ipani
aztecatzitzin, ma tiatetzica
yu pano ilhuitzi.

Ya nos vamos, ya pasó su fiesta,
en el jardín, hasta el otro año;
Aztequitas vamos para allá,
ya pasó su fiesta.

Ti tlanahuatica yutla ilhuitzi
axcan ce xihuitl ocuiltihualazque
aztecatzitzin, ma tiatetzica
ce xihuitl ipani.

Vamos a avisar ya acabo su fiesta,
de ahora en una año volveremos a venir;
Aztequitas vamos para allá,
Hasta el año venidero.

II

Teopanixpa tech hualtlahuilo
to huentitihue zan cualyotica
aztecatzitzin, ma tiatetzica
to huentitihue nonca ti nemi

II

Frente al templo nos invitan,
vamos con la promesa con todo el bien;
Aztequitas vamos para allá;
vamos con la promesa, mientras que vivimos

Xochimamanic ahuhuetitla
zazancualtitzinti huanzicotica
te tlatlamachti momolontica
ti mo panoltiz in cualyotica.

Flores puestas cerca de los ahuehuetes,
muy hermosas, junto a ella;
muy hermosas bolas de fuego,
va usted a pasar bajo los árboles.

To tlatlactia amo tech cactehuazque
ti xochitlalizque huanzinocotica
tlahuil mamanic zan cualyotica
ti mo panoltiz momolontica.

Le rogamos que nos deje,
vamos a poner flores junto a ella;
luces puestas con todo el bien,
va usted a pasar bolas de fuego.

Tonantzin ilhuitzi tech hualtlahuilo
ton itotizque zancualyotica
aztecatzitzin, ma tiatetzica
ti te cuicazque nonca ti nemi.

Nuestra madre su fiesta nos mandan invitar,
vamos a bailar con todo el bien,
Aztequitas vamos para allá;
vamos a cantar mientras que vivimos.

In ilhuicacpa tech hualtlalhuilo
ti te cuicasque nonca ti nemi
to micmiampa ma tiatetzica
tla monequiltiz huantzicotica.

Allá en el cielo nos manda invitar,
vamos a cantar, mientras que vivimos;
cuando nos muramos, vamos para allá,
si lo quiere ella.

Tonantzin ilhuitzi ti pahpaquican
te tlatlamachti zan cualyotica
in axan quema ti yoltzicuínica
tech mo teochihuile quen occe xihuitl.

Nuestra Madre, su fiesta, tengamos gusto,
muy hermosa, con todo el bien;
ahora si, con todo el corazón,
que nos da su bendición hasta el año venidero.

tla ti nemizque ce ce xihuitl tonalle
no ti hualazque zan cualyotica
tla amo ti nemizque ipanin tonalli,
telcicihuizque zan ecyotica.

Si vivimos el otro año, en este día
también vendremos, con todo el bien;
si no vivimos en este día,
suspiraremos, sin reproche.

Ma ti yahtaca ti tlanahuatica
inahuactzinco ahuehuetitla
te tlatlamochti momolontica
yo ton panuque in cuauhtzintitla.

Vamos yendo a avisar,
junto a ella, cerca de ahuehuetes;
muy hermosas bolas de fuego,
ya pasamos cerca de los arboles.

III

Xochitepanco tech hual notzalo
cualyotica tech hual tlahuilo
tihtotihue ti tecuicazque
ica inon oh ti hualaque.

III

En el jardín nos mandan llamar,
con todo el bien nos mandan invitar;
vamos a bailar, vamos a cantar,
nuestros hermanos irán también.

Inin axan ti pahpaquican
to tlazonantzin inahuactzinco
ti tlahuilmanazque ti xochitlalizque
ica inon oh ti hualaque.

ahora tengamos gusto,
Nuestra amorosa Madre, junto a ella,
luces pondremos, flores pondremos,
a eso venimos.

Zan huel axan tonantzin ilhuitzi
tic tenamique momatzin icxitzi
ti chocazque telcicihuizque
ica inon oh ti hualaque.

Ihuan to icnehua xochitequizque
tlahuil manazque xochitlalizque
ma zan axan zan no ihque
elcicihuizque ihuan chocazque.

Aztecatzitzi, to tlatlauhtica
to mahuiznantzin ti nemica
ti icihuica ti yoltzicuinica
ica inon oh ti hualaque.

Moztla, huiptla titomiquilizque
xochitepanco tech tocazque
no yohque tetlac to pialtican
nochi tllacatl yeloac oncan.

Yetiyahue ma tech tlapopolhuilo
zan huel occe xihuitl ipani
ti tomiquihue on te ilhuilo
oh ti hualaque ica ini.

Tla toteotl tech mocahuilia
ixpantzinco ti con itlani
to teochihua ma tech maquilia
zan huel occe xihuitl ipani.

si, más que a ora, nuestra Madre, su fiesta,
veneramos sus manitas, sus piés;
lloraremos, suspiraremos,
a eso venimos.

Y nuestros hermanos, flores cortarán,
luces pondrán, flores pondrán;
mas ahora, pues así,
suspirarán y llorarán.

Aztequitas vamos a rogar
a Nuestra buena Madre que vivamos;
vamos de prisa, de corazón,
a eso venimos.

Mañana, pasado moriremos,
en el jardín nos enterrarán;
también a ella nos encomendamos,
todos estamos aquí.

Ya nos vamos, que nos perdonen,
hasta el año venidero;
mucha gente avisaremos,
vendremos por eso.

Si Dios nos deja,
enfrente de él pediremos,
su bendición que nos dé;
hasta el año venidero.

IV

Aztecatzitzi no icnihuan
 inin axan tonaltzintli
 oahzico in ilhuitzi
 inin axan tonantzi ilhuitzi.

Ma ti nochi to tlamachtlazopapaquican
 in no ichnihuan tlapopochtalizque
 tlahuilmanazque zancuale xochitlalizque
 Azteca, Azteca.

Tonantzin qui monequiltiz
 tocepanian ti nemica
 ma tich maquilli ichicactzi
 inin axan ti yoltzicuinica.

Ma ti nochi to tlamachtlazopapaquican
 inin axan tonantzi ilhuitzi.
 que zan cualli otazico ce xihuitl ipani
 zan huel cualli to tepialtica
 Azteca, Azteca .

Aztecatzitzi ton yahue
 que zan huel otihualaque
 in to ichnihuan ti te chia
 inin axan tonalli ilhuipa .

Ma ti nochi to tlamachtlazopapaquican
 xochitenpaco yo ton itotico
 inahuactzinco tonantzin axan ilhuitzi
 zan cualli ti yoltzincuinican,
 Azteca, Azteca.

IV

Aztequitas, mis hermanos
 hoy, en este día,
 llegó su fiesta;
 hoy, Nuestra Madre, su fiesta.

Que todo para todos, sea gustoso y querido
 y mis hermanos pondrán sahumerio
 luces pondrán; muy bien, y flores pondrán;
 Aztecas, aztecas.

Nuestra Madre quiera que
 que todos vivamos
 y que nos dé su fuerza;
 hoy, vayamos de corazón.

Que, todo para todos, se gustoso y querido
 Hoy, Nuestra Madre su fiesta;
 muy bien llegó este año ahora,
 muy bien nos encomendamos,
 Aztecas, aztecas.

Aztequitas, ya nos vamos;
 como con bien vinimos,
 nuestros hermanos los esperamos,
 hoy, este día de fiesta.

Que todo, para todos, sea gustoso y querido
 en el jardín ya bailamos,
 cerca de Nuestra Madre, hoy, en su fiesta;
 hoy vayamos de corazón,
 Aztecas, aztecas.

Yu pano tonantzi ilhuitzi
que zan huel occe xihuitl
tla ti nemi ti hualazque
ti temiquihue ipani ce xihuitl.

Ya pasó Nuestra Madre su fiesta,
con el bien, el otro año,
si vivimos, vendremos,
mucho gente como este año.

Ma ti nochtin to tlamachtlazopapaquican
tlin te chocte ihuan te tlacolti
to nahuati quen occe xihuitl ipani
tla Toteotl qui monequiltiz
Azteca, Azteca.

Que todo, para todos, sea gustoso y querido
que hace llorar y hace entristecer;
nos avisamos que el otro año,
si Dios quiere,
Aztecas, aztecas.

2- Tlanahuatil Tecuicatl

Ye ti yahue ti to nantzi
ma ye to nahuatica
ti hualazque que zan axa
ce xihuitl quemahcatzi.

2- Despedida del canto

Ya nos vamos madre mía,
ya nos avisamos;
vendremos como hoy,
el año venidero.

Ye ti xochi mahmanque
ti tlahuil popoch tlalihque
ti tecuicaque titotique
zan huel cualyotica.

Ya pusimos flores,
lucos, sahumerios pusimos;
ya cantamos y bailamos,
con todo el bien.

Ye ton huitza tepitzi
ti pahpaque mo ilhuitzi
ica to yollo ti to nantzi
ti yahue que icnotzitzi.

Ya vinimos un poquito,
tuvimos gusto, tu fiesta;
con todo el corazón.
ya nos vamos, mis hermanos.

To nanahuatequica
quen occe xihuitl ipani
tlen te chocte te tlacolti
amo noch ti acizque.

Nos damos abrazos;
¡hasta el año venidero!
lo que hace llorar y sentimiento,
que no todos llegaremos.

tla ti miqui axan quema
te tlicuilpa ma tech toco
ti to nantzi ma ompa choco
campa tlaxcalmanalo.

tla aca te tlatlanillo
tlica zan huel coza choco
xoxoque cuahuatl ma telhuilo
te chochocte popoca.

Tech maquili ti to nantzi
mo tlateochihual mahuitzi
in tlalticpac tic huicazque
ilhuicacpa no ihque.

Ye ti yahue ti to nantzi
no icno icnictzitzihua
in chochoco elcicihuihua
quen oce xihuitl ipani

Ye ton huitza in xochitepanco
mo ilhuitzi ti to nantzi
ti pahpaqui ti yoltzicuini
que toteotl tech maco.

Si nos morimos ahora,
en tu fogón entiérranos;
madre mía, allá llora,
donde se echan las tortillas.

Si alguien te preguntare
por qué mucho lloras;
está verde la leña, dícelos,
y hace llorar el humo.

Danos Madre mía
tu santa bendición;
sobre la tierra llevaremos
y en el cielo también.

Ya nos vamos Madre mía
pobres mis hermanos,
van llorando y suspirando;
¡Hasta el año venidero!

ya vinimos al jardín,
tu fiesta, Madre mía
con gusto de corazón.

3.- 1er. canto

Virgen más hermosa que el nardo y la rosa
Virgen adorada, que el fulgido sol,
los astros del cielo, con mucha alegría,
alaban tu nombre sagrada María.

Eres una estrella, brillante lucero;
y ante tu presencia, a tus pies rendidos,
en esta mañana, con gran devoción,
para venerarte, aquí hemos venido.

Hermoso lucero, Madre tan sagrada,
más hermosa eres que el sol y la luna;
en este Santuario, y por nuestro amor,
tu bendición danos, virgen adorada.

2ª. Marcha

Marchemos recorriendo
todito nuestro país;
Tarascos, Zapotecas,
Aztecas y Otomés.

En las horas plácidas
de un lago, al llegar,
allí miraron un Águila
parada sobre un nopal.

Allí fundaron México
sufriendo penas mil;
y fue uno de los Monarcas
el Rey Huitzilihuitl (se repite)

Moctezuma segundo
hijo de Axayacatl
reinaba, cuando España
nos vino a conquistar.

Hagamos cual Cuauhtemoc,
que el héroe inmortal
murió por nuestra Patria
y por la libertad.

El Dios Huitzilopochtli,
sanguinario y feroz,
sacrificaba víctimas
sacando el corazón.

Ya Hutzilopochtli,
ya te abandonamos,
como falso Dios
ya no te adoramos.

4.- Canto y baile

En el nombre de nuestra Madre Guadalupe

La virgen aparecida,
Celebremos este día
Con todo el corazón.

Al amanecer el día
Te damos el corazón;
Recíbelo con cariño
Y danos tu bendición.

Al amanecer el día
Te damos tus mañanitas;
échanos tu bendición

con tus sagradas manitas.

Virgencita milagrosa
Postrados aquí nos tienes;
Bendiciones te pedimos
En este glorioso día.

Besaremos este suelo
De tu sagrado templo;
Postrados estamos cantando
Que es nuestro único consuelo.

Luz que brillas en el cielo
Para admirar tu hermosura
Con las flores más hermosas
Llegaremos a tu altar.

Santa Ana es tu nombre
Que te invoca el pecador
Que nombre tan más divino
Que te dió nuestro señor.

5.- Baile y canto en mexicano

I

Aztecatzitzin techuatlahuilo
Tohuentitihue san cualyotica
Aztecatzitzin mateatetzica
Tohuentitihue no ca ti neme.

Aztecatzitzin techhuatlalhuilo
Ti xochitlalizque huetzincotica.
Aztecatzitzin mateatzica
Ti xochitlalizque no ca ti neme.

Inin tonaltzintle techhualtlauiolo
Ti cera manasque san cualyotica

II

Aztecatzitzin mocnizitzihua mati nostin

Ti papaquican ininxan tonaltzintle

Ho aseco hilhutzintle mati nostin

Ti papaquican to tio natzin.

Aztecatzitzin non can ti neme

To hilhuitzin san cualyotica.

Aztecatzitzin tiyoltzicuinica

Ti papaquican to nantzin ilhuitzin.

(se repite)

Xochimamani ahuehuetitla

Zazancualtzitzintin huetzincontica.

Tilla popochhuisque momolotica

Timo panoltis tzincualtzintitlan.

Timo panoltis ipanintochan

Timo caquitis tonantzinilhuitzin,

Ti xochitlalizque huetzincotica

Timo palotis tonantzinihuitzin,

Timo panolis momolotica.

Cera mamani techcactehuasque

Titotlatlatlautia san cualyotica,

Mostla huiptla tito miqilizque

Xochi tepanco tech to cazque

Noch tlacatl onca lleloac

Noyoque tehuan topialhtitehua.

Inin naxanti papanquican
Ihuahualtzinco tollazomahuiznanzin
Ti cera manasque ti xochitlalizque
Para inoica ho ti hualalque.

Mostla huiptla tito miqulizque
Xochi tepanco techtozque
Xochi tepanco techtozque
Huantoc nihuan xochitlalizque
Mostla huiptla tito miqulizque

Xochi tepanco techtozque
Xochi tepanco techtozque
Huantoc nihuan xochitlalizque
Elcicihuizque huan chochozque.

6.- Despedida

Yetihue ti to nantzin
Xitech hualmo teochihuih,
Quinoc zexihutl ipanin
Tlateotalzin techmo cahulia.

Yepapaque mixpanzinco
Nocno aztecatzitzihua,
Quinoc zexihutl ipanin
Tateotatzin techmo cahulia.

Mayetican titi nantzin
Ca miac tlacacooli,
Quinoc zexihuitla ipanin
Tateotatzin techmo cahulia.

Santlen to tlatlahuetia
Amo techmo cahuilia,
Ipanin tlaltipac
Sanhueye e choquistlalpa.

Noyoque tehuantiti
Tochantlaczitzintin
Nochintlacatl oncan lleloac
Inin motlazo xpantzinco.

7.- Mañanitas

Virgencita milagrosa
Hoy venimos a cantar
Estas lindas mañanitas
Al pié de tu lindo altar.

Despierta Madre, despierta,
Tus hijos te quieren ver;
En el cielo y en la tierra
Te deben siempre querer

Virgencita milagrosa,
Échanos tu bendición;
Con tus sagradas manitas,
Madre de mi corazón.

Buenos días, reina del cielo,
Madre mía de Guadalupe
Ya nos diste la licencia
De llegar a tu Santuario.

Ya viene el sol con sus rayos,
Ya aclaró la mañana;
Ya se oyen cantar los gallos,

Las cuatro de la mañana.

Las cuatro de la mañana...

El lucero ya salió;
Madre mía de Guadalupe,
Échanos tu bendición.

Ya viene...

En los nevados volcanes
El sol empieza a brillar;
Los nardos y tulipanes
Te vienen a perfumar,

Ya viene...

Blancas flores olorosas
Te venimos a ofrendar
Y un ramo de frescas rosas
Antes de tu despertar.

Ya viene...

Y nosotros sin desvelos,
Reunidos nos vés;
Cantándote con anhelo,
De rodillas a tus pies.

De castilla eres la rosa,
Madre mía de Guadalupe;
Pues entre todas las flores
Eres la más primorosa.

8.- Canto de un cuaderno de princesa

I. Mañanitas

Aclareció en el oriente;
Ya es hora de caminar...
Vamos por el santuario
Las gracias vamos a dar.

Ya viene amaneciendo...
Hoy venimos a cantar
Estas lindas mañanitas,
Al pie de tu lindo altar.

Que preciosa jerarquía!
Que mañana tan sagrada!
Te damos los buenos días,
En esta hermosa mañana.

Buenos días Virgen Santa Ana,
Buenos días madre sagrada,
Ya nos diste la licencia
De llegar a tu presencia.

Llegó alegre el pajarito
A cantar tus mañanitas;
Gorjeando con su piquito
Sacudiendo sus alitas.

Llegó tu día primoroso,
Llegó tu día de alegría,
¡Que preciosas mañanitas!
Ya viene aclarando el día...

Madre divina; en el cielo
Los ángeles hoy te coronan,

Y nosotros aquí en la tierra,
Tus hijos aquí te adoran.

Aquí están tus mañanitas,
Madre de mi corazón;
Y también tus visitantes
Que a tu presencia han venido.

Eres brillante lucero;
Eres guía del caminante,
Que bonitas mañanitas,
Te dicen tus visitantes!

Toditos los peregrinos,
Que vienen de lejos tierras,
Arrodillarse en tu templo
Y alumbrarte con sus ceras.

Te saluda el gorrioncito,
La paloma y el canario
Ensalzando la grandeza
De tu bello relicario.

La golondrina y el jilguero,
Juntos con el ruiseñor,
Te dicen con sus gorjeos:
¡Buenos días hermosa flor!

Con júbilo y alegría,
Compuse estas mañanitas,
Adornadas de calandrias
Y de blancas palomitas.

II. Adoración

Adoremos con gusto y placer

La felicidad vida,

A la virgen pura;

La que vino al mundo

Para podernos salvar.

Aztecas seremos, aztecas de amor,

Cantemos con tanto primor...

Y le cantaremos a nuestra madre,

Virgen Santa Ana, con todo el corazón

Adoremos a la virgen pura,

Con todo el corazón;

Madre mía, Virgen Santa Ana,

Echanos tu bendición.

Aztecas seremos, aztecas de amor...

III. Marcha.

Al tepeyác presurosos marchemos,

Los aztecas de buena voluntad;

A nuestra madre Virgen Santa Ana;

A rendirle nuestro fiel corazón.

Todo el mundo la bendiga...

Sea para siempre adorada

Ella que vino al mundo,

Para podernos salvar.

En el nombre de Dios todo poderoso,

Nuestra madre, Virgen Santa Ana,

A quién estamos venerando este día,

Con todo nuestro fiel corazón

IV. Marcha

Nuestra patria: México,
Como fue en la antigüedad...
¡Compañeros aztecas,
Vamos a marchar!

Marchamos recorriendo
Todito nuestro país...
Rendidos ya llegamos
A este sagrado lugar.

Ya Huitzilopochtli,
Ya lo abandonamos;
Como falso Dios,
Ya no lo adoramos.

V. Ier. Canto

Virgen más hermosa que el nardo y la rosa
Virgen adorada, que el fulgido sol,
los astros del cielo, con mucha alegría,
alaban tu nombre sagrada María.

Eres una estrella, brillante lucero;
y ante tu presencia, a tus pies rendidos,
en esta mañana, con gran devoción,
para venerarte, aquí hemos venido.

Hermoso lucero, Madre tan sagrada,
más hermosa eres que el sol y la luna;
en este Santuario, y por nuestro amor,
tu bendición danos, virgen adorada.

VI. 2ª. Marcha

Marchemos recorriendo
todito nuestro país;
Tarascos, Zapotecas,
Aztecas y Otomíes.

En las horas plácidas
de un lago, al llegar,
allí miraron un Águila
parada sobre un nopal.

Allí fundaron México
sufriendo penas mil;
y fue uno de los Monarcas
el Rey Huitzilihuitl (se repite)

Moctezuma segundo
hijo de Axayacatl
reinaba, cuando España
nos vino a conquistar.

Hagamos cual Cuauhtemoc,
que el héroe inmortaleu
murió por nuestra Patria
y por la libertad.

El Dios Huitzilopochtli,
sanguinario y feroz,
sacrificaba víctimas
sacando el corazón.

Ya Hutzilopochtli,
ya te abandonamos,
como falso Dios

ya no te adoramos.

VII. Canto y baile

En el nombre de nuestra Madre
La virgen aparecida,
Celebremos este día
Con todo el corazón.

Al amanecer el día
Te damos el corazón;
Recíbelo con cariño
Y danos tu bendición.

Al amanecer el día
Te damos tus mañanitas;
échanos tu bendición
con tus sagradas manitas.

Virgencita milagrosa
Postrados aquí nos tienes;
Bendiciones te pedimos
En este glorioso día.

Besaremos este suelo
De tu sagrado templo;
Postrados cantando estamos,
Que es nuestro único consuelo.

Luz que brillas en el cielo
Para admirar tu hermosura
Con las flores más hermosas
Llegaremos a tu altar.

Santa Ana es tu nombre
Que te invoca el pecador
Que nombre tan más divino
Que te dio nuestro señor.

VIII. Despedida

Ya llevamos tu linda estampa
Colocada en nuestro pecho,
Y también el panorama
De tu magnifico templo

Danzantes y peregrinos
Se despiden en tu reunión;
Regresan a sus hogares,
Dales ya tu bendición

Como un recuerdo sagrado,
Tu imagen me llevaré;
La guardaré con agrado,
Y así te veneraré.

Lucerito del cielo,
Lucerito de Dios,
Lucero de la gloria,
Adiós, adiós, adiós.

IX. Entrada al templo

Amantísima madre mía, Virgen Santa Ana: Hemos llegado en tu sagrado Templo todos con gusto y alegría; llegamos a tu santísimo altar para aliviar nuestras penas; tú nos has de amparar, madre milagrosa. Hoy te vengo a saludar; buenos días, madre adorada, buenos días madre sagrada; hemos llegado en tu sagrado templo, todos juntos, como hermanos y venimos a cantar estas mañanitas. Que preciosa mañana nos has dado, qué mañana tan sagrada. Te saluda el gorrioncito, la paloma y el canario, ensalzando la grandeza de tu bello relicario. Madre divina, hoy en el cielo los Angeles te coronan y tus hijos aquí en la tierra de adoran, porque eres la madre de los pecadores, que madre tan buena tenemos, que vino a favorecernos, porque quiso venir a este reino para salvar a todos sus hijos, los pecadores.

Virgen Santa Ana: Aquí te presento esta danza de aztecas. Que vinieron a bailar al pie de tu lindo altar. Aquí me postro en tu real presencia, rindo mi corona y mi cetro. Soy la gran princesa, reformadora de las aztecas de Anahuac. Con tus manitas divinas dame tu bendición para seguir bailando en este glorioso día. Así es que, canten: primaveras, canarios y jilgueros, alegres como el alba, a nuestra madre Virgen Santa Ana.

X. Despedida

Madrecita linda, en ésta hora me despido, ya cumplí mi devoción. Con tus sagradas manitas dame tu bendición. Adiós madrecita adorada, adiós madre sagrada, nos despedimos en voz; si tú nos das la licencia, al año volveremos a tu presencia; adiós, torres y campanitas sonoras, que alegran el corazón.

Madre querida, refugio de los pecadores, Virgen Santa Ana, ante tu trono siempre se agrupa todo tu pueblo lleno de amor.

Para el año venidero, a quien Dios deje llegar; sólo tú nos has de dar la licencia de llegar a este sagrado lugar. Así es que, amables aztecas, todos postrados y reverentes, que viene el rey del cielo a darnos su bendición.

XI. Coronación de la princesa

1.- Mi poderoso rey, yo marcharé al palacio de la reina para darle su corona de lirios y rosas, que nunca se marchitará en su perfume.

2.- hermosa reina, a tu presencia he llegado, a este palacio de diamantes, en donde estas reinando, en este hermoso palacio.

3.- De esta tierra indiana!

4.- Mi rey de esta provincia!

5.- Cuauhtémoc fue el último rey de los aztecas!

6.- He pasado, en esta tierra, engaños, hasta llegar a este palacio.

7.- He empuñado la bandera tricolor, que es el símbolo de la patria.

8.- Soy la gran princesa y reformadora de los aztecas de Anáhuac.

9.- Dios te salve, reina hermosa, al pronunciar tu nombre de cinco letras, mujer vestida de sol, luna bella, estrella de la mañana, lirio entre espinas, puerta oriental, jardín cerrado, fuente sellada de todas las jerarquías del cielo y tribus de la tierra, vengo en nombre de mi rey, a darte tu corona de lirios y rosas, que nunca se marchitará en su perfume.

10.- Así es que, música sonora, tocad las glorias de la reina, en donde fue coronada, en este hermoso día.

11.- Reina hermosa, yo empuñaré mi bandera tricolor, con sus colores nativos, una perla, un rubí y una esmeralda. Así es que, hermosa reina, ya me despido, prestadme la mano y vamos partiendo en voz, y yo encontraré en el palacio, a mi rey, para escuchar sus divinas palabras.

12.- compañeros aztecas, cantemos con toda el alma, para dar gracias al cielo y a nuestra madre Virgen Santa Ana.

XII. 2º. Canto

Virgen sagrada: a tu presencia
Hemos llegado
Para admirar tu hermosura
En tu santuario.

Oh dulce madre de la esperanza,
En ti descansa mi corazón;
Cuando te invoco, luz, de mis ojos
En vez de abrojos, miro brotar.

Hermosas flores de olor divino,
Que de continuo llevo a tu altar;
Tú das al prado lluvias serenas
Al campo llenas de rica miel.

Tu das aroma al lirio hermoso,
Que yo amoroso pongo a tus pies;
Y das al prado, lluvias serenas;
Y al campo llenas de rica miel.

Tú das al prado, lluvias serenas;
Y al campo llenas de rica miel.
Y hermosas flores de olor divino
Que de continuo llevo a tus pies.

XIII. Despedida

Nos despedimos tristes y llorosos,
ya cumplimos nuestra devoción;
con tus sagradas manitas,
mádanos tu bendición.

De un poder tan infinito,
como Dios te concedió,
con tus sagradas manitas,
mádanos tu bendición.

Ya nos vamos retirando,
mádanos tu bendición;
y que el año venidero,
sea la próxima ocasión.

XIV. Despedida (Ia. Princesa)

En este día ya nos vamos, quiero que me des tu santa bendición con tus manos, dulce Madre mía, María de Guadalupe. Dentro del templo te vinimos a venerar; danos tu bendición a mí y a mis compañeros aztecas; danos el buen camino, y si el año venidero Dios nuestro señor nos deja, vendremos a saludarte con todo el corazón. Aquí me tienes postrada (se hinca) y en tu presencia vinimos a cantar en el idioma Náhuatl. Ya nos vamos, Madre querida!!!

Otro tipo de recopilación son letras de alabanza y veneración a la señora Santa Ana (también nombrada con imprecisión Virgen Santa Ana), así como plegarias para aliviar penas o solicitar amparo hechas por danzantes como por peregrinos.

Otras fiestas menores organizadas colectivamente por la comunidad son:

- Día de Muertos o Día de Todos los Santos

Es una de las tradiciones culturales festivas más representativas del pueblo mexicano con fuerte raíz prehispánica.⁹⁶ Para la realización se requiere de un ingreso económico que solvente los preparativos de ofrendas, música y comida. Las ofrendas que se montan son de dos tipos: una de carácter masivo y otra de carácter particular. La de carácter masivo se instala en la amplitud del atrio de la iglesia, por lo que abarca de 10 a 20 metros y en ella hay dos tipos de representaciones: por lado, el panteón mesoamericano o *tzompantli*,⁹⁷ compuesto de esqueletos y cráneos, ídolos y ollas funerarias envuelto en una atmósfera de incienso, sahumerios y velas,⁹⁸ la otra ofrenda está compuesta de objetos de la vida cotidiana urbano-rural del pueblo, tales como metates, moliendas, canastos, ollas de barro, ocotes de maíz, velas, incienso, fruta, licor, pulque, cigarros, pan de muerto y las fotografías de los personajes fallecidos de mayor representatividad de Santa Ana Tlacotenco.

La ofrenda de carácter particular se coloca en los hogares de los santaneros.

Pero en las puertas de las casas se pone un ramo de flores de cempasúchitl⁹⁹ que sirve

⁹⁶ La festividad que señala Torquemada en la región de Tlaxcala se llamaba *Huey Miccailhuiltl*, fiesta mayor de difuntos que seguía a la del mes anterior de los muertecitos, en la que se honraba a los antepasados, reyes, abuelos o guerreros destacados en las Guerras Floridas, quienes eran representados como idolillos que se colocaban en los altares familiares. Se suponía que los espíritus de los muertos regresaban por el Norte, donde residían. Así los animaban a venir a gozar de las ofrendas. Se practicaban ayunos y ceremonias funerarias con “grandes clamores y llantos y doblados lutos”. Se escuchaban cantares en memoria de los desaparecidos, hazañas e historias con los que recordaban a las ánimas. Por las noches se subían a los techos y puntos altos de los pueblos, viendo hacia el Norte para gritarles a los muertos: “venid pronto que os esperamos” (Torquemada, 1973, p. 425).

⁹⁷ El *tzompantli* fue entre los antiguos nahuatlacos la práctica de decapitar a las víctimas de los sacrificios humanos y conservar sus cráneos en una especie de empalizada de madera. El *tzompantli* era un altar donde se empalaban ante la vista pública las cabezas aún sanguinolentas de los cautivos sacrificados con el fin de honrar a los dioses.

⁹⁸ Las velas se colocan en forma de cruz y representan los cuatro puntos cardinales, de manera que el ánima pueda orientarse hasta encontrar su camino de regreso con los vivos.

⁹⁹ La flor de cempasúchitl es símbolo del resplandor del Sol, que se consideraba el origen de todo. Cada flor representa una vida, y en el caso del difunto significa que éste aún conserva un lugar dentro del Todo, y que no ha sido olvidado por sus amigos y familiares.

para orientar a los muertos en su encuentro con los vivos y representa la luz del resplandor del dios Tonatiuh.

Es habitual que los familiares acudan al panteón acompañados de un grupo musical para complacer a los muertos con su música preferida. Después de limpiar las tumbas y colocar la ofrenda de flores y comida, por la noche encienden una fogata y cantan durante la velada. Uno de los cantos de mayor tradición en náhuatl es:

No Nonatzin

No natzin icuac nimiquiz
Mo tlicuilpan nich toca
Ihuan icuac tihaz ti tlaxcalmanaz
Ompa no pampa xi choca...

Ihuan tla aca mitz tlatania:
¿Cihuapille, tlica ti choca?
Xic ihui: xoxohque ca cuauitl
Ihuan te choctian popocha

Madre mía

Madre mía, cuando muera,
sepúltame en el lugar,
y al tortear, llora y espera.

y si alguno te pregunta
la causa de tu penar,
di que la leña es verde
y el humo te hace llorar.

Este otro canto se deriva de un poema de Nezahualcóyotl, que seguramente fue modificado con el tiempo, y dice:

Nonantzin

Nonantzin ihcuac nimiquiz,
motlecuilpan xinechtoca
huan cuac tiaz titlaxcal chihuaz,
ompa nopampa xichoca.

Huan tla acah mitztlah tlaniz:
—Zoapille, ¿tleca tichoca?

Madre mía

Madre mía, cuando me muera,
entiérrame junto a tu hoguera,
y cuando vayas a hacer las tortillas,
ahí llora por mí.

Y si alguien te preguntara:
—Señora, ¿por qué lloras?

xiquilhui xoxouhqui in cuahuitl,
techochcti ica popoca.

Dile que está muy verde la leña
y te hace llorar con tanto humo.

Otro canto alusivo a la fiesta de muertos es:

Moztla Huiptla

Moztla Huiptla titon miquilizque xxhite
tepanco techi tocazqui
Nochtlacatl ancan teloac noyoqui
Tetlac topiealtitehua

Mañana o pasado

Mañana o pasado nos vamos a morir,
en un jardín de flores nos van a sepultar.
Y todas las personas que aquí están presentes,
también con ellos nos encomendamos.

Onin axan tipahpaquican anahualtzinco
totlaco mahiznatzin
Titlahuil mazaqui ti xochi tlalizqui
Ican inum axan otihualahque

Como hoy tengamos gusto con nuestra
apreciada madre,
pondremos luz, pondremos flores,
y por eso hoy venimos.

Moztla Huiptla titon miquilizque xxhite
tepanco techi tocazqui
ihuan tochnihuan xochimanazqui
elcicihuizqui ihuan chochocatzin

Mañana o pasado nos vamos a morir,
en un jardín de flores nos van a sepultar
Y nuestros hermanos podrán flores
suspirar y llorar.

Estos cantos tradicionales retoman la musicalidad inherente en la métrica de la poesía náhuatl que trata el tema de la muerte directamente o, bien, responde a los *icnocuícatl*,¹⁰⁰ que expresaban angustia, tristeza y reflexión sobre la muerte.

¹⁰⁰ Los temas de la poesía de Nezahualcóyotl se encuentran en los *teocuícatl* (himnos en honor de los dioses), los *xopancuícatl* (cantos a la vida, a la alegría y a la belleza del mundo), los *xochicuícatl* (eran exaltación de la amistad y la nobleza humana), los *yaocuícatl* (cantos guerreros y heroicos), los *icnocuícatl* (expresaban angustia, tristeza y reflexión sobre la muerte) y los *cuecuechcuícatl* (cantos "traviesos", con contenido erótico).

La Navidad

La importancia de hablar de esta tradición proveniente de la religión católica y que, como consecuencia, sigue las prácticas rituales estipuladas por dicha religión es que en Santa Ana Tlacotenco las tradiciones al formar parte de la idiosincrasia las asumen bajo el compromiso de mantenerlas vivas a través de su propia organización milenaria, la mayordomía.

En este caso, la recreación religiosa de los nueve meses de embarazo de María y el nacimiento del Niño Jesús (Natividad) queda simbolizada en los nueve días de posadas en los que se asigna a un mayordomo responsable proveniente de los centros de culto católico de cada barrio de la comunidad para realizar un día de las posadas. Con la novena posada del 24 de diciembre termina la celebración, a ella se agrega el tradicional arrullo al Niño Dios en el que cantan *A la rorro, niño* en la iglesia de la señora Santa Ana los feligreses.

El canto presente en las posadas¹⁰¹ acompaña tanto el recorrido de los santos peregrinos a la casa que los albergará como también anima a romper la piñata. En la posada se distinguen dos momentos, uno en que la rezandera canta la letanía compuesta de vocativos empleados para invocar a la Virgen María seguida de la responsiva colectiva de los que forman la procesión al decir: “*ora pro nobis*” (ruega por nosotros) —pero antes de dar inicio a la procesión, el mayordomo responsable de esa posada comienza en su casa con rezos y cantos religiosos encabezados por la rezandera contratada y seguidos al unísono por todos

¹⁰¹ Al parecer, en la Nueva España las posadas fueron instituidas por Fray Diego de Soria, miembro de la comunidad agustina de Acolman, quien en 1857 obtuvo la autorización de Pablo V para celebrar en esta parte del mundo las misas de aguinaldo. Este tipo de liturgia se oficiaba al amanecer durante los nueve días anteriores a la pascua de Navidad; en ella se acostumbraba cantar villancicos —los cuales muchas veces eran entonados en náhuatl—. Se cree que fueron los agustinos quienes idearon que después de la misa se representara en los atrios una de las nueve jornadas del viaje de San José y la virgen de Nazaret a Belén pidiendo posada, como una más de las medidas impulsadas por esa orden para evangelizar a los indios¹⁰¹ (Íbidem, p. 157).

los congregados ahí—. Otro momento de la posada se presenta cuando la peregrinación llega a la casa donde se pide la posada, ahí las insistentes peticiones de alojamiento cantadas, seguidas de las respuestas negativas también cantadas y que finalmente darán paso a la aceptación de cobijarlos, van narrando el peregrinaje de la virgen María y de San José. En cuanto a la melodía, ésta no sólo es de fácil entonación interválica, sino de estructura sencillísima, lo que permite a todos los peregrinos cantar al unísono, pues además se proporciona el texto impreso de la letanía. Al llegar a la casa donde se pedirá posada se canta un cántico de influencia española que dice:

De Nazareth a Belén

De Nazareth a Belén
Camina Jesús y María
Y el ángel en compañía
A ver si ya habrá posada

El cometa nos anuncia
El nacimiento de Dios
Que el niño Dios va a nacer
En el portal de Belén

(Véase texto de la canción en el anexo)

Si bien el canto de petición de la posada tiene una letra establecida por la tradición católica, los pobladores han hecho dos adaptaciones o variantes a la letra original, de aquí que en los nueve días se intercalan los tres textos de cantos de petición con que cuentan (ver las dos variantes en el anexo). Después de albergar a los peregrinos se cantan villancicos de agradecimientos por el albergue brindado, así como despedida. A continuación algunos

versos de las letanias que representa a una María y José con características indígenas propias de Santa Ana Tlacotenco. Al respecto:

Segundo texto de la letanía

Fuera	Dentro
Somos dos esposos	Esta casa no es
Que estamos caminando	para dar posada
Y a tus puertas llegan	Vallan a un mesón
Pidiendo posada	Que ahí deben darla
No somos de aquí	Ahora no podemos
Amados vecinos	daos un lugar
Desde Nazareth	Y a los forasteros
Cansados venimos	Menos se ha de dar

(Véase texto de la canción en el anexo)

Tercer texto de la letanía

Fuera	Dentro
De larga jornada	Quien a nuestras puertas
Rendidos llegamos	En noche inclemente
Y así lo imploramos	Se acerca imprudente
Para descansar	Para molestar
Pobres peregrinos	Aquí no hay asilo
Que en extraño suelo	Es la hora importuna
Acaban sin consuelo	Y en parte ninguna
Buscando un hogar	Se puede albergar

(Véase texto de la canción en el anexo)

Al abrirse las puertas para recibir finalmente a los peregrinos se canta:

La pastorcita

Coro:

Una bella pastorcita
Caminando va con frío
Y como bella rosita
Va cubierta de rocío

Caminando va José
Caminando va María
Y los dos con grande fe
Van sonriendo de alegría

Caminando va María
Como bella florecita
Que ni el sol de media día
Ni el de invierno la marchita

Justo esposo de María
Que camina con gran celo
Pídote con alegría
Que me des siempre consuelo

[...]

(Véase letra completa en el Anexo)

Canto intermedio

Al ver las posadas
De María y José
Al ver las posadas
De María y José

Estrella de redención
Peregrina inmaculada
Yo te doy el corazón
Para que tengáis posada

Oh virgen inmaculada
Recibe de corazón
Esta dulce habitación
Que te ofrezco de morada

[...]

(Véase letra completa en el anexo)

Cuando llega el momento de romper la piñata, todos se concentran en la calle donde animan a cada uno de los participantes con la canción tradicional *Dale, dale, dale*.

El Jubileo

A la llegada del jubileo, niños y jóvenes santaneros hacen un ritual de sanación espiritual que sirve de indulgencias para los enfermos de la comunidad. En este ritual animoso y vivaz cantan y ejecutan coreografías para invitar a la población a unirse a la visita a los enfermos:

Otras celebraciones que se incorporan en el ámbito religioso, “aunque correspondan de origen al ámbito comercial y hayan sido introducidas a través del aparato escolar, son el Día del Niño, de la Madre y del Padre, sólo que las mayordomías las organizan en honor al Niño Dios, a la Virgen y a Cristo” (Wacher, 2013b, p. 167). La celebración a la Virgen María, madre de todos los mexicanos católicos, cuenta con su canto bilingüe en español y en náhuatl *No Yolnantzín (Madrecita)*.

4.4 El canto en las fiestas de las ceremonias de ritual de paso

La religión católica celebra ceremonias de paso, es decir, aquellos acontecimientos de transición entre un estado a otro en la vida espiritual de cada uno de los feligreses, como el bautizo, la confirmación, la primera comunión, el casamiento y la defunción. Su función es dar reconocimiento a todas las nuevas relaciones que se modifican o surgen y que de alguna manera integran el lazo del grupo social dentro de los deberes y obligaciones que ha adquirido dentro de sus nuevos roles religiosos. Dicha etapa de transición se conoce como *liminar* que significa umbral o entrada, y se refiere a la inseguridad ante los momentos de cambio como el nacimiento, la pubertad, el matrimonio o la muerte. Si bien estos cambios se viven desde lo individual, tienen una incidencia en lo social, ya que el entorno también debe adaptarse a ellos. Además, los ritos de paso sacralizan y oficializan lo más cotidiano y banal, y la parafernalia como elemento cultural acompaña con sus objetos cada momento.

La relevancia de mencionar las ceremonias de paso de Santa Ana Tlacotenco es porque se distinguen por presentar ciertas peculiaridades.

El bautizo es el primer ritual de paso por el que transita el creyente, y éste se distingue porque antes de dar paso al ritual religioso en la iglesia, los padrinos llevan a casa del ahijado la ropa para cambiarlo —cuando se dirigen a la iglesia en procesión hay quienes amenizan el trayecto acompañados de los pasos rítmicos de los chinelos y de la banda de música que les toca sones—. Al terminar la ceremonia religiosa se reúnen en la casa de los abuelos, donde inicia otro ritual de recibimiento del niño(a) a través de un discurso de bienvenida y de bendiciones al nuevo ahijado/a), quien ahora forma parte del grupo social religioso; todo ello en un ambiente de sahumerios y velas que representan la luz en el camino del bautizado.

En los años 60's, el bautizo mantenía otros elementos rituales que se han perdido, como no besar al ahijado para no quitarle los santos oleos (aceite de unción) y no se podía desvestirlo hasta el día siguiente, así se conservaba su sacralidad. En cuanto a la música, ésta era variada, entre ella los sonos de chinelos, mariachi, trío e, incluso, alguna soprano.

En el ritual de paso del matrimonial se acostumbra cantar y bailar un día después de la boda —lo que llaman los santaneros la “saludada” o “visitada”—, y tiene como propósito reconocer la actividad sexual de la nueva pareja. Es la bienvenida a las obligaciones del matrimonio ante la comunidad. A continuación se describe el ritual retomado de *Un canto baile pícaro y de cosquilleo en el rito matrimonial en Santa Ana Tlacotenco*, por Jaime Galicia Silva:

En la tarde del día de la boda, los padres de la novia y los padrinos de velación invitan a sus allegados para dar inicio a la saludada del día siguiente que comenzará en la casa de la novia. Aquí, además de contratar a una banda de música, se adornan los regalos para los recién casados, se preparan dos imágenes que representan a los novios (se visten a una escoba y a un mechudo). También se adorna un odre (cuero de animal usado para portar pulque) que representará a la novia y será cargado por algún invitado que soporte su peso. En tanto, en la casa del novio donde se encuentran los recién casados se adorna otro odre que representará al novio, aquí se prepara un mole para atender al cortejo de invitados que acompañan a los esposados.

Las mujeres tlacualeras llegan a la casa de la novia, donde toman alguna bebida alcohólica para animarse a danzar movimientos suaves y candentes de las caderas y pasos cortos sigilosos que van marcando al frente, atrás y a los lados. El resto de los invitados

forman un círculo portando sus regalos para los esposados. Posteriormente salen de la casa de la novia y hacen un recorrido por las calles hasta llegar a la casa de los padres del novio —encabezan el recorrido los padres de la novia, seguidos de las tlacualeras, que en cada esquina se detienen a bailar, y detrás de ellas mujeres con viandas de mole y el resto de familiares y amigos. Al llegar a esta casa, los padres del novio los reciben con júbilo y así dan el recibimiento a la “saludada” con movimientos corporales similares a los de las tlacualeras. Después se inicia el ritual de los odres, en el que los cargadores de los mismos bailan cadenciosamente al ritmo de la música mientras golpean los odres, lo que asemeja el acto sexual. El ritual concluye con la rotura de alguno de los dos odres, lo que sugiere el acto sexual. El odre que no se rompió determina el sexo del futuro bebé. Al final, los novios colocados a la entrada de la casa reciben los regalos de sus invitados.

Los cantos utilizados en este ritual de paso por las tlacualeras se toman del libro *Un canto baile pícaro y de cosquilleo en el rito matrimonial en Santa Ana Tlacotenco*, por Jaime Galicia Silva:

Atecomatl

Moateco, moateco, amiquí
 Xicome, xicome, antlei
 Moateco, moateco, amiquí
 Xicome, xicome, antlei

Xochipitzahuac

Xochipitzahuac noyolotzin,
 Tepitzin ximitutzino,
 Xochipitzahuac noyolotzin,
 Huel hueyi tozazani

Macehualli in tlaotenca

El guajito

Guajito, guajito tiene sed.
 Tómale, tómale, ya no hay.
 Guajito, guajito tiene sed.
 Tómale, tómale, ya no hay.

Flor finita

Florecita de mi corazón,
 un poco bailemos.
 Florecita de mi corazón,
 es muy grande nuestra historia.

Nativo de Tlacotenco

huel nohuiyan timotenehuac
quenin ahmo timotenehuaz
zam tlaculizpan te timehua

tiene fama por donde quiera,
como no has de ser famoso,
sólo te levantas pa' comer.

[...]

Icuah oniyeya nitelpocaton
Tlin nicmati tlin onyez
Icuac ominocihuactic
Zan nicmat tlin onyez

Cuando yo era jovencito
qué sabía lo que ahora es.
Y cuando yo me casé,
el trabajo conocí.

I hcuac nichpocaton omiyeya
Tlin notzupe , tlin talquemitl
In icuac nozohuantun
Za ce maolillo ipan nocamac

Cuando yo era jovencita,
qué ropa y qué huaraches,
y cuando yo me casé,
puñetazo en la boca.

Icuah oniyeya nitelpocaton
Tlin notacac, tlin talquemitl
In icuac nozohuantun
Za ce tlaquemitl ica omoca

Cuando yo era jovencito,
qué ropa y qué huaraches,
y cuando yo me casé,
con una moda me quedé.

Ihuac oniyeya nitelpocaton
Tlin nopayo tlin nocozca
Icuac oninonamicti
Zan pani nocozca

Cuando yo era jovencita,
qué rebozo y qué collares,
y cuando yo me casé,
sin nada me quedé.

(Véase letra completa en el anexo)

Cuaxihuintle-Tlahuancatzintli

Mareo-Borrachita

Ximoxinecuero
ximoxinecuero
ximoxinecuero miacpan
Tla ticuaxihuintiz ihuam tihuetztl
Yehuac tlein nicnequi

Tú darás de vueltas,
darás de vueltas,
tú darás de vueltas, muchas vueltas
y si te mareas y te caes,
eso es lo que quiero.

Ye niyolotlapane, ye niyolotlapane
Ye niyolotlapane Xulia

Yo me enamoré, yo me enamoré.
Yo me enamoré de Julia.

Quenin ca no Xulia,
quenin ca no Xulia,
quenin ca noxulia nochipa

Tlatzayan Tlaquemtil

Axcan ye, ye cototzahua
Axcan ye, ye motitize
Axcan ye, ye cototzahua
Axcan ye, ye motitize
Camanalli, zazanille

Huel hueyi tozazani
Huel hueyi tozazani
Tla itla onulhuillo
Cenca tlapohpolhuillo
Titotican

Ti no tlazótzin, xochipapalotl,
X'on pápatlani no zecac nián.
X'con uitequilin inin chapahtli,
Noca ¡ti nemi titotican!

Inin qué axcan, ma zé mómóztla
To nemilzpa ton áuican,
M aic poliuizt to mázeuizque
Uan má nochipa ti pahtacan.

Xih cuécuepili, x'on meh cuécuélo
Cuali x' quin patla mohxitotón,
Qué cuac no yólo yeh papatlaca
Cuah ni mitz itta ca motlah tiah.

Cómo está Julia.
Cómo está Julia.
Cómo está Julia, siempre.

Rebozo-media prenda

Ahora sí que ya se encoje,
ahora sí que ya se estira,
ahora sí que ya se encoje,
ahora sí que ya se estira.
Cuento y broma.

El cuento tiene grandeza.
El cuento tiene grandeza.
Si en algo nos ofendimos,
pedimos disculpas.
Bailemos

Amada mía cual flor-mariposa,
gira en tu vuelo cerca de mí.
Ven duro a darle al zapateado,
mientras vivamos, pues, ¡ven a bailar!

Que como hoy, siempre, todos los días
gozo tengamos en nuestra vida,
que no nos falte jamás sustento,
siempre tangamos cabal salud.

Da evoluciones con toda gracia,
cambia tus pasos y contonéate.
Como al mirarte yendo conmigo,
palpita intenso mi corazón.

La defunción es otro ritual de paso que se caracteriza porque los familiares se dividen varias tareas singulares, algunos se ocupan de vestir al difunto con un traje o vestido blanco con un cordón dorado o negro, zapato de ixtle o sandalias o alpargatas y un escapulario que significa la evangelización. Estos accesorios son comprados por los padrinos que bautizaron al difunto; en el caso de haber muerto ya los padrinos, los hijos(as) de los padrinos asumen el compromiso de llevar a cabo esta encomienda.

Dependiendo de la edad y del sexo del difunto se le acompaña de un itacate en un morral que puede contener tortillas de manteca, refresco, tamales, tomines (dinero), vara de rosa de castilla si es soltero o una rama de retama (flores amarillas) para los casados, y su perro que lo guiará hasta el final del camino,¹⁰² pues para los santaneros, el camino final está previsto de lugares de difícil acceso para el difunto,¹⁰³ quien todavía se fatiga y siente dolor.

En el imaginario de los santaneros, el perro es:

un animal tutelar que tiene una conexión espiritual con el difunto, también hace las veces del *alter ego* de la persona e, incluso, se concibe que los destinos de la persona y el animal estuvieron ligados, por lo que los males que aquejan a uno son sufridos por el otro. De estas creencias se derivan múltiples narraciones que vinculan el deceso de una persona con la muerte al mismo tiempo de su animal-nahual (López, 1967, p. 95).

¹⁰² Los santaneros pensaban que al morir el hombre se iba por el camino de *cotépetl*, con dirección a *Mixquic* o a *Amecameca* (Noroeste de Santa Ana Tlacotenco). Para llegar al lugar situado debajo de la tierra, el inframundo, tenía que pasar varias pruebas: una de ellas es atravesar un río, aquí nos espera un perro negro que vivió con nosotros, y si uno se portó bien con ese perro, él nos ayuda a pasar, pero si no, él comienza a hablar y nos reprocha el no haberle dado de comer (Pineda, Diario de campo, hoja 22, párrafo 3).

¹⁰³ Sahagún menciona que el alma tiene que pasar primero en medio de dos cierras que constantemente se están encontrando una con otra, después por el camino donde está una culebra, posteriormente por el lugar donde está la lagartija verde, *xochitomal*, más tarde por los ocho páramos, tiempo después por los ocho collados, luego por el viento de navajas, un poco después por el río *Chiconahuapan* para finalmente llegar ante *Miklantecutli* y ofrecerle lo que se le había llevado (Sahagún, 1969, p. 20).

En la mañana, previo al sepelio se asiste a la misa de cuerpo presente en la que se realiza un ritual de despedida, para ello se forman en orden jerárquico, y familiar para dar su último adiós. Posteriormente sale el féretro y se coloca en posición poniente, al ocaso, para después dar paso a la procesión por las calles acompañada de música de banda, mariachi o, bien, aquélla que le gustaba al difunto. Todo ello envuelto en una atmósfera triste, nostálgica, lastimera. Uno de los cantos entonado para el acompañamiento de los rezos es:

Señor San Jerónimo
de Dios fuiste enviado
para alabar las almas
que están en pecado

En el imaginario de los santaneros, desde el primer día del fallecimiento hasta el primer día del novenario, el alma o energía del difunto ronda la casa por el liminar. A cabo de los nueve días de rezar, el padrino recogerá la cruz y la llevará a la tumba, porque en ese momento el difunto deja de pertenecer al mundo de los vivos y únicamente vendrá a visitar a sus familiares el Día de Todos los Santos.

En suma, el canto está presente en muchas ceremonias rituales religiosas organizadas bajo el esquema de la mayordomía, herencia milenaria de fuerte identidad náhuatl. El canto no sólo se emplea para ambientar una atmósfera ritual colectiva de alabanzas y peticiones, sino que al ser portador de mensajes hace las veces de la tradición oral que transmite modos de vida, costumbres, tradiciones e idiosincrasia, y todo ello va conformando la memoria histórica de un pueblo, así como da cohesión a ese grupo social. La particularidad del canto bilingüe español-náhuatl en la liturgia católica manifiesta el grado de organización de esta comunidad indígena que a través de los siglos ha mantenido viva la mayordomía y el sistema

de cargos, lo que de alguna manera lo constituye como un pueblo en resistencia cultural. Pero cuando el canto bilingüe está presente también en lo profano como actos cívicos, entonces se interpreta que buscan reafirmar su identidad indígena al darle a su lengua materna el lugar que la imposición cultural suplantó. En sí el canto, ya sea bilingüe o no, se interpreta tanto en ceremonias rituales como en expresiones escénicas (danza, teatro y, por supuesto, música).

Las tradiciones que tejen lazos finos de cohesión social tienen en la fiesta “un ámbito de reproducción de distintas temporalidades”, momentos de su historia que transmiten en conjunto la historia del pueblo. También la fiesta es:

“Un espacio concreto y práctico de construcción de la memoria colectiva” y, al mismo tiempo, establece una compleja red ritual, una “región de reciprocidades sagradas” entre la que se teje la relación entre santos y pueblos en un espacio que, podría agregarse, constituye también una construcción histórica marcada por afinidades culturales refrendadas ritualmente (Adams, 1976, p. 291).

Capítulo V

La Educación Muisca en el Sistema de Educación Básica Primaria de la Secretaría de Educación Pública (SEP)

El presente capítulo pretende exponer el estado de arte que guarda la educación musical en el sistema de educación básica de la SEP, ya que no ha tomado en cuenta la inclusión de las expresiones musicales emanadas de los pueblos originarios de la Ciudad de México. Para ello se estudia el fenómeno de la globalización, las políticas públicas, los planes nacionales y los programas de estudio de la asignatura que sientan las bases de su organización y administración, aunado al estudio de las metodologías que apoyan los procesos de la enseñanza de la música y del canto. A continuación su exposición.

5.1. La educación musical y la currícula escolar

Contextualizar la falta de inclusión de la música de los pueblos originarios de la Ciudad de México conlleva a explicar brevemente el fenómeno de la *globalización* como eje rector de las políticas públicas educativas en la educación básica primaria que pretende homogeneizar las expresiones artísticas de los alumnos(as)

La globalización implica “una tendencia de los mercados y de las empresas a extenderse, alcanzando una dimensión mundial que sobrepasa las fronteras nacionales. Por tanto, adquiere un carácter primordialmente económico” (Estefanía, 2002, p. 27). Otras opiniones registran la acepción de “estado de desarrollo planetario sin barreras en el que todo está próximo, accesible y donde todo comunica y donde, consecuentemente, las solidaridades y las interdependencias se acrecientan” (Ídem). El Fondo Monetario Internacional (FMI) define el concepto como: “La interdependencia económica creciente del conjunto de los

países del mundo, provocada por el aumento del volumen y la variedad de las transacciones transfronterizadas de bienes y servicios, así como de los flujos internacionales de capitales,” (Íbidem, p. 28).

Al margen de estas acepciones, la realidad de la globalización afecta a todos y, desde luego, no es un fenómeno estrictamente económico, sino abarca distintos escenarios que, como concibe Viviane Forrester, se trata de “un régimen nuevo de carácter internacional e, incluso, planetario que pretende englobar los sistemas político, económico, sociocultural y educativo en un mundo global, no importando razas ni estratos sociales.” (Íbidem, p. 12).

El impacto de dicho concepto abarca todas las políticas neoliberales del ultraliberalismo al servicio de la ideología económica que pretende no convencer, sino simplemente proporcionar a la economía privada ganancias a breve plazo, no importando el costo social y cultural en todos sus ámbitos. Adaptarse a este sistema global implica sujetarse a sus consecuencias, tales como desempleo, explotación, individualismo, competencia, narcotráfico, desaparición forzada, esclavitud, hambre, corrupción, violación de los derechos humanos, delitos de *lesa humanidad* y fracaso en las políticas públicas, en especial las educativas; consecuencias todas ellas que la sociedad ha comenzado a vivir. Todo lo contrario sucede en el reducido grupo político empresarial y de sus accionistas, quienes son los más beneficiados, ya que los *business* transnacionales les permiten obtener capitales de ganancias excesivas, acosta, por supuesto, del empobrecimiento de millones de individuos y el sin fin de problemas sociales que ello trae consigo, entre ellos la ignorancia y el deshumanismo.

En el ámbito educativo, la globalización tiene su fuerte impacto planetario y para comprender dicho fenómeno es pertinente mencionar los rumbos educativos de Iberoamérica

a través de la Comisión Económica para América Latina (CEPAL), donde se observa la necesidad de incorporar y de difundir el progreso tecnológico para la transformación productiva, la democratización política y la equidad social, por medio de reformas en los sistemas educativos de los diferentes países de la región iberoamericana.

De acuerdo con tal rumbo, la educación en Iberoamérica comienza a generar reformas, leyes, acuerdos, planes y programas educativos centrados primordialmente en la educación básica, media y superior, que obedecen a un conjunto de ejes propuestos por el Banco Mundial y coinciden con los objetivos y las acciones definidas por la CEPAL, tales como “la descentralización administrativa, proyectos educativos institucionales, calidad de la educación, equidad, competitividad, privatización y modernización” (Ossenbach, p. 54). Estas tendencias cambian el rumbo educativo de la escuela expansiva a una escuela de competitividad a través del aprendizaje, apoyándose en cuatro vértices de nuevas condiciones:

La primera, la crisis de la legitimación de la escuela se genera por la desvinculación y la disfuncionalidad estructural con respecto al contexto socioeconómico; la segunda, la crisis de los paradigmas de la investigación educativa desde los cuales ya no es pertinente la desvinculación de la ciencia, la pedagogía y la educación; la tercera, la demanda de nuevos espacios para el estudio de nuevos avances tecnológicos y, la cuarta como factor decisivo, la introducción de los nuevos contenidos de aprendizaje en el marco del modelo de desarrollo humano, como la nueva política social impulsada a escala global por los organismos internacionales (Ídem)

Se considera, en un ámbito más amplio, que la política educativa de América Latina se está reestructurando alrededor del valor central del mercado educativo global, olvidando también la construcción de un sujeto humano, creativo y sensible, lo que termina limitando

la invención, la estética y la ética. Y es justamente en este contexto donde la educación humanística y artística sufre los fuertes impactos globales al imponérseles un solo criterio cultural occidental, anulando la diversidad de las expresiones culturales de los grupos étnicos de nuestro país.

La transición económica de México del proteccionismo a la apertura y a la integración más amplia al mercado global hace suponer que los procesos de la educación necesitan transformarse. No obstante, se parte de una situación en la que el sistema educativo tiene deficiencias de fondo que debieron, al menos, empezar a corregirse antes del fenómeno globalizador. En consecuencia, con la música o arte se vivió un proceso similar. Así, “[la] música del mundo, sobrevino como una especie de sorpresa, una nueva dimensión cultural [...] sin que se dispusiera de un marco teórico que permitiera explicar el fenómeno” en su totalidad (Reynoso, 2006, p. 11).

Uno de los principales problemas del sistema educativo mexicano ante la globalización fue su falta de reestructuración en los distintos niveles educativos —que por más de setenta años ha estado sujeto a constantes tensiones entre logros y fracasos—. Siguiendo la línea de tiempo, en el periodo de 1989-1994, se puso en marcha una reforma profunda del sistema educativo nacional, “que abordó problemas y planteó estrategias a largo plazo en la Ley General de Educación, de 1993, que reglamenta el Artículo 3º constitucional” (Programa de Desarrollo Educativo 1995-2000, p. 24), dicha reforma señala que el cambio ya se emprendía y que se habían echado cimientos para construir la educación del futuro, pero que todavía hacía falta mucho por hacer y por profundizar. Aunque cabría reconocer los logros que la educación mexicana ha alcanzado en las últimas décadas, sin que ello implique olvidar los grandes rezagos que persisten, ya que no se ha alcanzado el nivel de calidad

educativa que se pretendía implantar para considerarlo competente con el sistema educativo global.

En el año de 1995 se implantó el “Programa de Desarrollo Educativo 1995-2000 ” (Acuerdo Nacional, p. 32), “donde se prevé que la educación para una sociedad global tendría que asentarse en una organización distinta al sistema educativo mexicano, sin que eso implique la descentralización del sistema educativo” (Ídem). Estas reformas parecen abrir la puerta a nuevas posibilidades de organización de un sistema aparentemente más igualitario y de mayor calidad.

Respecto al Plan de Desarrollo Educativo 2001-2006, se enfatizó la transformación del futuro del país, determinada por la evolución de cuatro procesos fundamentales: “ámbito demográfico, ámbito social, ámbito económico y ámbito político” (Plan de Desarrollo Educativo 2001-2006, p. 2). Estos cuatro procesos determinan las oportunidades de México para despegar hacia un desarrollo integral, equitativo y sostenible y definen la plataforma de lanzamiento para seguir construyendo el país. Asimismo determinan las limitaciones a superar para satisfacer las necesidades más apremiantes de los mexicanos, en particular las relacionadas con el desarrollo educativo.

Por lo que respecta al Plan Nacional de Desarrollo Educativo 2007-2012, pretende, en su objetivo 12, “promover la educación integral de las personas en todo el sistema educativo” (Plan Nacional de Desarrollo Educativo 2007-2012, p. 15). Es decir, una educación “integradora de los valores humanos” (Ídem).

El Plan de Desarrollo Económico 2013-2018 tiene como misión:

Elevar la Educación de Calidad [robusteciendo] el capital humano [formando] mujeres y hombres comprometidos con una sociedad más justa y más próspera. El Sistema Educativo

Mexicano debe fortalecerse para estar a la altura de las necesidades que un mundo globalizado demanda (Plan de Desarrollo Económico 2013-2018).

Sin embargo, se genera el fenómeno contrario, es decir, un sistema de corrupción y de suma pobreza humanística. Lamentablemente, la educación artística no es tomada en cuenta como un eje fundamental, ya que en dicho plan consideran que:

La nación en su conjunto debe invertir en actividades y servicios que generen valor agregado de una forma sostenible. En este sentido, se debe incrementar el nivel de inversión pública y privada en ciencia y tecnología, así como su efectividad. El reto es hacer de México una dinámica y fortalecida Sociedad del Conocimiento (Ídem).

En síntesis, ante la globalización, las políticas neoliberales educativas pretenden promover la equidad social, no obstante, provocan el fenómeno contrario llamado desigualdad, generando también la individualidad y la competencia entre todos los agentes educativos, además de no alcanzar una verdadera calidad educativa que prepare al alumno/a) a participar en los procesos económicos, políticos, sociales y culturales que le permitan comprender no sólo su presente, sino también su futuro, esto es, la construcción de una mejor prospectiva de mayor calidad y de inclusión social de todos los grupos y agentes sociales, ya sean étnicos, rurales o ciudadanos.

En el caso que nos ocupa, la educación artística musical, al igual que otras disciplinas del conocimiento, ha sufrido modificaciones ante las políticas educativas neoliberales. Para introducirse en este proceso neoliberal es necesario ubicar a la enseñanza de la música como parte integral de la Ley General de Educación Básica. De acuerdo con esta ley, la educación

artística musical tiene relevancia como materia obligatoria de las asignaturas de la educación básica a partir del año de la creación de la Secretaría de Educación Pública (SEP), en 1921 — periodo gobernado por el entonces presidente de la República Mexicana, general Álvaro Obregón—. En tal ley se establece a la enseñanza musical escolar en “una sección específica para organizar y para desarrollar administrativa, técnica y pedagógicamente las actividades conducentes a la impartición de la enseñanza musical en los planteles de nivel básico del territorio nacional” (Pineda, 2009, p. 19).

En el transcurso del tiempo y como consecuencia de los cambios sexenales presidenciales se aprecia que las políticas educativas de la enseñanza musical en el nivel básico, tanto en escuelas públicas como privadas, no han podido mejorar las condiciones de dicha asignatura, ya que el sistema educativo ha dado preferencia a las disciplinas científicas, descuidando así las disciplinas artísticas. Por tanto, la educación artística musical continúa con carencias.

El objetivo de la educación musical es evidente en el Artículo 7º, fracción I de la Ley General de Educación, de 1993, en el cual se contempla “contribuir al desarrollo integral del individuo para que ejerza plenamente sus capacidades humanas” (*Ley General de Educación*, 1993, p. 148) e implantar de acuerdo con la fracción VIII “la creación artística y proporcionar la adquisición, el enriquecimiento y la difusión de los bienes y los valores de la cultura universal, en especial de aquéllos que constituyen el patrimonio cultural de la nación” (Íbidem, 97). Por consiguiente, en el planteamiento de estas fracciones, el individuo tendrá una formación artística que le permita contribuir a su desarrollo integral.

El Plan de Desarrollo Educativo 2001-2006 reafirma el objetivo de la educación artística como fundamental para la educación integral de todas las personas, pues “les permite apreciar el mundo, expandir y diversificar su capacidad creadora, desplegar su sensibilidad, ampliar sus posibilidades expresivas y comunicativas, propicia el desarrollo de procesos cognoscitivos como la abstracción y la capacidad de análisis y de síntesis” (*Plan y Desarrollo Educativo 2001-2006*, p. 9). “En el currículo debe ocupar un lugar importante la formación científica y humanística, su presencia a lo largo de su vida escolar es de gran trascendencia, [...] en la edad temprana, cuando se construyen las bases para desarrollar el talento artístico” (Ídem). Así, el plan contempla como propósito “fomentar en el niño la afición y la capacidad de apreciación de las principales manifestaciones artísticas: la música y el canto, la plástica, la danza y el teatro” (Íbidem, p. 143). En este argumento se confina a la educación artística como un pensamiento como factor determinante en el proceso cognitivo de aprendizaje, así como equiparar su conocimiento en las ciencias y humanidades. Al respecto se hace referencia a la cultura:

El conocimiento y aprecio al patrimonio cultural [...] requiere de políticas y de estrategias educativas que incidan en la transformación de la cultura escolar, es decir, en la creación del ambiente en el cual se relacionan maestros y alumnos para construir espacios de aprendizajes creativos (Ídem).

Los contenidos de Educación Artística se organizan para este fin en cuatro áreas de aprendizaje escolar: la expresión corporal, apreciación teatral, expresión y apreciación plástica, y expresión y apreciación musical. Entonces, ahora sí se observa “un desarrollo integral de la percepción, de la sensibilidad, de la imaginación y de la creatividad que el

alumno aplica para resolver y para apreciar nuevas experiencias estéticas” (*Libro para el maestro. Educación Artística. Primaria*, 1998, p. 9).

El Programa Nacional de Educación 2007-2012 concibe que “la educación para ser completa debe abordar, junto con las habilidades para aprender, aplicar y desarrollar conocimientos, el aprecio por los valores éticos, el civismo, la historia, el arte y la cultura, los idiomas y la práctica del deporte” (*Plan Nacional de Desarrollo Educativo 2007-2012*). Para impulsar este enfoque integral se adoptan estrategias que fortalezcan la “enseñanza y divulgación del arte y la cultura en el sistema educativo. Para ello será necesario complementar las estrategias, prolongar el horario de permanencia de niños y jóvenes en las escuelas de tiempo completo” (*Programa Nacional de Educación 2007-2012*). En otras palabras se pretende que:

La formación de los niños y jóvenes adquiera una dimensión humanística, es decir, que sea integradora de los valores humanos [... Para ello habría que estar] evaluando gradualmente la operación del modelo en un mayor número de planteles y consolidando la estrategia de enseñanza integral que permita a los alumnos aprovechar efectivamente el aprendizaje y el desarrollo de habilidades (Ídem).

En el Programa Sectorial de Educación (PSE) 2013-2018, en su objetivo 5 se pretende: “promover y difundir el arte y la cultura como recursos formativos privilegiados para impulsar la educación integral”. Así, se insertan en el programa de estudio de arte 2011 los propósitos del campo formativo de Expresión y Apreciación Artística, y las asignaturas de Educación Artística y Artes para Educación Básica, ya que se pretende que los niños y los adolescentes desarrollen competencias culturales.

Tratar el lugar que ocupa la asignatura Educación Artística en el currículum escolar implica enfocar a la escuela como una institución pública, cuya visión fomenta una relación, como la considera Small, “[...] de consumo [en la que] una comunidad compra para beneficio de sus miembros” (Small, 1991, p. 185), entablando de este modo una vinculación con “proveedores de esa mercancía, lo que implica monopolismo; [además] quienes la reciben no tienen otra alternativa que aceptar lo que se les ofrece” (Ídem); de esta manera, la institución educativa delimita las metas y las formas organizativas y, a su vez, desarrolla las acciones necesarias para que todos los que asisten a ella en calidad de alumnos accedan a los saberes y a las experiencias culturales que considera socialmente relevantes para la formación del individuo. En este contexto, la disciplina artística ha comenzado a formar parte del currículum escolar, a pesar de no tener un fuerte impacto debido a sus diferentes enfoques, tales como el relacionado con la creatividad y la expresividad —que se considera resta formalidad al currículum escolar en comparación con las ciencias y con las humanidades—, ya que no es productiva; otra orientación concibe a la disciplina artística como un lujo o, más duramente, un saber inútil; pensamiento que a juicio de Socías Batet sostiene el prejuicio de que el arte “es un adorno del espíritu y, por tanto, un conocimiento superfluo” (Terigi, p. 27).

La primera postura permite contextualizar a la Educación Artística a partir de su creatividad y expresividad, “cuyo propósito es promover en el currículum la resolución de problemas de manera divergente, orientada a la expresividad, a la imaginación, al talento y a la genialidad” (Íbidem). Mas para Guilford, una persona que se educa en el proceso creativo está:

Dotada de iniciativa, plena de recursos y de confianza, lista para enfrentar problemas personales, de interpersonales o cualquier otra índole. La creatividad se asocia así a la capacidad de resolver problemas, y aparece como la clave de la educación en su sentido más amplio (Íbidem, p. 22).

De acuerdo con lo anterior,

la creatividad [sería] una meta de cualquier propuesta institucional capaz de convertir la educación general en una educación para la generalización, adiestrando a los individuos a ser más imaginativos, estimulando su capacidad para ir más allá de la información dada hacia reconstrucciones probables de otros acontecimientos (Íbidem, p. 23),

Es decir, no únicamente comprende un pensamiento divergente, sino crítico, reflexivo e, incluso, cognitivo, considerado para Eisner como “el desarrollo de formas de pensamiento sutiles y complejos” (Eisner, 2004, p. 57).

No se olvide que entre las tareas que plantean las artes está la de observar sutilezas entre las relaciones cualitativas, concebir posibilidades imaginativas e interpretar significados que la obra de arte conlleva en sí. De aquí la importancia de incluir en el currículum escolar la Educación Artística como una visión de la experiencia humana, como un medio de activar la sensibilidad en la contemplación de la fantasía y de la emoción, pues el arte responde a una dimensión vital de la experiencia cultural y, en una propuesta educativa a la que nada de lo humano le es ajeno, constituye un componente de las oportunidades formativas que habrá de ofrecer la escuela con el propósito de comprender y de comunicar a otros las ideas y las experiencias vividas por medio del arte. Por otra parte, uno de los propósitos de la Educación Artística, según Acha es:

Guiar los hábitos estéticos del niño; los ampliará y corregirá. En pocas palabras, reeducar su sensibilidad o gusto, [por lo que] le enseña a identificar los valores estéticos de cada uno de los reinos de la naturaleza, así como a diferenciar los de su cultura estética nacional y los de las principales culturas de la humanidad, tanto en su vida cotidiana como en sus artes. Esto es, se le darán a conocer las diferentes versiones culturales con la finalidad de que tome conciencia acerca de los valores estéticos, en el afán de construir una posición crítica dialéctica de nuestra propia vida a partir de la experiencia estética cultural (Acha, 2001, p. 54).

Otro de los enfoques de la Educación Artística en el currículum escolar se ha remitido a cuatro criterios pedagógicos: residual, dominante, emergente y cultural. El primero criterio residual se relaciona, como lo asigna Juan Acha, a un “trabajo artístico simple. Esto implica ver a las actividades sensoriales o técnicas dentro de una vinculación de materiales, herramientas y procedimientos específicos de cada género artístico; restringiéndose a las normas académicas de tipo mimético” (Íbidem, p.15), lo que implica técnicas de imitación sensoriales y su aplicación sin una formación educativa estética de mayor alcance, pues lo importante es comprender el uso de la técnica como un “hacer” que trasciende más allá del dominio de la propia disciplina lo que en Expresión y Apreciación Musical sería seguir un método de enseñanza musical para la ejecución instrumental (flauta dulce y voz) sin compenetrarse en la interpretación musical entendida como un lenguaje expresivo.

El segundo criterio dominante vincula las operaciones sensitivas y racionales, lo que se denomina *interdisciplina*, en otras palabras, “búsqueda del equilibrio entre la teoría y la práctica o, lo que es igual, el taller y el aula escolar” (Íbidem, p. 17). Es relevante mencionar que la educación artística musical en el aula se impulsó en una fuerte teoría de la música, cuyo impacto proporcionó gran peso a los conceptos musicales del solfeo (lectura de notas) y de la historia de la música basada en la memorización de fechas y acontecimientos, sin

conseguir vincular las teorías con la práctica artística que contribuyera al trabajo intelectual como toma de conciencia de las operaciones y procedimientos manuales (métodos), relacionados a un soporte teórico para alcanzar el nivel de apreciación musical, entendida como el nivel intelectual donde es posible retener, comprender, analizar e intelectualizar la construcción del sonido dentro de un lenguaje de amplias posibilidades de expresión.

En el tercer criterio emergente, “la educación artística [está] vinculada [con] la expresión verbal y crítica de sus experiencias” (Íbidem, p. 18). Conforman este enfoque el concepto de arte integral que no sólo incluye el dominio de lo manual o corporal de los materiales, técnicas y procedimientos artísticos, sino incorpora el entrenamiento sensorial auditivo y visual. En este punto, la educación artística musical pretende, a través de la experimentación de la exploración del sonido, sensibilizar lo auditivo (como la construcción del pensamiento teórico musical) y de manera integral lo corporal (en la construcción rítmica del movimiento creativo). Tanto lo auditivo como lo corporal se exploran y se viven diario en el ámbito de la sensibilidad, de tal manera que la construcción estética de los sujetos se complementa y se intensifica a partir de su enriquecido bagaje de experiencias cotidianas e intelectuales en la que el cuerpo se comprende como una posibilidad de expresión.

Como resultado de este trabajo de investigación se ha incluido un cuarto criterio llamado *cultural*, es decir, aquel que se basa en las experiencias, cosmovisiones, usos, costumbres y saberes musicales de los grupos originarios presentes en el contacto educativo ciudadano de la Ciudad de México, ya que su reservorio musical y aprendizaje enriquece los elementos de la música utilizados en los contenidos de aprendizaje del contexto educativo. Para desarrollar el criterio cultural es necesario retomar la adquisición de la experiencia musical a través de un eje denominado *referente cultural* que coadyuva a integrar los elementos musicales tanto

vocal e instrumental. En el siguiente capítulo se desarrollan las aportaciones de este criterio, así como sus objetivos y contenidos de aprendizaje.

Los enfoques expuestos permiten reflexionar acerca de los criterios que han sido retomados en la práctica educativa artística, y en este punto es justamente donde se cuestiona, ¿cuál es la orientación artística predominante en el quehacer artístico escolar? Por supuesto, responde al currículum escolar establecido en planes y en programas de estudio vigentes. Sin embargo, los criterios de los docentes y discentes en la práctica van más allá de lo institucional, ya que toman sus propias experiencias emanadas de su contexto cultural para desarrollar los objetivos del aprendizaje de la música tanto instrumental como vocal.

Para comprender el lugar que ocupa la Educación Artística en el currículum escolar es necesario definir el concepto de *educación artística*; que Acha considera como un “proceso educativo y artístico que cambia según el contexto del tiempo y de la cultura” (Íbidem, 2001: 12). Tal definición depende de cómo se entienda, por separado, la realidad de la educación y la de lo artístico, incluyendo lo cultural.

Entonces es preciso definir el concepto de *educación*: “proceso de aprender a crearnos a nosotros mismos, y es esto lo que justamente fomentan las artes” (Eisner, 2004, p. 19). Como se observa, en esta cita se vincula la educación al arte, pues el quehacer de las artes “no sólo es una manera de crear actuaciones y productos, es una manera de crear nuestras ideas ampliando nuestra conciencia, conformando nuestras actitudes, satisfaciendo nuestra búsqueda de significado, estableciendo contacto con los demás y compartiendo [la diversidad cultural]” (Ídem). De este modo, el objetivo de la educación es transformar lo privado en algo público, es un proceso fundamental, tanto en el arte como en la ciencia, ya que la acumulación de los conocimientos emanados del entorno cultural enriquece múltiples formas de abordar el conocimiento académico.

Por otro lado, referirse al concepto de *currículum* es vislumbrar un medio a través del cual la sociedad selecciona, clasifica, transmite y evalúa su “saber público” como un saber que debe ser transmitido a todos. En el currículum se recogen los saberes y los conocimientos que cuentan con legitimación social, y se confirman por haber sido objeto de selección, lo que propicia un currículum lineal y progresivo, como una marcha sin tropiezos de las metas educativas que no da cabida a negociaciones, aunque provoque inconsistencias en su impacto educativo, entre ellas las derivadas de no integrar de manera recurrente a la creatividad como una posibilidad en la resolución de problemas y, por consiguiente, excluir así a la actividad artística. De ahí que el enfoque curricular debería considerar el adecuado seguimiento del aprendizaje como un camino no lineal que permite vislumbrar los detalles, obstáculos y sorpresas que se generan en la construcción del conocimiento educativo, tanto en las asignaturas racionales como en las humanísticas y artísticas.

Una definición de la teoría curricular que se considera relevante, tanto en el enfoque como en el manejo de la enseñanza de la Educación Artística, es la del teórico Lawrence Stenhouse, quien concibe al currículum como “un intento de comunicar los principios esenciales de una propuesta educativa de tal forma que quede abierta al escrutinio crítico y pueda ser traducida efectivamente a la práctica” (Kemmis, 1988, p. 27). Esta definición concibe un *punte* entre los principios y la práctica educativa. Pero Stenhouse problematiza al currículum cuando desde la práctica se cuenta con otra posibilidad de abordar los contenidos teóricos, ya que la teoría educativa surge de la práctica de los aprendizajes de la cultura. Este matiz le da una dimensión distinta a la Educación Artística, pues la práctica creativa, entendida la creación como la facultad humana que debe ser educada, posibilita el acercamiento al conocimiento como el “proceso de un resultado en el que intervienen un nutrido acopio de conocimientos múltiples y una fuerte fantasía, una sólida conciencia y un

rico inconsciente” (Acha, 2001, p. 39), que la vincula con otras posturas epistemológicas (teorías del conocimiento) y ontológicas (la construcción de los saberes que se encuentran organizados y divididos en diferentes ciencias, incluyendo los conocimientos derivados de la cultura).

Tratar las definiciones del currículum implica contextualizarlas bajo una orientación educativa que responda al estudio del cambio histórico y social. Entonces, el lugar que ocupa actualmente la Educación Artística depende del análisis del contexto educativo en el sistema social y cultural. Hasta hoy, el currículum se clasifica en áreas: científica, humanística, artística, y entre la ciencia y el arte hay una marcada separación, que es una contraposición entre los hechos y los sentimientos, lo cuantitativo y lo cualitativo, el análisis y la síntesis, lo concreto y lo abstracto, la verdad y la belleza.

Como se observa, las clasificaciones constituyen valoraciones de un cierto racionalismo que da prioridad al conocimiento cuantitativo; mientras limita a la Educación Artística al considerarla una asignatura que se aboca a los sentimientos, a lo cualitativo, a la síntesis, a lo abstracto, a la belleza y, sobre todo, a la creatividad, a la sensibilidad y a la expresividad, que se cree no se relacionan con el resto de los programas de estudio de las restantes asignaturas y tan sólo se justifican en la medida en que el conocimiento artístico se vincula con la razón. Es así como la primacía de las asignaturas consideradas “racionales” relega a las artes a un lugar secundario dentro del currículum, pues la tradición escolar es predominantemente racionalista, por lo que se requiere un esfuerzo considerable para dejar esta tradición y para construir respuestas que no contesten a argumentos institucionales. Tal esfuerzo no sólo convocaría a un nuevo diseño del currículum, sino a una nueva política educativa que dé un vuelco a la educación vivida en los centros educativos.

Es importante decir que a pesar de las políticas educativas curriculares, el currículum presenta un problema más en la práctica de la enseñanza artística, ya que ningún diseñador del currículum ha tratado explícitamente cómo enseñar la actividad artística de manera más acertada e inclusiva, pues pese a la importancia que los planteamientos curriculares tienen al lograr que las intenciones políticas se plasmen en la praxis de la enseñanza artística, el proceso de elaboración del currículum no toma en cuenta todos los factores socioculturales que subyacen en el impacto educativo y que conlleva a un gran acervo de aprendizajes adquiridos de las prácticas culturales donde se insertan los alumnos.

Para abordar el currículum de Educación Artística se requiere de un nuevo lenguaje que atienda las características de los contenidos de arte, en este contexto los objetivos de aprendizaje tendrían que dirigirse hacia ciertas habilidades necesarias para el desarrollo de la expresión, para la construcción de nuevos conocimientos y para el desenvolvimiento y seguimiento de todo el complejo proceso cultural. En la elaboración de este nuevo lenguaje se acuña el concepto de *objetivo expresivo*, “como aquel que no describe la conducta que debe mostrar un estudiante ni el producto que va a realizar” (Eisner, 2004, p. 142); a diferencia del *objetivo educativo*, el cual pretende “describir una forma de conducta del estudiante con la especificidad suficiente para que, en el caso de que se mostrara, pueda escribirse y reconocerse con fiabilidad” (Ídem). Además, el fin del objetivo educativo es apuntar al desarrollo de ciertas habilidades necesarias para la expresión, por lo tanto, el currículum oscila entre lo educativo y lo expresivo, entre lo que se debe aprender y lo que conforma ya parte de la experiencia cultural del infante. “Lo educativo intenta que los estudiantes adquieran un repertorio de habilidades que hacen posible la expresión; lo intencionalmente expresivo anima a los alumnos a ampliar y a explorar sus ideas, imágenes y sentimientos recurriendo a su repertorio de habilidades” (Íbidem, p. 143). Entonces, dichos

objetivos se complementan como una herramienta en la planeación del currículum, que contribuyen a enfrentar al estudiante al aprendizaje del arte a partir de sus experiencias culturales de su entorno, sin excluirlas, más bien haciéndolas suyas como parte del aprendizaje de la vida, es decir, como un “*referente cultural*” que sirva de guía en el aprendizaje de los nuevos contenidos artísticos en el aula escolar.

5.2 Los Programas de estudio y docentes de Educación Musical

Los programas de educación básica han otorgado a la Educación Musical un lugar importante en el proceso de formación integral educativa. Así, en el año de 1930 se comienza a gestionar programas para los diversos niveles educativos, en la educación primaria se simplifican los métodos de enseñanza y se diseñan de manera sencilla los programas de estudio, basándose en el hecho de que:

Los conocimientos musicales propios de los niños no tienen más objeto [...] que favorecer el desarrollo del oído y desarrollar el gusto [...] También se trató de seleccionar cuidadosamente los coros tomando en cuenta la música selecta y amena de letra comprensible, al alcance de sus sentimientos ((<http://www.ilustrados.com/tema/6806/Educacion-musical-escolarizada-Mexico-1920-1940.html>).

A partir de la creación de la Sección de Música Escolar (1932) se realizan los programas de estudio con un enfoque moderno de la pedagogía musical, dentro de sus acciones se instaura un programa de radio para instruir a los profesores en el aprendizaje de la música coral infantil. “El programa consistía en: la conformación de varios coros [...] tanto en el Distrito Federal como en las zonas rurales” (Íbidem).

Prosiguiendo con la difusión de la enseñanza del canto coral en 1933 se elaboran los programas de estudio de la educación básica en los que se busca:

[Evitar] la instrucción de los niños en la escritura y lectura de la música, [propiciando] una educación de actitudes [que permita la] formación de su gusto artístico, así como proporcionarles la [...] información crítica del desarrollo y evolución de la música (Ídem).

Las actividades complementarias de este programa se vincularon en la conformación y gestión de las siguientes actividades, tales como: “una biblioteca [escolar], Formación de una sociedad de concertistas, concursos de canto coral, impartición de conciertos escolares, [...] y la hora de música (radio)” (<http://www.ilustrados.com/tema/6806/Educacion-musical-escolarizada-Mexico-1920-1940.html>).

Durante el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas (1934-1940) las actividades musicales revistieron 3 aspectos principales: Orientación escolar, difusión y formación profesional. La labor docente realizada en las escuelas respondió a los siguientes propósitos:

En la escuela primaria se ha puesto al niño en contacto con la música popular de todos los países [...] Al mismo tiempo que se dan a los alumnos los conocimientos elementales de la lectura de los signos musicales, se les enseñan cantos alusivos a las festividades cívicas más importantes. Con este fin, se modificaron los textos de algunas canciones escolares poniéndolos de acuerdo con las nuevas orientaciones en materia educativa, se convocó a un concurso de obras musicales, las que una vez seleccionadas se pusieron en las escuelas (Íbidem).

Los propósitos y contenidos del programa de música y canto que se crea en este período se focalizaron en:

Poner en manos de los alumnos [a la música como] un medio valioso para gozar y recrearse en sus ratos libres, Desarrollar su gusto por la música y capacitarlo para apreciar la buena música, Preparar a los alumnos para los cursos avanzados de la misma materia que reciban posteriormente, y dar oportunidad para el desenvolvimiento de los talentos musicales que surjan dentro del grupo (Ídem).

Los contenidos de aprensizaje se vincularon en la enseñanza de:

Cantos patrióticos nacionales y de las canciones regionales aprendidas con anterioridad, tales como: Himno Nacional Mexicano, Himno a la Bandera, Himno a Hidalgo y Canciones Regionales, Enseñanza de cantos nuevos al unísono con acompañamiento de piano, guitarra o cualquier otro instrumento. [http://www.ilustrados.com/tema/6806/Educacion-musical-escolarizada-Mexico-1920-1940 .html](http://www.ilustrados.com/tema/6806/Educacion-musical-escolarizada-Mexico-1920-1940.html)).

Por otra parte la enseñanza de esos cantos ha de ser por medio del recurso auditivo, enfocaado a la:

Enseñanza de cantos himnográficos nuevos, propios para las diversas celebraciones del calendario escolar., [Selección] de canciones regionales propias para festivales, que puedan ser cantadas a una sola voz. Aprendizaje de cantos de ideología socialista, prefiriéndose los de ritmos binarios marciales, a una sola voz: Marsellesa, Internacional, Marcha triunfal, Marcha campesina, Enseñanza de cantos bailables a dos voces desiguales, para ser cantados y bailados a la vez, como, por ejemplo: el Jarabe Tlaxcalteca, [...] Tapatío [...] Michoacano, Enseñanza de las “Canacuas”; cantos y bailes. Enseñanzas de huapangos, a una y dos voces. Enseñanza de sones de Jalisco y Michoacán, a una y dos voces. Enseñanza de chilenas y jaranas a una y dos voces., Enseñanza de canciones y marchas a una y dos voces, Enseñanza

de cantos de ideología socialista a una y más voces: Internacional comunista, Canto a Zapata, Aviadores. Enseñanza de cantos, a una o más voces, propios para dramatizaciones. Ejercicios individuales de cantos regionales, a voluntad del alumno, Organizar concursos de cancioneros estimulándolos con pequeños premios y Preparar programas de festivales para ser realizados en las comunidades próximas circundantes de la escuela (Íbidem).

En 1961 se planteó “pensar en el tipo de mexicano que [se habría] de preparar en los planteles educativos: un mexicano a quien la enseñanza estimule armónicamente la diversidad de sus facultades [...]” (Hernández, p. 270). Es hasta la reforma de 1972-1975 que “se planificó la educación en áreas de conocimiento y se asignó como área imprescindible la Educación Artística planteándose que el arte es una actividad que debe ser integrada a la vida diaria” (Morton, 2001, p. 75), y sus objetivos fueron:

desarrollar los instrumentos básicos de percepción, sensibilidad, comunicación, comprensión, expresión y creación —la creatividad a partir de la curiosidad, y la imaginación por medio de la recreación—, así como descubrir el arte en la vida diaria y desarrollar un arte que la enriquezca, [asimismo] establecer relaciones entre algunas técnicas especiales y la espontaneidad creadora de los educandos, además conocer diversas manifestaciones del arte mexicano para valorarlo y preservarlo [y] participar en experiencias de educación artística (Ídem).

Las actividades [...] artísticas que se incluyeron se focalizaron en desarrollar en el niño:

Las capacidades innatas para este tipo de comunicación [ya que son actividades] que ayudan a garantizar [...] el crecimiento del niño, y proporcionar su coordinación motriz [...] por medio de juegos y ejercicios que promuevan los hábitos de recreación del hogar, la escuela y la comunidad, al mismo tiempo de fomentar en él el espíritu de cooperación y de disciplina racional (www.programa de estudio 1972-1975).

En el programa de 1980 se observa una vinculación del arte integral e interdisciplinario, planteándose como una actividad que se integra en la vida cotidiana, basándose en los siguientes postulados:

Desarrollar los instrumentos de percepción, sensibilidad, comunicación, comprensión, expresión y creación, Descubrir el arte en la vida diaria y desarrollar un arte que la enriquezca, Desarrollar la creatividad a partir de la curiosidad y la imaginación por medio de la creación, Establecer alguna relación entre las técnicas especiales y la espontaneidad creadora de los educandos. Conocer diversas manifestaciones del arte mexicano para valorarlo y preservarlo y Participar en experiencias de educación artísticas (Morton, 2001, pp. 75-76).

A la par de dicho programa se incrementa el programa de PACAEP que pretende una propuesta educativa cultural centrada en la comunidad, tomando como base los lineamientos generales de la política educativa del Plan Nacional de Desarrollo y Programa de Educación Cultura, Deporte y Recreación 1982-1988 tales como: “Buscar una mayor vinculación entre la política educativa y la acción cultural, así como un mejor aprovechamiento para promover la cultura”(Plan Nacional de Desarrollo y Programa de Educación Cultura Deporte y Recreación, 1985), proponer una propuesta para los maestros federales de educación primaria en servicio, “apoyada en un programa de capacitación anual a través del cual mediante sus diferentes etapas, aborda los aspectos conceptuales y metodológicos del quehacer cultural vinculándolos con la práctica docente cotidiana”(Íbidem)

En las actividades artísticas el PACAEP oferta a través de su módulo Lenguajes Artísticos (Teatro, Artes Plásticas, Danza, Música y Literatura) la práctica de las artes, como medios para fortalecer la capacidad creativa, de expresión y de comunicación del niño; para

que el maestro, descubra las posibilidades que le ofrecen éstas como recurso didáctico en su labor docente; y también para que reflexione sobre la importancia de las manifestaciones artísticas, como elementos del patrimonio cultural.

Por lo que respecta a los programas de estudio 1993 adquirieron características que los distinguen de los anteriores, ya que ofrecen al docente la posibilidad de elegir las actividades que se adapten a su plan de trabajo y a los procesos de aprendizaje grupal específicos, pues parten del supuesto de que la Educación Artística cumple realmente su función cuando dentro y fuera del salón de clases el docente y el alumno tiene la oportunidad de participar con espontaneidad en situaciones que estimulen su percepción, sensibilidad, curiosidad y creatividad en relación con las formas artísticas.

El Plan de Estudio de música 1993 tiene como propósito fomentar en el niño la afición y la capacidad de apreciación de las principales manifestaciones artísticas: la música y el canto, la plástica, la danza y el teatro. Igualmente, se propone “contribuir a que el niño desarrolle sus posibilidades de expresión, utilizando las formas básicas de esas manifestaciones” (Planes y Programas 1993, p. 142), sin requerir de aprendizajes especializados, sugiere actividades muy diversas de apreciación y expresión, para que el maestro las seleccione y combine con gran flexibilidad, sin ajustarse a contenidos obligados, ni a secuencias preestablecidas. Esta propuesta parte del supuesto de que “la educación artística cumple sus funciones cuando dentro y fuera del salón de clases los niños tienen la oportunidad de participar con espontaneidad en situaciones que estimulan su percepción y sensibilidad, [...] y creatividad en relación con las formas artísticas” (Íbidem).

Como la aplicación del programa permite seleccionar actividades de aprendizaje de manera espontánea por parte del docente, esto conlleva a “determinar los tipos de experiencia que cuenten con mayores probabilidades de fructificar en objetivos educacionales dados, así

como establecer situaciones que susciten o promuevan en los estudiantes los tipos de experiencia de aprendizaje que se desean” (Tyler,1982, p. 67). En estas actividades se deben incorporar enfoques de educación estética que, aunque no se encuentren presentes como fines educativos curriculares, permitan la percepción y la experiencia estética con el fin de detenerse en la reflexión de los valores estéticos y de sus categorías y así “ir más allá de la creación de la belleza de los objetos [...al construir] una autoconsciencia estética como parte de una autodeterminación estética y artística que permita comprender, reflexionar y analizar una parte de la realidad” (Juan Acha, 2001, p. 22).

El propósito del programa se vincula en:

Fomentar en el alumno el gusto por las manifestaciones artísticas y su capacidad de apreciar y distinguir las formas y recursos que éstas utilizan. Estimular la sensibilidad y la percepción del niño, mediante actividades en las que descubra, explore y experimente las posibilidades expresivas de materiales, movimientos y sonidos. Desarrollar la creatividad y la capacidad de expresión del niño mediante el conocimiento y la utilización de los recursos de las distintas formas artísticas y Fomentar la idea de que las obras artísticas son un patrimonio colectivo, que debe ser respetado y preservado (Íbidem, p. 143).

Los recursos didácticos utilizados en el programa de expresión y apreciación musical son la exploración auditiva de dos elementos indispensables: ritmo y melodía. Para el primer caso se requiere de audiciones de imitación rítmica que permitan al alumno la exploración de la coordinación fina y gruesa; para el segundo caso se pretende que, por medio de la emisión del sonido cantado entonado, el niño explore las relaciones interválicas de afinación.

En el contexto práctico se observa la ejecución instrumental de la flauta dulce — repertorio que abarca melodías o canciones de fácil ejecución—, así como la práctica de la entonación de cantos de la lírica infantil y de los cantos patrios (“Toque de bandera”, “Himno Nacional Mexicano”), cuyos ejercicios propician la memorización de intervalos melódicos, aunado a la dicción y a la afinación, recursos indispensables para la ejecución vocal.

Las actividades del programa deben responder al desarrollo que los educandos alcanzan en cada grado escolar, mas algunas actividades no pueden corresponder a un grado determinado, sino que el profesor las desarrolla a lo largo de la primaria. Por otra parte, las actividades deberán responder a las actividades del conjunto de asignaturas del Plan de Estudios; por ejemplo deben corresponderse las actividades de expresión y apreciación teatral con las de español, así como las de música y de expresión corporal con las de educación física. De ahí que la expresión y apreciación musical se vincula no sólo con las disciplinas artísticas, sino con las restantes materias del currículum —en otras palabras, esto es la aplicación de las artes integradas.

El programa —como antes se dijo— sugiere actividades muy diversas tanto de apreciación como de expresión para que “el profesor las seleccione y combine con gran flexibilidad, sin ajustarse a contenidos obligados, ni a secuencias preestablecidas” (*Plan y programas de estudio 1993*, p. 143), pues parte del supuesto de que la Educación Artística —en cualquiera de sus áreas— cumple sus funciones en la escuela cuando se manifiesta con espontaneidad en situaciones que estimulan la percepción y la sensibilidad. En cuanto a la percepción, se estimula al educando desde un punto de vista analítico; mientras la sensibilidad se enfoca en “la manera de percibir las cosas, no es el simple hecho de reconocerlas” (Elliot, 2004, p. 22), sino de otorgarles un valor que vinculado a la imaginación

como pensamiento propicie la creación de las imágenes de lo posible, ampliando la visión y sentir individual a un disfrute cultural colectivo.

Como la aplicación del programa permite seleccionar actividades de aprendizaje de manera espontánea por parte del docente, esto conlleva a “determinar los tipos de experiencia que cuenten con mayores probabilidades de fructificar en objetivos educacionales dados, así como establecer situaciones que susciten o promuevan en los estudiantes los tipos de experiencia de aprendizaje que se desean” (Tyler, 1982, p. 67). En estas actividades se deben incorporar enfoques de educación estética que, aunque no se encuentren presentes como fines educativos curriculares, permitan la percepción y la experiencia estética con el fin de detenerse en la reflexión de los valores estéticos y de sus categorías y así “ir más allá de la creación de la belleza de los objetos [... al construir] una autoconsciencia estética como parte de una autodeterminación estética y artística que permita comprender, reflexionar y analizar una parte de la realidad” (Acha, 2001, p. 22).

El programa de estudio de la expresión y apreciación musical desarrolla habilidades cognitivas distinguibles por lo cambios en los educandos sujetos a un proceso de enseñanza-aprendizaje. Entre las habilidades está “la atención, la concentración, el análisis y la interpretación; [por otra parte] les da la posibilidad de conocer el sonido a través del manejo de su cuerpo, así como la disciplina y la cooperación dentro del grupo” (*Libro para el maestro*: 2001, p. 7). Para desarrollar estas habilidades del pensamiento se requiere fomentar en el alumno:

El gusto por las manifestaciones artísticas, estimular la percepción, la sensibilidad y la imaginación, desarrollar la creatividad utilizando materiales, movimientos y sonidos, [también] desarrollar la

capacidad de expresión artística [...], así como fomentar el aprecio por las obras artísticas del patrimonio cultural” (Íbidem, p. 9).

Entonces, si el docente es el facilitador del conocimiento musical, debe concebirse a éste como “capaz de apreciar, disfrutar y experimentar, es decir, una persona musical” (Íbidem, p. 172) que propicie la experiencia estética del fenómeno sonoro.

Los elementos expresivos retomados del programa de expresión y apreciación musical y empleados para la enseñanza de la actividad coral infantil son aquellos relacionados con el canto, pues en el programa de expresión y apreciación musical se estipulan contenidos que fungen para el estudio de la actividad coral, tales como: “la apreciación y práctica de rondas y cantos infantiles” (*Plan y programas de estudio 1993*, p 145); “la identificación de acento en poemas y canciones” (Ídem); “la creación de cantos utilizando melodías de canciones conocidas” (Íbidem, p. 147); “interpretación de los cantos y juegos tradicionales”, y la “organización de la presentación de un grupo coral o instrumental” (Íbidem, p. 150). Dichos contenidos permiten enriquecer la práctica coral comprendida no sólo como la posibilidad de emisión del sonido, sino como la integración de varios elementos musicales a desarrollar, entre ellos: ritmo, armonía, entonación, dicción y técnica vocal indispensables para la interpretación vocal. De ahí que la exploración de las cualidades del fenómeno sonoro: (intensidad, timbre, altura y duración) se retoman en la aplicación de la voz, utilizada como una herramienta natural y espontánea que produce una amplia gama de vocalizaciones de tonos altos y bajos indispensables para la entonación melódica.

Las actividades de la expresión y apreciación musical que sirven de enlace para la actividad coral son aquéllas que desarrollan aspectos de la percepción auditiva, es decir, generar “una actitud de oídos despiertos que escuchen con atención” (*Libro para el maestro*,

2001, p. 186), en la medida que esto se desarrolla es posible escuchar la afinación y la emisión del sonido cantado impostado durante la práctica de ejecución coral. Por lo que respecta al juego de la voz “se sugieren ejercicios para explorar las posibilidades sonoras de la voz humana” (Ídem) propiciando la impostación de la emisión del sonido cantado. En el caso del juego rítmico se busca “explorar la sincronización del movimiento corporal con un estímulo sonoro” (Ídem) para así familiarizar al niño con dos elementos musicales: el pulso y el ritmo indispensables para la interpretación de la obra vocal en la que el juego de creación sonora contempla “la improvisación y experimentación del sonido aunado en las experiencias en las que el niño ordena y registra tanto sus propias creaciones sonoras como las de otros” (Íbidem, p. 202). En este contexto de contenidos y de actividades de la expresión y apreciación musical, la actividad coral fortalece su seguimiento educativo llevado a cabo en la práctica del ensamble coral.

En el aprendizaje de la actividad coral infantil se vinculan los elementos del programa de estudio de música 1993. Aplicándose una metodología de enseñanza que cada uno de los docentes desarrolla, tomando en cuenta sus conocimientos musicales que ha construido durante su experiencia cultural y profesional.

Por lo que respecta a los docentes que imparten la educación musical, se sabe que en el año de 1922, se crea la Dirección de Cultura Estética “atendiendo la educación musical desde el nivel del jardín de niños, las primarias, la escuela normal para maestros, los centros de orfeón y la participación en festivales y actividades de difusión musical” (<http://www.ilustrados.com/tema/6806/Educacion-musical-escolarizada-Mexico-1920-1940.html>).

En 1924 La SEP reduce:

En un 50% el profesorado y personal administrativo de la Dirección, con lo cual se cambia el nombre por el de Dirección Técnica de Solfeo y Orfeones. Se clausuraron 6 Centros de Orfeones de los 20 existentes, y de las 100 plazas para acompañantes de piano se aprobaron únicamente 20 implicando una disminución considerada de profesores y una carencia en la educación artística (Íbidem)

Ya para 1972 :

Se atienden 136 Escuelas Nocturnas y se cuenta con 70 Profesores urbanos y 15 foráneos; 8 de orquesta típica y 18 de orfeón popular, que no logran cubrir la expectativa educativa debido a la cantidad de escuelas, sin embargo, se pretendió enseñar las clases de solfeo y canto coral atendiendo a 23,400 niños y 25,780 niñas; en los Centros de Orfeón, a 4,000 obreros” (Ídem).

Se menciona que en esta época existió la colaboración de músicos profesionales dada la carencia de profesorado.

En 1930 la preparación de los profesores se llevó a cabo en los orfeones destinados a los obreros. Ya en 1931:

La preparación de los docentes se concentró en la pedagogía y en las formas musicales del mundo europeo. Un ejemplo de esto se retoma de la revista de Música (1909-1910) dirigida por Carlos del Castillo, donde se observa la publicación de artículos de corte europeo, lo que implicó el poco reconocimiento musical de la cultura mexicana (<http://www.ilustrados.com/tema/6806/Educacion-musical-escolarizada-Mexico-1920-1940.html>).

Una época de suma importancia fue en 1932 con la creación de la Sección de Música Escolar, la cual comienza a profesionalizar a los docentes mediante la supervisión de la enseñanza musical, así como la impartición de cursos de formación musical (Íbidem).

Ya para el año de 1933 se especifica el programa de los trabajos encomendados al maestro de música, en la cual se dice que:

Corresponde al Maestro de Música dar todas las orientaciones y enseñanzas necesarias a los Maestro Rurales en servicio, para la educación musical, desarrollar una labor educativa en las comunidades, con el mismo fin, de impartir a los maestros, durante los institutos, cursos especiales, de acuerdo con los programas de estudio (Ídem)

Otra de las actividades encomendadas a los docentes se vincularon a la comunidad y radicó en la:

Organización de festivales con música popular de la región y de otras regiones, así como de la música universal, [...] Organización de grupos musicales, preferentemente de orquesta mexicana, en cada lugar donde haya elementos para hacerlo, Impartir orientaciones y conocimientos a las personas de la comunidad, que sepan música, explicándoles el valor de su música regional y el interés por conservarla, Información al Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, de la existencia de instrumentos precortesianos o criollos, y coleccionar los que sea posible, dando datos sobre su origen, uso actual, etc. Recolección de la música original, con datos acerca de su origen (tradicional, religioso, escrito, etcétera.) ocasiones en que se usa, instrumentos con que se ejecuta, Estudiar técnicamente la música que se cultiva en la región, con el objeto de dar a conocer a fondo esa música y estar en aptitud de conservarla y mejorarla, Organización, siempre que sea posible, de concursos de banda, de canciones, etc., entre la población rural de las comunidades, y Recolección de la música, de las danzas y bailes regionales, procurando conservar su pureza, estudiar su origen e influencia

(<http://www.ilustrados.com/tema/6806/Educacion-musical-escolarizadaMexico-1920-1940.html>).

En el ámbito escolar la Sección de Música Escolar instruyó a los docentes en la aplicación de los programas de estudio de música, se les impartieron conferencias para la divulgación del canto en la enseñanza del castellano. La enseñanza de los cantos se focalizó en la entonación de cantos de diferentes regiones. Así, se instaura la formación de coros escolares de música popular usando el material que proporcionó el Departamento de Bellas Artes, aunado a la enseñanza del Himno Nacional Mexicano.

Actualmente se cuenta con aproximadamente cuarenta docentes de educación musical primaria, antes pertenecientes a la Sección de Música Escolar del INBA, ahora forman parte de la SEP, cuya función es impartir clase de Expresión y Apreciación Musical en la educación primaria en toda la Ciudad de México, quienes se formaron en el Conservatorio Nacional de Música del INBA, Escuela Superior de Música del INBA, Escuela Ollin Yoliztli y la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

Otros aprendizajes adquiridos por parte de los docentes se encuentran en los cursos y talleres que imparte Carrera Magisterial de la SEP, cuyo enfoque permite adquirir los elementos musicales en el aprendizaje de la música escolar., aunado a la asesoría musical que año tras año imparte la SEP en la puesta musical del Himno Nacional Mexicano y la Canción Popular Mexicana proporcionándole al docente una adecuada dosificación didáctica para el montaje e interpretación de la obra coral.

Por otra parte el PECENM (Programa de Educación Continua de la Escuela Nacional de Música) de la UNAM, pretende impulsar y consolidar la actividad musical como una

forma de acercamiento y vinculación con los diferentes sectores de la sociedad. Así ofrece cursos de extensión con temas de carácter introductorio que no requieren conocimientos previos del participante sobre música. Su propósito pone al alcance una formación teórica y práctica para desarrollar habilidades y destrezas musicales. Los contenidos que ofrece se dividen en cuatro secciones: Solfeo, Lenguaje musical, Canto y Conjuntos Corales. Solfeo: desarrolla habilidades para la lectura y escritura musical, así como la entonación y la capacitación auditiva por medio del estudio de la teoría musical. Lenguaje musical: desarrolla habilidades para reconocer formas musicales de diferentes movimientos musicales a través de la historia por medio del análisis y la audición de obras representativas de cada periodo. Canto: desarrolla aptitudes vocales a través del entrenamiento del aparato fonador, con la técnica vocal y también se ocupa del estudio del repertorio seleccionado según aptitudes vocales desarrolladas. Conjuntos Corales: desarrolla aptitudes vocales con la aplicación directa de los conocimientos adquiridos en la clase de solfeo por medio de la interacción en un grupo coral.

También hay otros centros educativos particulares que imparten enseñanza musical no formal, como academias y escuelas privadas que brindan a jóvenes y adultos formación musical sin requerir un perfil de aptitudes musicales. En ellas se llevan a cabo estudios libres no formales, sin la seriación y certificación académicas correspondientes, aunque en algunos casos estas ofertas educativas llegan a convertirse en un antecedente de formación básica para el desempeño de las actividades musicales por parte de los docentes.

Otra alternativa de formación no profesional de la música la aportan los medios electrónicos, cuyos cursos interactivos, programas de cómputo, C.D., materiales audiovisuales, internet, etcétera apoyan el aprendizaje de ciertos elementos musicales sobre todo para la ejecución de un instrumento musical.

En suma, la formación profesional y no profesional de la música está al alcance del docente a través de las instituciones públicas y privadas, ya sea por medio de cursos, talleres libres, programas de difusión y divulgación cultural, medios electrónicos, maestros particulares, asociaciones civiles y agrupaciones comunitarias. De ahí que las posibilidades de preparación semiprofesional se encuentren abiertas a los docentes no especialistas en la música interesados en su propia preparación musical.

5.3 La enseñanza y metodologías del canto en la Educación Musical

La enseñanza del canto coral infantil en la educación básica parte de los programas de estudio que dosifica, *a manera de recomendaciones*, los pasos para el estudio de la obra vocal, debido a la carencia de diseños pedagógicos para la enseñanza coral infantil por parte de la institución.

El primer modelo de enseñanza toma en cuenta los contenidos de aprendizaje del programa de estudio 1991, en el cual se sistematizan los aprendizajes de los elementos de la música de la siguiente manera:

- Conocer de memoria la letra y la música de la canción.
- Cuidar que el contenido de la canción sea adecuada al interés, la madurez y la edad del corista.
- Revisar el texto para señalar las palabras desconocidas y buscar su significado.
- Entonar las canciones un poco más agudo del tono que al director coral le resulte cómodo, pues los niños tienen la voz más aguda que los adultos.
- Cantar completa la canción por primera vez para que los niños la oigan.

- Enseñar la canción por frases, cantando repetidas veces la misma frase hasta que la aprenda e ir uniéndolas hasta completar la canción.
- Si la canción acompaña a un juego o tiene movimientos o mímica, el maestro deberá también participar.
- Tratar de integrar onomatopeyas, sonidos corporales, así como instrumentos de percusión.
- Proponer distintos modos de abordar la canción en cuanto a su letra y ritmo.
- Relacionar el contenido de las canciones con temas de otras asignaturas y generar otras actividades creativas relacionadas con el canto

Estos pasos se deben enfocar al estudio de los elementos musicales: melodía, texto y ritmo, por medio de la memorización y de la imitación. Cabe mencionar que seguir algunos de estos puntos requiere de destrezas del conocimiento del solfeo, como entonar la canción más aguda del tono real, que el docentes no especializado en música no conoce, ya que implica un manejo auditivo de las tonalidades. Cabe destacar que la enseñanza de la música respnde a dos tipos de docentes: El primero con formación musical y el segundo otorgado al maestro de grupo que no tiene estudios musicales pero posee nociones musicales provenientes de su entorno cultural y de su formación no formal.

En cuanto a las estrategias de aprendizaje empleadas en la enseñanza del canto escolar, éstas se basan únicamente en la utilización del cuerpo comprendido como un medio de expresión, aunado a la emisión de sonidos onomatopéyicos que permiten acompañar la rítmica y métrica de la melodía, pues el modelo no cuenta con diversidad de sugerencias didácticas para alcanzar los contenidos de los elementos musicales. Por lo anterior, se observa

que el modelo funciona más como una serie de pautas de orientación sobre el estudio del aprendizaje de la obra vocal.

Otro modelo de enseñanza del canto coral emanada de la práctica de los directores corales (experiencia educativa) toma en cuenta los siguientes pasos:

- Las voces seleccionadas se agrupan por género y por estaturas
- Se acomoda al ensamble, ya sea de manera semicircular o ya sea en bloque.
- Se realizan ejercicios de respiración para relajar la tensión y para concentrar la atención de los coristas.
- Se les explica el texto de la canción.
- Se les familiariza con el género musical escuchando varias veces la canción a estudiar.
- Se comienza el estudio de la canción por medio de la imitación auditiva, para eso se canta varias veces. Al mismo tiempo se va aprendiendo el texto por fragmentos.
- Se da prioridad a memorizar el estribillo o la parte de la canción en que entra todo el coro, posteriormente se estudian las estrofas.
- Se les familiariza primero con el acompañamiento de la melodía de manera conjunta, después se aprende la melodía frase por frase hasta memorizarla completa. Cuando son canciones fáciles se pone a los coristas a que hagan el acompañamiento con palmadas. Así marcan el tiempo y el compás con palmadas y comienzan a acompañar la letra de la canción.
- Utilizan partes del cuerpo para cada sección del texto, es de buen efecto ya que los niños distinguen las secciones musicales y así aprenden rápido.
- Con movimientos corporales se hacen algunos trazos coreográficos.

- Cuando presentan dificultad para entonar sonidos agudos, se les asigna un acompañamiento corporal, de tal manera que no se concentren en la dificultad de la afinación del tono.
- Al terminar el estudio de la canción, se repite infinidad de veces con la finalidad de comenzar a interpretarla.

Como se ve, los directores corales o docentes de música sistematizan los contenidos de aprendizaje dando un seguimiento ordenado. Aunque las estrategias para llevarlo a cabo varían de un docente a otro. Y es justamente en esta diferenciación de abordaje en la que se analiza la adquisición de recursos didácticos. En este sentido, los directores corales aplican la memorización del texto que conlleva al aprendizaje de la melodía, sistematizan el estudio del texto y de la melodía a partir de secciones que van de lo más simple a lo más complejo, esto es el estudio por secciones musicales en las que las estrofas y los coros se hacen presente para distinguir los giros melódicos de las armonías, a fin de distinguir la estructura de la forma musical de la canción a ejecutar. Por lo que respecta a las herramientas o estrategias para el aprendizaje de los textos por parte de los docentes se observa el uso de las partes del cuerpo que apoyan la noción del pulso de la canción.

En general, los docentes de música desarrollan el canto coral retomando algunas sugerencias del *Libro para el maestro. Educación Artística. Primaria*, cuya guía de aprendizaje permite dosificar la enseñanza de los elementos musicales. Además recurren a las estrategias didácticas que han construido en su formación profesional y en su práctica educativa. La experiencia, juega un papel importantísimo para resolver problemas pedagógicos no considerados por el modelo educativo institucional. La experiencia, resultado de la formación profesional, de la práctica educativa o del entorno cultural, genera nuevas

maneras de abordar el proceso de enseñanza; así por ejemplo se tratan los elementos musicales empleando recursos de otras disciplinas artísticas como la plástica, el teatro y la danza a través de la expresión corporal, la literatura por medio de la narración o análisis del texto y otras. También retoman experiencias significativas provenientes del entorno cotidiano en el que el fenómeno sonoro está presente. Sin embargo, hasta hoy no se ha considerado su experiencia profesional y cultural para sistematizar las estrategias empleadas en el desarrollo de cada contenido de aprendizaje de la obra coral. Por tanto, es recomendable diseñar un modelo que considere las estrategias didácticas surgidas de la experiencia profesional y cultural.

Otros modelos para la enseñanza del canto coral derivan de investigaciones académicas que pretenden dosificar la enseñanza de los elementos de la música de manera lúdica. A continuación se describe un trabajo intitulado *“El aprendizaje de la actividad coral infantil en la educación básica primaria, Propuesta para los docentes no especializados en la música”* que toma como punto de partida la experiencia cultural y profesional de los docentes de música, la cual se basa en proponer algunos postulados pedagógicos para el diseño de un adecuado método de enseñanza coral infantil ya que la finalidad es la de contribuir a la adquisición del aprendizaje de los elementos musicales que conlleve al objetivo de “desarrollar en el docente y los coristas la capacidad de realizar aprendizajes significativos por sí mismo ante una amplia gama de situaciones y circunstancias (aprender a aprender)”. De ahí que la construcción del aprendizaje en esta metodología sea un proceso de elaboración constante en el cual el docente selecciona, organiza y transforma el conocimiento adquirido en sus experiencias previas en nuevos abordajes de los *contenidos*, es decir, amplía lo aprendido en una reestructuración de nuevos significados culturales acorde a sus necesidades educativas. El diseño de una adecuada propuesta para la enseñanza coral

infantil trata los elementos musicales dosificando el conocimiento por etapas en las que los directores corales explorarán, procesarán y comprenderán los contenidos temáticos del aprendizaje musical a partir de lo conceptual vinculado a la práctica. Por tanto, el director coral tiene la libertad de utilizar diferentes recursos didácticos para abordar la enseñanza de su ensamble coral. Es relevante señalar que el proceso de la enseñanza artística debe orientarse a aculturar a los docentes por medio de sus prácticas cotidianas y sociales, en las que su cultura toma relevancia como el medio que propicia la vivencia de la experiencia artística.

El aprendizaje por parte del docente se enfoca en esta metodología por medio del descubrimiento significativo comprendido como “aquel que conduce a la creación de estructuras de conocimientos mediante la relación sustantiva entre la nueva información y las ideas previas” (Díaz-Barriga, p. 39). De ahí que la información nueva se relaciona con la ya existente en la estructura cognitiva. Entonces la adquisición del conocimiento de los elementos musicales se enriquece con la experiencia previa y con la exploración que el diseño pedagógico propone. Esto implica una experiencia previa cuya reestructuración conceptual permite potencializar los recursos didácticos en un impacto pedagógico de mayor alcance.

Las condiciones para lograr un aprendizaje significativo por parte de los docentes directores corales y coristas se enfatiza en la estructura y organización del diseño de los contenidos temáticos de la propuesta para la enseñanza coral, en los que se ubican cuatro fases presentadas en módulos para su estudio. Cabe destacar que ésta metodología es aplicable para la enseñanza de la música de los pueblos originarios, de ahí, que se incluyen sus aportaciones, y son:

1) FASE INICIAL DEL APRENDIZAJE DE LOS ELEMENTOS MUSICALES

Módulo I. Introducción a la voz: en esta etapa se presenta de manera global y concreta información, conceptos y términos que constituyen el conocimiento del cuerpo fónico que posibilita la emisión del sonido cantado-impostado, recitado y glisado.

2) FASE INTERMEDIA DEL APRENDIZAJE DE LOS ELEMENTOS MUSICALES

Módulo II. Preparación para cantar: se busca relacionar los elementos musicales para configurar relaciones cognitivas y dar otras aplicaciones a ese conocimiento. El conocimiento tiene un carácter más práctico, pues, por ejemplo, se pueden utilizar analogías para relacionarlo. En esta etapa se explora el recurso de la emisión del sonido cantado-impostado. Además, el contenido de aprendizaje de la primera etapa se vincula con la experimentación de los elementos musicales a partir de la expresión de la entonación vocal, incluyendo sonidos con afinación disonante.

3) FASE FINAL DEL APRENDIZAJE DE LOS ELEMENTOS MUSICALES

Módulo III. Preparación para la dirección coral: en esta fase los conocimientos abordados en las etapas anteriores se integran de manera más elaborada dentro del proceso cognitivo. La claridad y ejecución de los conceptos comienzan a realizarse de manera más fluida. Así se continúa explorando por medio de la expresión corporal, como la actividad que permite la fluidez del cuerpo en la precisión de la marcación del ritmo. Práctica útil también para la expresividad del director coral.

4) FASE DE LA ENSEÑANZA DE LA ACTIVIDAD CORAL

Módulo IV. La práctica coral: en esta fase se vincula el resultado de las fases anteriores relacionadas al aprendizaje de los elementos musicales. Hay una mayor integración, comprensión y dominio de los elementos musicales: voz, ritmo, afinación y técnica vocal: aunados a la dirección coral. En esta fase, el docente diseña y aplica las estrategias didácticas pertinentes para su ensamble vocal, apoyándose de las sugeridas en la propuesta para la enseñanza coral de la SEP.

En suma esta metodología propone la dosificación del aprendizaje del canto coral infantil educativo ya sea en la enseñanza formal e informal. A partir de la exploración de estos módulos sugeridos para la enseñanza coral, se puede desarrollar un aprendizaje significativo. Es decir, *estimular la voluntad de aprender* tomando a la experiencia cultural como el eje rector del aprendizaje, cuyos alcances den prioridad a las experiencias significativas de los docentes y alumnos, que no sólo se limita a las prácticas escolares, sino abarca las experiencias cotidianas del entorno sociocultural en el que las manifestaciones artísticas se hacen presentes como formadoras de conocimientos artísticos. De ahí la importancia de adecuar los contenidos de aprendizaje de la enseñanza coral en módulos que permitan identificar y familiarizar los conocimientos a partir de los referentes artísticos del contexto cultural en el que el docente y alumno se encuentran. A continuación el desglose de los contenidos de cada módulo:

<p align="center">MÓDULO I: Introducción a la voz</p>	<p align="center">MÓDULO II: Preparación para cantar</p>	<p align="center">MÓDULO III: Preparación para la dirección coral</p>	<p align="center">MÓDULO IV: La práctica coral</p>
<p align="center">Capítulo I: Estudio de la voz</p> <p align="center">Anatomía de la voz Funcionamiento del aparato fónico</p>	<p align="center">Capítulo I: Exploración del sonido</p> <p align="center">Definición del sonido Producción del sonido hablado y recitado Producción de sonidos disonantes Producción del sonido al cantar</p>	<p align="center">Capítulo I: Exploración del movimiento corporal</p> <p align="center">Movimientos corporales y sus posibilidades expresivas (pantomima y danza) Movimiento corporal aplicado a la dirección de manos (ejercicios de coordinación) Movimiento corporal aplicado a la dirección de manos según el carácter de la obra musical</p>	<p align="center">Capítulo I: Selección de las voces</p> <p align="center">Ejercicios para seleccionar las voces del ensamble coral Equilibrio de las voces seleccionadas en el ensamble (blancas y vibrantes)</p>
<p align="center">Capítulo II: Estudio del sonido cantado</p> <p align="center">El sonido y sus cualidades Mecanismos de la emisión del sonido cantado Tipos de emisión del sonido cantado (voz blanca, nasal y gutural) El sonido de la emisión del ensamble coral</p>	<p align="center">Capítulo II: Exploración de la respiración</p> <p align="center">Ejercicios de respiración Rutina para la gimnasia respiratoria en la emisión del canto</p>	<p align="center">Capítulo II: La técnica de la dirección coral</p> <p align="center">Empleo de la marcación del compás Empleo de la marcación según el movimiento Empleo de la marcación según la expresividad de la música Empleo de la marcación de manos en la indicación de matices</p>	<p align="center">Capítulo II: Entrenamiento de la gimnasia respiratoria</p> <p align="center">Ejercicios de respiración (rutina de entrenamiento) Ejercicios para el diafragma</p>
<p align="center">Capítulo III: Estudio del sonido cantado</p> <p align="center">El sonido cantado y su funcionamiento acústico El sonido cantado y su funcionamiento acústico en los escenarios</p>	<p align="center">Capítulo III: Exploración de la voz cantada</p> <p align="center">Técnica vocal El ritmo y la melodía</p>	<p align="center">Capítulo III: Colocación del ensamble coral</p> <p align="center">Distribución de las voces según la acústica</p>	<p align="center">Capítulo III: Impostación de la voz</p> <p align="center">Ejercicios fónicos para la impostación de la voz</p>

<p>Capítulo IV: La voz y sus recursos</p> <p>La voz y el oído La voz y el canto La voz y el cuerpo La voz en la infancia</p>	<p>Capítulo IV: Exploración del ritmo</p> <p>Definición de ritmo El ritmo en la música (impulso y acentuación) El ritmo y el movimiento corporal</p>	<p>Capítulo IV: El director coral</p> <p>Papel del director coral Colocación del director coral en el escenario</p>	<p>Capítulo IV: Entrenamiento vocal</p> <p>Colocación del sonido en resonadores Emisión del sonido apoyado de consonantes y vocales Apoyo del aire en la emisión del sonido cantado Uso de consonantes Ejercicios de agilidad vocal Estudio del registro Estudio del giro de la voz</p>
<p>Capítulo V: Cuidado de la voz</p> <p>Higiene vocal Modulación de la voz Perturbación de la voz</p>	<p>Capítulo V: Exploración de la melodía</p> <p>Definición de la melodía La melodía en la música Localización de la altura del sonido (agudo y grave) Altura de los sonidos guiados por los movimientos de la mano Aplicación de la altura de los sonidos en la técnica vocal Le entonación melódica en el texto poético</p>	<p>Capítulo V: La obra coral</p> <p>Estudio de la obra coral Elementos musicales en la obra coral Elementos expresivos a interpretar (carácter, dinámicas e indicaciones)</p>	<p>Capítulo V: Estudio de la obra vocal a interpretar</p> <p>Audición de la obra vocal Estudio de la obra por medio del movimiento corporal La música y sus matices, movimientos y acentos (una aproximación a la plástica) Percusión corporal de la obra vocal Tarareando la melodía Memorización del texto (lectura del texto, distinción de la parte coral y estrófica, recitación del texto, explicación del significado de las palabras del texto poético). Escenificación del texto Estudio melódico (memorización melódica de las estrofas) Entonación interválica y texto Los matices de la obra coral (definición de matiz y audición de los matices en la música)</p>

<p>Capítulo VI: Clasificación de las voces</p> <p>Las voces según su registro y timbre Las voces infantiles y su clasificación</p>		<p>Capítulo VI: Selección del repertorio</p> <p>Definición de género musical (corrido, canción, son y huapango) Sugerencias para seleccionar el repertorio Elementos musicales que se pueden aplicar en la interpretación de estilos de los géneros musicales Manejo de las voces en el arreglo coral</p>	<p>Capítulo VI: Coreografía Coral</p> <p>Movimientos corporales para la obra vocal Coreografía en la obra coral</p>
<p>Capítulo VII: Técnica vocal</p> <p>Definición de la técnica vocal Definición de la escuela de canto Distinción entre las escuelas de canto según la emisión del sonido La emisión del sonido según la escuela de canto Concepto estético de la emisión del sonido cantado</p>	<p>Capítulo VIII: Exploración de la dicción</p> <p>Definición de dicción Ejercicios de dicción La voz y la dicción</p>	<p>Capítulo VII: Exploración de la afinación</p> <p>Definición de entonación Distinción entre afinación y desafinación Recursos para lograr una óptima afinación tonal y disonante</p>	

5.4 Material didáctico para la enseñanza del canto coral

El material didáctico para la enseñanza del canto coral escolar ha empleado un variable repertorio que abarca los cantos de la música lírica infantil, música mexicana y música cívica.

En el año de 1991 se realiza una antología de cantos cívicos conmemorativos para la enseñanza de la música en el sistema de educación básica, su título fue nombrado como Cantos Cívicos y se publicó en dos volúmenes con sus respectivos audios.

Recientes materiales han favorecido la expresión, apreciación y enseñanza del canto coral tales como: El paquete *Disfruta y aprende música para la escuela primaria*, que contiene un amplio repertorio de cintas para la práctica del canto y de la audición musical; los videos de *Bartolo y la música* y *Los animales*, con los cuales se intenta enriquecer el repertorio utilizado en el salón de clases; “*los Libros del Rincón*, las audiciones producidas por Conafe y todos los demás materiales que el maestro pueda llevar al aula para ampliar y diversificar el quehacer musical” (*Libro para el maestro...*, p. 175); además “se produjeron videos que muestran estrategias de trabajo y ofrecen información acerca de diversos aspectos de las manifestaciones artísticas” (*Artes. Teatro...*p. 7), como: *Educación artística musical*, SEP, 2000, serie de 3 programas de 30 minutos, cada uno; “*Un mundo sonoro, La voz y el cuerpo para hacer música y Los objetos cotidianos como instrumentos sonoros*” (SEP, 2001, p. 222). En el año 2000, se elabora *El Libro para el maestro. Educación Artística. Primaria*, donde se describe con detalle el enfoque pedagógico y se dan sugerencias de actividades que contribuyen a cumplir el propósito formativo de las artes en la escuela” (*Artes. Teatro...*, p. 7). Así mismo la *Antología de Educación Artística*, que proporciona al docente de Educación Artística la información de los conceptos artísticos apoyados en algunas propuestas didácticas.

Por lo que se refiere a la enseñanza de la práctica coral en el año 1996 se realiza un libro titulado *Cantemos juntos*, cuyo fin es el de auxiliar al maestro en la promoción del canto coral, dicho material consta de seis apartados:

El primero de ellos ofrece una información básica sobre las características de la voz infantil y los cambios que sufre conforme el niño crece, el segundo titulado *La sesión del canto coral*, donde se encuentran recomendaciones para crear un ambiente apropiado y organizar al grupo, el tercer apartado

hace una propuesta para la enseñanza del canto coral [...] sintetiza de manera sencilla y flexible la experiencia acumulada en el campo de la enseñanza del canto coral con niños de seis a doce años; el cuarto apartado destaca la importancia de realizar ejercicios de relajamiento muscular, respiración y vocalización antes de iniciar cada sesión de canto en el aula; el quinto apartado titulado Práctica del canto, proporciona definiciones de términos musicales como melodía, ritmo, matices, que se emplean de manera constante y el último apartado presenta una selección de la lírica infantil de México, América y el mundo para los tres ciclos de educación primaria. Todas las canciones se seleccionaron por su facilidad, sencillez y belleza y también incluye un glosario musical (*Cantemos juntos*, p. 8)

Las audiocintas que forman parte del paquete contienen al principio ejercicios de vocalización así como su repertorio de cada ciclo. Las piezas de repertorio se grabaron en tres modalidades: “voces con acompañamiento; únicamente por voces (canto a *capella*) y acompañamiento solo” (Ibidem, p.9). La selección del repertorio se distribuye por grados escolares: “Para el primer y segundo grados se seleccionaron 21 canciones (audiocinta uno); para tercero y cuarto, 22 (audiocinta dos), y para quinto y sexto grados, 23 (audiocintas tres y cuatro)” (*idem*).

En el mismo año se realiza un libro titulado *Símbolos patrios*, que ofrece a los docentes de educación básica de todo el país material didáctico para apoyar la celebración de las ceremonias cívicas en la escuela, proporcionando información acerca “del origen del himno, la bandera y el escudo, incluye la ley que regula las características, difusión y uso de nuestros símbolos patrios, el protocolo básico para la realización de las ceremonias cívicas y cantos a la bandera” (*Ibidem*: p. 6). “El propósito es que el maestro se apoye en los textos para procurar que los alumnos desarrollen actitudes, principios y valores como la identidad nacional y el amor a la patria” (*idem*).

Los materiales que forman parte de este libro buscan:

Auxiliar a los maestros de educación básica y secundaria en las actividades y contenidos relacionados con los símbolos patrios. Se pretende que los alumnos tengan un conocimiento amplio sobre su historia y significado que fundamente la adquisición y desarrollo de actitudes y valores cívicos” (*Ibidem*, p. 7).

La música y letra del Himno Nacional busca “garantizar la enseñanza de las versiones auténticas y apoyar su ejecución de acuerdo con las normas establecidas” (*idem*). La selección del audio pretende apoyar al maestro en el conocimiento del *Himno Nacional Mexicano*. Las versiones del Himno Nacional que integran el lado A del casete buscan “apoyar y mejorar su ejecución por parte de los alumnos y maestros” (*idem*). En el lado B se incluye “una serie de acordes para los llamados de atención que tienen lugar durante la celebración de los honores a la bandera y una versión instrumental del Himno Nacional que aparece en los lados A y B” (*Ibidem*, p. 8).

En el año 2008 se realiza un libro didáctico de música mexicana llamada ¡Ay, que la canción!, edición que consta de tres discos compactos, cuya finalidad es fomentar en los niños el conocimiento, revaloración y apreciación de los compositores y autores de la música mexicana incorporando como material de apoyo didáctico un recuadro con recomendaciones de carácter pedagógico musical, así como un glosario musical y un C.D. con las grabaciones de las canciones para su estudio.

Capítulo VI

Aportaciones de los elementos musicales del canto de Santa Ana Tlacotenco, Milpa Alta en la Educación Básica Primaria (SEP)

Como resultado del trabajo de investigación se propone en este capítulo un eje de aprendizaje denominado *referente cultural* que incorpora los elementos musicales provenientes de Santa Ana Tlacotenco, pues su enriquecimiento cultural fortalece el proceso de aprendizaje de los niños(as) en el aula escolar. Para ello, se retoman los géneros y estructuras musicales, así como los saberes culturales milenarios de aprendizaje que no sólo inciden en los contenidos de la enseñanza de la música, sino en los criterios de evaluación de los concursos escolares.

6.1 Los géneros musicales del canto de Santa Ana Tlacotenco en la enseñanza del canto en la Educación Básica Primaria

Los géneros musicales presentes en las prácticas culturales de Santa Ana Tlacotenco se caracterizan por contener una estructura musical proveniente de las formas y expresiones musicales hispánicas, novohispana y modernas, Para su estudio se ha clasificado al canto en dos categorías (canto a *capela* y canto con acompañamiento instrumental), y son:

- Canto festivo de las ceremonias religiosas de las mayordomías. Este canto está presente en todos los rituales de las ceremonias religiosas del calendario anual de Santa Ana Tlacotenco. Año tras año se organiza a la comunidad para congregarse a orar, cantar, tocar y danzar en la iglesia, el atrio, santuarios o casas de los mayordomos.

Los ritos están integrados por:

Ritos iniciales o de apertura están integrados por procesión de entrada, saludo, acto penitencial, aclamaciones laudatorias, oración personal y comunitaria (oración colecta) [...] Su finalidad es la de congregar la asamblea y disponerla a recibir adecuadamente la Palabra de Dios, en ambiente de oración y espíritu de conversión, condición indispensable para llegar al rito sacramental” (<https://chokotzin.wordpress.com/parroquia-santo.../estructura-de-cantos-en-la-misa>)

El sentido de estos ritos es resaltar la fe en Dios que se hace presente en su pueblo, destaca la dimensión comunitaria como hijos de un mismo Dios. Los cantos que encontramos en estos ritos se caracterizan por poseer una estructura binaria (AB) o ternaria (ABA), es decir, en la forma binaria hay dos secciones musicales distintas, en cambio en la forma ternaria la primera sección se repite al final. Su melodía es de fácil memorización ya que es monódica (entonación de una línea melódica) que puede presentarse de forma neumática (una nota musical por cada sílaba del texto poético) o melismática (varias notas musicales con entonación de una vocal que sirve para adornar la melodía), el ritmo se apega al texto prosódico y es cantada por el coro de los feligreses. En ocasiones son cantos responsoriales, es decir, se usa la alternancia de un solista con el coro que puede ser ejecutado por el sacerdote o las catecistas.

- Canto ritual de las ceremonias religiosas patronales. Este canto acompaña la liturgia en honor al santo patrono(a) de cada barrio, celebración en que la comunidad se reúne también para cantar, tocar y bailar en la iglesia y en el atrio. Por lo general es ejecutado por el coro comunitario, cuadrillas de bailarines y mujeres. La estructura musical responde a la forma binaria y ternaria, por lo general se intercalan cantos en

lengua nahualt. Este estilo responde a la canción, forma musical que posee una introducción musical, versos, estribillos, puente musical y final.

- Canto (español-náhuatl) propio de las danzas patronales. Estos cantos se entonan acompañados de la musicalización del violín y la guitarra que interpretan un son para las danzas que se ejecutan en honor al santo patrono(a) de la comunidad. Generalmente, los cantos son en español, pero en ocasiones se cantan en español y en náhuatl como el caso de la danza Aztequitas, cuya narrativa permite intercalar narraciones de conquista, representadas por cantos y danzas.

- Canto de procesiones. Este canto de alabanzas y plegarias acompaña la procesión de los feligreses a un santuario, tanto de ida como de regreso. También se usan cantos procesales que acompañan a determinadas rituales de paso, tales como: bautismo, casamiento y defunción. Además, el acompañamiento del canto procesal se amplía en otros rituales que responde al calendario cívico conmemorativo, tales como: los desfiles de las fiestas patrias y religiosas (La Navidad y el Viacrucis) donde se pone de manifiesto los villancicos, arrullos, canciones y cantos litúrgicos.

- Canto religioso de alabanzas de los cargueros. Este canto de alabanza solamente lo entonan las personas que el sistema de cargos de las mayordomías las asigna como cargueros de cristos, vírgenes, santos, nichos y estandartes para hacer los recorridos de procesiones y peregrinaciones. La forma musical utilizada responde a la canción, estructura musical que utiliza la forma binaria y ternaria, el ritmo acompaña el texto de la canción y en algunas ocasiones se utiliza el canto melismático para embellecer

la canción. Por lo general, se cantan a capella ya que el acompañamiento musical no siempre se puede financiar, además al ser una plegaria solamente requiere la suplica del sonido de la voz cantada entonada.

- Canto del ritual católico a *capela*. Este canto coral se sirve únicamente de la voz sin acompañamiento musical. Generalmente sigue la entonación melódica del canto occidental que marca el sacerdote, y a ella se une el canto de los niños del catecismo y de las catequistas, así como de los feligreses. No requiere de una estricta musicalidad ya que su melodía es de fácil entonación, y su armonía va de la tónica a la dominante, es decir, del I grado al V grado de la escala tonal.
- Canto del ritual católico en náhuatl. Este canto sólo se entona en algunas partes de la liturgia, y se caracteriza porque su línea melódica es distinta debido a que se adapta la letra original a la lengua náhuatl. Por lo general, quienes cantan son el coro de señoras hablantes del náhuatl. La forma musical responde a la canción y se utiliza el *libitum* como expresión interpretativa.
- Canto de acompañamiento del rosario. Estos cantos acompañan los 4 misterios relacionados con la vida, pasión y muerte de Jesús (misterios gozosos, misterios dolorosos, misterios gloriosos, misterios luminosos) y sirven de alabanza a toda la corte de vírgenes y santos a quienes se encomienda quien reza. La forma musical o estructura es la canción, su forma es binaria y se intercala la forma recitativa que sirve para expresar emociones de tristeza, melancolía, llanto, entre otras.

- Canto conmemorativo de carácter cívico. Este canto responde al acervo de la música mexicana sobre conmemoraciones históricas y cívicas e, incluso, de la región de Milpa Alta o de Santa Ana Tlacotenco, tales como La Independencia, La Revolución, ratificación del Plan de Ayala, el triunfo del movimiento comunero local, entre otros. Los estilos musicales vocales abarcan el corrido, el son, el jarabe, las marchas, etcétera.
- Canto ((náhuatl-español) de la música lírica. Este canto forma parte del repertorio musical en náhuatl de Milpa Alta, ya sea de tradición o ya sea de nueva creación que intercala en su canto náhuatl algunas estrofas en español.
- Canto ((náhuatl-español) de origen comercial. Recientemente se ha presentado un nuevo fenómeno en el que ciertos días conmemorativos de origen comercial, específicamente Día del Niño, Día de la Madre y Día del Padre, se han extendido al ámbito religioso por lo que ahora también se le festeja y canta al Niño Dios, a la Virgen y a Cristo en su día.
- Canto de música versátil para cualquier tipo de fiesta. Todo canto que ameniza el baile para la fiesta al interpretarse cumbia, salsa, bachata, merengue, entre otros géneros.

Las categorías enunciadas permiten retomar ciertos géneros musicales que potencializan el aprendizaje del canto en el ámbito educativo, ya que sus elementos musicales (ritmo, melodía y armonía) comparten similitudes con el repertorio de la lírica mexicana

infantil, cuya estructura o forma musical contiene ritmos binarios y ternarios, melodías cuya entonación se conforman por intervalos consonantes y disonantes, adornos que embellecen a las melodías a través de melismas, escalas tonales y pentafonas, y textos de fácil memorización.

Para contextualizar los géneros o estilos musicales que intervienen en la enseñanza escolar y en la práctica musical de Santa Ana es necesario retomar los estudios realizados por los investigadores de la música (etnomusicólogo y musicólogos), no sólo porque el sistema educativo institucional responde al modelo occidental, sino porque el lenguaje empleado se apega a las nociones musicales occidentales e indígenas involucradas en la interpretación del canto escolar.

Para el musicólogo Vicente T. Mendoza los géneros de los cantos de la tradición mexicana tienen un valor cultural invaluable. De entrada, este músico considera que:

Los cantos actuales indígenas tienen una influencia local por sus elementos musicales e idiomáticos, aunque también se encuentra presente la influencia mestiza provenientes del siglo XVI. Los cantos hablan sobre los elementos de la naturaleza como el Sol, la Luna y las estrellas ligados con la agricultura, así como cantos y bailes dedicados a animales totémicos o que forman parte de su mitología: el oso, el venado, el coyote, el tigre, la serpiente, los pájaros, el águila, el gavián, la tuza y el colibrí. Del mismo modo, cantos a la lluvia, [...] o a los tamales. Son igualmente frecuentes cantos amatorios o de carácter erótico; herencia del culto de fertilidad prehispánico (Mendoza, 1984, p.128).

Estas canciones se caracterizan por líneas melódicas horizontales, con ligeras inflexiones, subordinadas a la prosodia del idioma. Cabe mencionar que algunos cantos son más complejos debido a su desarrollo compositivo, lo que implica utilización de escalas

pentáfonas y hexáfonas. Con frecuencia estos cantos se acoplan a danzas rituales y siguen fielmente el argumento.

También se ocupa Vicente T. Mendoza de los cantos indígenas mestizos de los que comenta que:

Son canciones de índole diversa, ya que se descubren en ellas dos elementos que le dan cuerpo: el indígena y el europeo, dando paso así a la aculturación, la cual no se fusionó buscando un equilibrio entre las dos vertientes musicales, sino más bien se manifestó un fenómeno de inclusión de algunos elementos musicales de una en otra vertiente musical (Ibidem, p.30).

Lo importante es percatarse de la mezcla que propicia nuevos matices y también nuevas melodías. Se engloban dentro de este estilo novedoso, en su momento, las melodías de etnias nahoas. En cuanto a su estructura musical se caracteriza por:

Una influencia de la tonalidad, modalidad, ritmo y estructura armónica europea. Además la forma estrófica, la métrica de la versificación, la rima y la ideología de los textos o letras son impuestos por la cultura hispánica, quedando muy a lo hondo los rasgos de las desinencias rítmicas y cadenciales indígenas (Idem, p.31).

A continuación se enuncian géneros de cantos con influencia indígena y mestiza, apegados a las prácticas culturales de Santa Ana Tlacotenco a las que Vicente T. Mendoza ha clasificado como género. que inciden en la vida cultural y educativa de cualquier grupo social.

Los géneros vocales de influencia española de los siglos XVI, XVII , XVIII y XIX presentes en la práctica cultural y educativa de Santa Ana Tlacotenco son: Cantos navideños

(pastorelas, coloquios, arrullos y villancicos), rondas infantiles, tonadillas (sones y jarabes), aires de canciones nacionales de México (la valona, la canción, la canción ranchera, el corrido), cuyos antecedentes históricos y aportaciones musicales son:

La Navidad

Las celebraciones de las fiestas navideñas tuvieron lugar en:

El interior de los templos y pasaron posteriormente a las haciendas y rancherías, luego se ejecutaron en casa de los ricos –algunas con oratorios— y en las décadas cercanas se extendió su uso a las casas de la vecindad y aún a los barrios. Inicia esta festividad en primer lugar con letanías popularizadas, rezos y alabanzas en honor a los Santos Peregrinos; todo ello obra de músicos organistas y cantores de la iglesia, luego siguen peticiones de dulces y juguetes con cantos casi todos con melodía de muñeira (son popular de Galicia) gallega, lo sucesivo son cantos animadores para romper la piñata (Idem, p.45)

Hoy, este género musical se conserva en los pueblos originarios y ha permeado en el ritual escolar. La danza y el teatro son los medios para su representatividad escolar ya sea en la escenificación del pedimento de la posadas, pastorelas o fiesta navideña.

Pastorelas y coloquios

En iguales situaciones es utilizada la música tradicional española en pastorelas y coloquios (muchos de estos cantos tienen influencia de música gallega, asturiana, castellana).

“En algunas caminatas, marchas o desfiles se introducen:

Coros provenientes de la ópera italiana. En varios cánticos de contemplación, ofrenda o adoración de los pastores, la canción mexicana se entreteje dando colorido y sentimiento mexicanista a la representación; en cambio, los arullos al Niño Jesús mantienen el sentido tradicional hispánico.(Ibidem, p.41).

Hoy, este género se representa en las pastorelas escolares de carácter picaresco donde los niños(as) ponen de manifiesto su creatividad y musicalidad en los cantos tanto tradicionales como modernos.

El villancico

Se clasifica en dos grupos: el religioso o el de Navidad y el profano o teatral.

El primero es de origen regional y campesino, procede de lugares del pastoreo y de la ganadería trashumante, y es usado por individuos organizados en la forma pastoril leonesa. La estructura musical es de estribillo o refrán que se canta en coro, y estrofas que ejecuta un solista. El segundo grupo profano o teatral, culterano¹⁰⁴ y derivado del Siglo de Oro español, aparece en obras de Sor Juana Inés de la Cruz (Mendoza,1984, p.41)

Hoy, los villancico son un género que presenta la fiesta navideña, por lo general se utiliza en el ámbito escolar para cantar algún repertorio de acompañamiento en el festival escolar, también pueden ser cantados los villancicos en cualquier momento de la ceremonia navideña que el grupo social celebra.

¹⁰⁴ Estilo literario desarrollado en España desde finales del siglo XVI y a lo largo del siglo XVII, caracterizado, entre otros rasgos, por la riqueza abusiva de metáforas sorprendentes, el uso exagerado de cultismos y la complejidad sintáctica. [tomado del *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, en <http://lema.rae.es/drae/?val=estadio>].

La tonadilla

Este género proporcionó un riquísimo acervo tanto de cantos como de bailes españoles que en cuanto llegaron fueron imitados y asimilados, desarrollándose con ellos el núcleo principal de la música mexicana en el transcurso del siglo XIX. Cabe señalar “la influencia de los textos donde las exclamaciones se acompañan de música como: caramba, tirana, cielito, canelo, monona, morena, etcétera” (Ibidem, p.51).

Se considera que de la tonadilla como género musical se deriva la creación de la nueva música mexicana que a la vez promovió otros nuevos géneros que prevalecen en la actualidad y que fueron retomados por la institución educativa en la convocatoria del Concurso de la Canción Mexicana, y éstos son: sones, jarabes, valonas, canción simple y compuesta, corrido y cantos nacionales, entre otros.

El Son

Género lírico coreográfico de origen español desarrollado en México desde el siglo XVII hasta el XVIII. En él intervienen tanto cantos como bailes peninsulares de dichas épocas: la tonadilla escénica y los sonecitos y los sonecitos regionales de México. Se apoya de un acompañamiento instrumental de violines, guitarras y guitarrón; el arpa ocupa un lugar prominente. En la actualidad, en las ciudades lo emplean los *mariachis* (con trombón, trompeta o clarinete).

La principal característica del son es su vigor rítmico, consecuencia de la combinación de compases de 6/8, 3/4 y, a veces, de 5/8. El *ethos* que se percibe en este género es entusiasta, animado y brillante.

La estructura del son principia generalmente con:

Canto y también baile, siempre con un fragmento instrumental, con frecuencia un fandango, seguido de canto con diversas formas estróficas o simples coplas, alternando, muchas veces, con estribillo y con una parte instrumental, la cual se usa para bailar y por ello se ejecutan múltiples mudanzas o se zapatean y realizan floreos, escobillados, trenzados y combinaciones. En medio o al final del canto suelen intercalarse exclamaciones coloquiales de los diversos oficios (arrieros, vaqueros, etcétera); entre ellas está el relincho asturiano transformado en México en ¡Uy, jai, jai! , ¡Qué risa me da! y el ¡Ay le-lo-lá! murciano emitido agudo, en falsete, de los sones huastecos (Ibidem, p.65).

Hace uso de:

La melodía modal, ya gregoriana, ya andaluza y aún con oscilaciones árabes; de la misma manera que el modo mayor. Aprovecha las progresiones melódicas, ya ascendentes o ya descendentes, con triplicación del texto o letra. Es esencialmente imitativo, lo mismo en la voz que en los efectos instrumentales o en la coreografía. El ritmo, la forma, la melodía, la métrica, el carácter y el estilo del son se adaptan a los géneros musicales de México (la canción, mañanitas, jarabes, danzas ceremoniales). En el caso de los jarabes constituye el núcleo principal; mientras regionalmente forma grupos como los sones jaliscienses, michoacanos, guerrerenses, tamaulipecos, huastecos, jarochos, hidalguenses. En la actualidad representan uno de los géneros más genuinamente mexicanos (Mendoza, 1984, p.66).

El jarabe

Es un género lírico coreográfico que durante el siglo XIX constituyó el arquetipo de la música en México. Algunos investigadores especialistas en el género aseguran que:

Su origen deriva del jarabe gitano y su aparición data a partir del siglo XVIII; el hecho es que en los albores del siglo XIX ya circulaban ampliamente por el país. Durante la época colonial ya se utilizaban para atraer a los léperos al cuartel de bandera. A principios del XIX, en tiempos del Virrey Marquina, 1805, hay prohibiciones en contra del jarabe, sin embargo se continuó cantando hasta 1840 durante el movimiento federalista (Ibidem, p.71).

Comprende fundamentalmente formas simples tanto de canto como de baile o como serie de sonos. Su forma simple apareció a lo largo del siglo XVIII, siendo el más antiguo “El canario”, pero con el nombre de jarabe. Esta forma simple consta de una introducción instrumental, una copla y un estribillo, repetido varias veces. Hacia 1828, el jarabe adopta la forma siguiente: una introducción instrumental durante la cual se dicen coplas, posteriormente sigue el zapateo, el movimiento vivo, seguido del descanso y termina con un estribillo.

Don J. N. Cordero, quien estudió didácticamente el jarabe, afirma que:

Hay cinco aires diferentes, los más conocidos son: “El palomo”, “El atole”, “Los enanos”, “El perico” y “La diana”, más cada uno de éstos a su vez constituyen una forma simple. La característica fundamental del jarabe en su forma simple es el estar ritmado en compás ternario; casi siempre en tiempo moderado (Íbidem, p.71)

Los Aires Nacionales de México

Engloban toda clase de tipos y estilos denominados: sonecitos, jarabitos, inditas y derivaciones de tonadillas.

En este género de composición se utiliza una sola frase musical y consta el mayor número de los casos de cinco a seis sonidos. Son partes tomadas de las formas fijas musicales de sones, tonadillas, etcétera. Entre las que destacan se encuentran “El Himno Nacional Mexicano”, “El palomo”, “Jarabe Nacional”, “Jarabe Tapatío”, “Marcha Zaragoza”, etcétera (Ibidem, p.82)

La valona

Género declamatorio cuya forma más generalizada es la glosa en décimas. Se sustenta sobre diversas formas literarias de glosa entre las cuales están la letrilla y el cuándo. La décima por lo común es espinela,¹⁰⁵ por lo tanto es un producto de la colonia hispánica del siglo XVI, llegada a México después de la Conquista.

Musicalmente dice Vicente T. Mendoza que tiene un rasgo característico de un ¡ay! agudo y prolongado que se transforma en una melodía descendente que termina hacia los graves con otros ayes. Los temas que trata este género son: sentimentales, dramáticos y humorísticos, con frecuencia proporciona noticias de sucesos, catástrofes, crímenes, ejecuciones por justicia, etcétera.

En nuestros días circula de forma oral, pero en tiempos pasados “se hacía en hojas sueltas impresas que hacían las veces de prensa informativa para el pueblo. La divulgación de la valona se viene haciendo por la difusión de los trovadores” (Ibidem, p.90) que recorrían el país. Su melodía es de origen español, más bien andaluz. El canto aparece casi sin acompañamiento, subrayado con acordes muy discretos y melismas que se intercalan de vez en vez (Idem).

¹⁰⁵ Tipo de estrofa de cuatro versos que toma su nombre del novelista y vihuelista Vicente Espinel.

La Canción

En México, el creador de canciones es por lo general un músico de pueblo, es decir, un transmisor de la música tradicional que hereda conocimientos técnicos de la cultura hispánica del siglo XVI, derivados de las enseñanzas de los frailes evangelizadores y de los ministriles españoles llegados al país y que desenvuelven su propio temperamento de mestizos.

Este género musical tiene influencia de los cantores de Michoacán, Jalisco, Veracruz, Tabasco y Yucatán. Todas estas zonas proveen de sones, serenatas y canciones a la vida sentimental sobre todo nocturna. Existen entre ellos una diferencia en las poesías, ritmos, tonalidades y métricas, pero siempre apegados a la música del pueblo.

Canción Ranchera

Se caracteriza por ser sentimental y romántica. La gente de las rancherías no sólo deformaba las frases musicales, sino:

También dislocaba los versos principiando con un corto seguido de otros largos de metros variados, cambiando los vocablos o ajustándolos a su lenguaje arcaico y rudo, y aplicándoles su propio carácter, cada vez más alejada de la fuente italiana que le había dado origen. Por esta razón, dice Vicente T. Mendoza que la canción ranchera “es más auténticamente mexicana y folclórica puesto que procede del campo alejado de la civilización”. (Ibidem, p.99).

El Corrido

Género épico lírico narrativo. Forma literaria sobre la que se apoya una frase musical compuesta:

Generalmente de cuatro miembros, que relata aquellos sucesos que hieren poderosamente la sensibilidad de las multitudes; por lo que tiene de épico deriva del romance castellano y mantiene

normalmente la forma general de éste, conservando su carácter narrativo de hazañas guerreras y combates, creando entonces una historia para el pueblo. Por lo que concierne a lo lírico deriva de la copla y del cantar, así como de la jácara y engloba igualmente relatos sentimentales propios para ser cantados, principalmente amorosos, poniendo las bases de la lírica popular sustentada en coplas aisladas o en series. La jácara, a su vez, le ha heredado el énfasis exagerado del machismo, las balandronadas, jactancias, engreimiento y soflama, propio de la germanía y en labios de jaques y valentones. Marca de este modo una faceta de la indiosincracia mexicana, aún no estudiada a fondo (Mendoza, 1978, p.IX).

Los diversos títulos con que son designados los corridos en México son romance,¹⁰⁶ historia,¹⁰⁷ narración,¹⁰⁸ ejemplo,¹⁰⁹ tragedia,¹¹⁰ mañanitas,¹¹¹ recuerdos,¹¹² versos y coplas.

Su estructura musical se constituye por ccompáses de tres tiempos (3/4) y binario lento o moderado de (2/4), Utiliza movimientos moderados, y en ocasiones movido (allegro), pero nunca rápido. Su armonía se caracteriza por el uso del Modo Mayor, Por lo general, tiene una frase musical juguetona y alegre, inquieta y viva, se canta sin interrupciones y de una manera fluida.

Estos géneros musicales expuestos provienen del repertorio musical de los santaneros, quienes año tras año ejecutan el canto y la música como parte del

¹⁰⁶ Se aplica inconscientemente y sin análisis por personas quienes sin dominar las formas poéticas se guían simplemente por el dictado popular, aunque en algunos casos el título suele encontrarse bien aplicado, pues en el relato mismo se observan las reglas de la verificación del romance.

¹⁰⁷ Se aplica a crímenes, desastres y hechos sensacionales.

¹⁰⁸ Se llama narración cuando aparece reforzado el relato.

¹⁰⁹ Se aplica a la moralización de las canciones.

¹¹⁰ Se dice al estilo de accidente muerte violenta, y es frecuentemente usada en todos los estados del Norte del país, especialmente Durango y Chihuahua.

¹¹¹ Es utilizada en los fusilamientos o desgracias o en casos de gozo. Encontramos mañanitas de la toma de Ciudad Juárez, de don Francisco I Madero, de los generales Argumedo y Ángeles, de la Defensa Social de Valparaíso y también del niño Fidencio.

¹¹² Se dice de los personajes o sitios que no se quieren olvidar, ejemplo: Recuerdos de Marcial Bravo, Recuerdos de Atlixco o, bien, Recuerdos de Puebla.

acompañamiento ritual. En el ámbito educativo los niños(as) de Santa Ana mezclan sus usos y costumbres con los estilos musicales aprendidos en la escuela, y es justamente en este contexto en donde se deben vincular ambos repertorios ya que se encuentran presentes en el modo de vida del grupo social, e incluso sus aportaciones musicales permiten diferenciarse del resto de las localidades circundantes.

6.2 Los elementos musicales del canto de Santa Ana Tlacotenco y su aprendizaje informal.

El aprendizaje de los elementos musicales del canto de Santa Ana Tlacotenco comienza a temprana edad, ya sea participando como danzante, corista, solista, rezandero(a) o interprete de algún instrumento de fácil ejecución o simplemente por acudir a las festividades. Los niños(as) al formar parte de la ejecución artística han desarrollado habilidades que se potencializan año tras año, pues sus celebraciones se representan cada ciclo festivo, por tanto, conforme pasa el tiempo adquieren un bajaje de conocimientos artísticos (música, danza y teatro) de alto dominio.

La enseñanza de la música la imparten los músicos tradicionales de Santa Ana Tlacotenco, quienes ponen la coreografía de las danzas, la música y los cantos. El medio por el cual se enseña es imitando los movimientos, fraseos, agógicas y expresiones que los niños(as) de mayor edad han aprendido. Por lo que respecta a los infantes de menor edad a quienes los consideran “iniciados”, éstos se integran en los ensayos hasta que logran ejecutar la danza, no es necesario que la ejecución sea virtuosa sino más bien espontánea.

La adquisición de los elementos musicales (ritmo, melodía y armonía) observados durante el trabajo de campo en Santa Ana Tlacotenco responde a los siguientes saberes del grupo social:

- a) Saberes por relato, “aquéllos que se transmiten por un miembro de la comunidad o de la familia y que, por lo general, son personas de mayor jerarquía y experiencia quienes narran cuentos, leyendas, juegos y costumbres de su pueblo originario” (Villoro, 1998, p. 34). Los músicos de Santa Ana conforman parte de este grupo cultural o subgrupos culturales ya que narran las canciones para su expresión musical, es un medio de aprendizaje del texto poético por parte de los niños(as). Entre los géneros que abarca este saber, el canto es un medio de transmisión y conservación de la tradición oral que relata desde la vida cotidiana hasta acontecimientos cívicos, históricos, religiosos e individuales del grupo social. Pero la problemática de esta tradición oral es que al transmitirse de generación en generación corre el gran riesgo de la pérdida total o parcial de la tradición si no se registra en partituras o en grabaciones. Sin embargo, si esta tradición oral persiste en las prácticas culturales e, incluso, llega a cruzar al ámbito educativo oficial, entonces se garantizaría conservar el reservorio musical. En Santa Ana Tlacotenco, esta tradición oral tiene lugar en el ámbito de la festividad del ciclo anual organizada a través de la mayordomía, lo que constituye una enseñanza informal de suma importancia. Así por ejemplo, en este poblado milpaltense el párroco católico Juan Magos, al tener como propósito transmitir la enseñanza evangélica por medio de rezos y cantos, no sólo oficia la misa en lengua náhuatl para toda la población, sino que permite que en el atrio de la iglesia la comunidad recree la

tradición milenaria religiosa vertida en el canto náhuatl y la danza mestiza, en representaciones escénicas y otras expresiones artísticas, pues otra forma de aprender y transmitir los cantos es a través de las puestas escénicas de las danzas, interpretadas por niñas y mujeres de la población, quienes continúan con la tradición desde hace 80 años, y estas danzas son enseñadas por los músicos tradicionales de la comunidad. Al respecto la danza de *Aztequitas* se aprende desde muy temprana edad, más o menos a los seis años, dicen los maestros que la enseñan: “No tenemos un método de enseñanza, ya que no se requiere, las niñas la memorizan conforme la ejecutan” (Pineda, Diario de Campo: hoja 5, párrafo 6). El aprendizaje de la danza es parte de la espontaneidad y expresión del niño(a) o adolescente. Por lo general la letra del canto es silábico y melodioso, lo que contribuye a su fácil aprendizaje.

Durante los ensayos los niños(as) de mayor edad enseñan a los de menor edad e incluso los padres acompañan a las niñas en su aprendizaje al cantar y bailar con ellos. De esta manera la enseñanza es mutua, es decir, el maestro, las niñas e incluso el mayordomo(a) comparten relaciones de enseñanza y aprendizaje.

- b) Saberes culturales son los conocimientos que se van interiorizando a partir de los usos y costumbres vividos directamente con el grupo social. Este saber se manifiesta en la música y el canto del pueblo originario de Santa Ana Tlacotenco, lugar donde esta expresión artística se preserva primordialmente en ceremonias y rituales religiosos, porque el canto es un medio para comunicarse con las fuerzas naturales y supremas, esta circunstancia favorece la memorización de los niños(as)

en la entonación de los cantos monolingües, y bilingües, desarrollándose su aprendizaje a partir de la siguiente estructura melódica interválica:

- Intervalo de segunda Mayor o menor (2Mm),¹¹³ utilizado para entonar líneas melódicas que posee una distancia de un tono en la escala musical;¹¹⁴ lo que facilita su entonación melódica ya que una mayoría de cantos de Santa Ana Tlacotenco poseen este intervalo en la línea melódica.
- Intervalo de tercera Mayor o menor (3Mm)¹¹⁵ utilizado para la entonación melódica que permita dirigir la voz hacia el registro del sonido agudo.
- Intervalos de cuarta Justa (4J)¹¹⁶ y de quinta justa (5J)¹¹⁷ utilizados para entonar líneas melódicas de mayor madurez vocal para el niño, aproximadamente de la edad de 9 a 10 años.
- Intervalo de sexta Mayor y menor (6Mm)¹¹⁸ utilizado en la entonación de melodías que requieren un reconocimiento y estudio del registro agudo.

¹¹³ La segunda Mayor o menor (2Mm) es la distancia entre dos notas, en la que 2M forma un tono y 2m un medio tono.

¹¹⁴ Se llama Escala General de los Sonidos a la serie de sonidos, desde el más grave hasta el más agudo, que puede percibir el oído humano y son factibles de ser producidos por la voz humana y por instrumentos musicales.

¹¹⁵ La tercera Mayor o menor (3Mm) es la distancia entre dos notas, en la que 3M forma dos tonos y en la 3m un tono y medio.

¹¹⁶ La cuarta Justa (4J) es la distancia entre dos notas, en total la forman dos tonos y medio.

¹¹⁷ La quinta Justa (5J) es la distancia entre dos notas, en total la forman tres tonos y medio.

¹¹⁸ La sexta Mayor o menor (6Mm) la forma la distancia entre dos notas, en la que 6M forma cuatro tonos y medio y 6m forma cuatro tonos.

- Intervalo de séptima Mayor y menor (7Mm)¹¹⁹ utilizado para la entonación interválica de algunos pasajes melódicos, ya que su sonoridad hueca requiere de un grado de madurez vocal que el niño(a) de 6 a 12 años aún no desarrolla plenamente, pero imitan fácilmente.
- c) Saberes formativos se viven como parte de la identidad individual y colectiva. Y retoman tanto el saber por relato de la tradición oral como el saber cultural que constituye “un marco de conceptos que encuadran todas nuestras creencias en torno al mundo” (Íbidem, p. 146), es decir, la cosmovisión como:

Un hecho histórico de producción de procesos mentales inmersos en recursos de muy larga duración, cuyo resultado es un conjunto sistémico de coherencia relativa, constituido por una red colectiva de actos mentales, con la que una identidad social, en un momento histórico dado, pretende aprehender el universo en forma holística (López, 2016, p. 21).

- d) Saberes prácticos pueden ser aplicables en cualquier situación, aun cuando no se cumpla con la condición del saber formalizado, esto es, “saberes que el sujeto social lleva a la práctica con la conciencia étnica de que son parte de sus raíces” (Ídem). Estos saberes se requiere integrarlos a la enseñanza y a la práctica del canto escolar, ya que potencializan las habilidades del educando, así como sirven de base para desarrollar el aprendizaje de los elementos musicales de los nuevos repertorios de

¹¹⁹ La séptima Mayor o menor (7Mm) la forma la distancia entre dos notas, en la que 7M forma cinco tonos y medio y 7m forma cinco tonos.

la música mexicana de la formación escolar. En Santa Ana Tlacotenco, los aprendizajes de los elementos de la música y el canto tradicional se aprenden espontáneamente al bailar, tocar y cantar. De esta manera los niños(as) han adquirido aprendizajes rítmicos, melódicos y armónicos conforme a su edad biológica y cultural, tales como los observados en el trabajo de campo, y son:

- **Impostación de la voz**

El desarrollo del aparato fónico vocal depende del desarrollo físico-biológico que transforma tanto la caja de resonancia como las cuerdas vocales en un instrumento más potente y con mayores recursos musicales, aunado a la práctica de la entonación de su repertorio musical que interpreta en su niñez. En los niños(as) tlacotencas de 7 años de edad el sonido se caracteriza por ser suave; lo contrario del sonido de los niños(as) de 10 años, quienes poseen una voz un poco más fuerte, y finalmente los niños(as) de 11 a 12 años presentan un desarrollo más pleno del sonido en cuanto a la caja de armónicos. Cabe mencionar que el timbre de los niños se encuentra dentro de la clasificación de las voces femeninas correspondiente a la soprano, pero produciendo sonidos blancos (sonido liso sin presencia de armónicos que lo hagan vibrar en su totalidad).

Ritmo

De 7 a 8 años de edad el niño(a) de Santa Ana Tlaocteneco no tiene necesidad de una toma de consciencia, ya que la imitación está regularizada

por el sistema sensorio-motriz que puede automatizarse. El ritmo, por tanto, lo aprende a producir mediante la audición de las figuras métricas,¹²⁰ incluso sin conocer su representación simbólica, y podrá ejecutarlo en cualquier instrumento de percusión o de voz, como el canto melódico.

De 7 a los 12 años se presenta la tercer etapa denominada operático concreto, y es justamente en ella donde el niño comienza a aplicar las operaciones concretas, como operaciones aritméticas, a realidades diversas (Paiget, 1973, p. 67). Este desarrollo que es el punto de partida para las operaciones abstractas lleva consigo a la par un proceso arduo de enseñanza–aprendizaje musical a través de la adquisición de esquemas rítmicos que si bien el niño(a) produce en su primera etapa por imitación, luego transformará en operaciones de reproducción de duración y de lectura de las figuras rítmicas, razonando así la duración rítmica en el tiempo. Cabe agregar que el primer mecanismo que desarrolla es reconocer el símbolo de la figura rítmica, posteriormente su nombre y duración fraccionaria en el tiempo y, finalmente reproduce ese lenguaje en sonidos.

De 12 a 15 años recurre, siempre y cuando posea un entrenamiento musical especializado, al racionamiento interválico de los tonos¹²¹ y semitonos¹²² para reproducirlos. De lo anterior se desprende que el niño(a) no tiene la

¹²⁰ Son un esquema representativo del ritmo.

¹²¹ La distancia más grande entre dos notas.

¹²² La distancia más pequeña que hay de una nota a otra.

misma abstracción para las operaciones matemáticas que para razonar la particularidad interválica del ritmo.

Movimiento rítmico corporal

Se constituye en un punto de partida para interiorizar la unidad de tiempo. Surge de la expresión corporal habitual y cotidiana, explícita o escondida, intencional o involuntaria que cada individuo posee (*Aspectos curriculares y didácticos de la educación artística*, 1988, p. 2013)), lo que conforma, como lo considera Bourdieu, un:

Capital cultural impregnado de hábitos cotidianos impresos en el cuerpo, en el organismo que supone un trabajo de incorporación, de inculcación y asimilación durante el tiempo que una persona vive una cierta experiencia, e interviene durante el aprendizaje de todos los hábitos, desde los más cotidianos hasta los más especializados, como el aprendizaje de códigos artísticos (Islas, 2007, p. 224) lo que facilitará la adquisición de la pulsación del tiempo en la música y la danza.

Como se ve, el hábito es un mecanismo que contribuye a la interiorización del ritmo. Entenderemos como hábito el resultado de una historia y de prácticas individuales y colectivas manifiestas en el acontecer de los usos y costumbres culturales en los que se encuentra el individuo. Para Dewey, “el hábito no es la costumbre representativa y mecánica, sino más bien una relación activa y creadora con el mundo (Dewey, 1949, p. 25). A esto Bordieu lo denomina expresión activa de las experiencia”(s pasadas que se actualizan por medio de esquemas de percepción, pensamiento y acción.

Otro mecanismo que conlleva a interiorizar el ritmo en los niños de Santa Ana es el juego que emplea el cuerpo como una totalidad de movimientos creativos y expresivos, donde el baile, como lo considera Susan Langer, es “una idea del modo en que sentimos emociones y todas las demás experiencias subjetivas que vienen y se van” (Langer, 2000, pp,287-288).

El valor lúdico del baile cobra importancia en los niños(as) de Santa Ana, pues permite incorporar nuevos movimientos que atienden a ritmos de paisajes sonoros que la música de manera programática describe dentro de su reservorio musical. De esta manera, el juego constituye una actividad que permite interiorizar la noción del ritmo de forma espontánea. Aún más, de acuerdo con Vigotsky “el juego abre la posibilidad al desarrollo de un nuevo proceso psicológico en el que se comparte una nueva situación imaginaria. En el juego una acción sustituye a otras”, lo que implica que, de alguna manera, en la actividad coral los niños improvisan el texto de una canción incorporando ritmos establecidos en otras canciones de su entorno cultural, dicho en otras palabras, como lo considera Orff retomar el estudio del ritmo a partir de los elementos del folclore, basándose en la interiorización del cuerpo transformado en un instrumento de percusión. En su propuesta se entabla una relación con el ritmo y el lenguaje, es decir, el ritmo va a ser trabajado con las partes del cuerpo (pasos, palmadas, etcétera) para posteriormente aplicar esta memoria rítmica en los instrumentos de percusión.

e) Saberes multiculturales, son los saberes que se amplían para fortalecer la identidad y así comprender que existen otros grupos culturales, con usos y costumbres diferenciados a los

de nuestro grupo social. Así, por ejemplo, en Santa Ana Tlacotenco se adapta la letra del repertorio lírico y nacional a la lengua náhuatl. Esta diversidad de saberes de otras culturas debería incorporarse como nuevos contenidos de aprendizaje en las currículas, pues conformarían otras herramientas para el aprendizaje, tal y como Kodaly lo considera al estudiar las canciones tradicionales húngaras como punto de partida del aprendizaje de la música, es ahí donde el sentido del ritmo se desarrolla a partir de la imitación. Dice Kodály, “el primer elemento que se debe enseñar es el ritmo, ya que es la primera toma de consciencia musical del niño por medio del pulso rítmico: el paso y palmadas básicamente, y partir de ahí, la idea del ritmo regular” (Íbidem, p.34). Esto es que los niños adquieren consciencia del ritmo concentrándose en los elementos rítmicos de una canción que hayan aprendido de oído, reconociendo su pulsación regular y reproduciéndola por medio de movimientos. Por ejemplo, “caminando o dando palmadas los niños siguen el compás, y más tarde marcan el ritmo cuando cantan” (Frigyes, 1981, p.34). “Esta práctica los hace consciente de los tiempos del compás,¹²³ y con la ayuda de las canciones ya aprendidas llegan a conocer los valores de las figuras musicales” (Idem) ¹²⁴ Continúa argumentando, “cuando los niños aprenden a cantar una canción de oído, aprenden la formula rítmica; el ostinato¹²⁵ ayuda a ajustar el canto rítmico ya aprendido” (Íbidem:32).

¹²³ Es la unidad de medida que sirve para dividir el tiempo en la música.

¹²⁵ Es una técnica de composición consistente en una sucesión de compases con una secuencia de notas de las que una o varias se repiten exactamente en cada compás. De ahí su nombre en italiano, *obstinamento*, que significa empeño en repetir lo mismo.

6.3 Los elementos musicales del canto de Santa Ana Tlacotenco en los contenidos del Programa de Estudio de Música 2011 de la Educación Básica Primaria

A partir de los hallazgos observados en el trabajo etnográfico relacionados al canto de Santa Ana Tlacotenco, se incluyen sus elementos musicales y sus expresiones provenientes de sus generos musicales en el programa de educación de música 2011, ya que dicho programa pretende:

“Desarrollar en el niño la competencia artística y *cultural* a partir del acercamiento a los lenguajes, procesos y recursos de las artes (danza, teatro, artes plásticas y música), con base en el trabajo pedagógico diseñado para potencializar sus capacidades, atender sus intereses y satisfacer sus necesidades socioculturales” (*Guía para el maestro*: 2011, p. 178).

También busca que:

Valoren la importancia de la diversidad y la riqueza del patrimonio artístico y cultural por medio del descubrimiento y de la experimentación de los diferentes aspectos del arte al vivenciar actividades cognitivas, afectivas y estéticas, [asimismo] edifiquen su identidad y fortalezcan su sentido de pertenencia a un grupo, valorando el patrimonio cultural y las diversas manifestaciones artísticas del entorno, de su país y del mundo” (Íbidem).

evitando así menoscabar sus tradiciones culturales ante el gran empuje homogeneizador impuesto por el mundo globalizado de la música occidental escolar.

En dicho programa se pretende que los escolares “obtengan los fundamentos elementales de las artes visuales, de la expresión corporal y danza, de la música y del teatro para continuar desarrollando la competencia artística y cultural” (Íbidem, p. 178). Se entiende por competencia artística y cultural a la:

Construcción de habilidades perceptivas y expresivas que dan apertura al conocimiento de los lenguajes artísticos y al fortalecimiento de las actitudes y valores que favorecen el desarrollo del pensamiento artístico a través de experiencias estéticas para impulsar y fomentar el aprecio, la comprensión y la conservación del patrimonio cultural (Íbidem, p. 179).

La competencia artístico y cultural permite que los educandos integren a sus habilidades las herramientas necesarias para conocer y comprender el mundo desde una perspectiva estética, promoviendo el desarrollo del pensamiento artístico a través de los lenguajes propios de esta asignatura que son considerados como el objeto de estudio, ya que ponen en juego un conjunto de aspectos socio-culturales, cognitivos y afectivos, brindando la oportunidad de formular opiniones informadas, tomar decisiones, así como responder a retos y resolver problemas en forma creativa. La expectativa es que la adquisición de competencias artísticas y culturales los capacite para:

Utilizar los elementos básicos de cada lenguaje artístico como parte de sí mismos en su desempeño habitual y que favorezcan su formación académica con el fin de disfrutar el arte como un medio de expresión, comprender y apreciar las diversas formas de representación del arte, participar como creador y/o espectador sobre la reflexión acerca de su entorno y otros contextos con base en sus vivencias artísticas y culturales, y valorar la riqueza de las manifestaciones culturales propias y de los

otros, contribuyendo a su preservación, cuidado y conservación [del patrimonio tangible e intangible] (Ídem).

A partir de este objetivo, el programa de estudio de las artes para la Educación Básica Primaria se diseñó tomando en cuenta tres ejes: la apreciación artística, la expresión artística y la contextualización artística, y consisten en:

- La apreciación artística se ocupa del desarrollo de habilidades perceptuales: auditivas, visuales, táctiles y kinestésicas. Además “aproxima a los alumnos al arte tanto al enseñarles los principios y los elementos básicos de cada lenguaje, como al brindarles elementos para valorar las creaciones artísticas” (Íbidem, p. 152). El eje de la expresión artística facilita:

la práctica de los principios y elementos de cada lenguaje mediante el ensayo de distintas técnicas, así como del aprovechamiento de materiales e instrumentos para diseñar y elaborar obras y/o representaciones que permitan la manifestación de sus ideas, emociones y sentimientos, además de facilitar el acceso a una visión interior del esfuerzo y del logro artístico (Ídem).

- La expresión facilita:

“la práctica de los principios y elementos de cada lenguaje a través del ensayo de distintas técnicas, así como, del aprovechamiento de materiales e instrumentos para diseñar y elaborar obras y/o representaciones que permitan la manifestación de sus ideas, emociones y sentimientos, además de facilitar el acceso a una visión interior del esfuerzo y del logro artístico (Íbidem, 183).

- La contextualización artística implica que:

el alumno identifique la manifestación artística bajo la influencia del momento histórico y social en que fue creada, así como las razones por las cuales se llevó a cabo, las condiciones necesarias para realizarla, la función y la importancia del creador(es), intérprete(s) y ejecutante(s) participante(s), también ubicar el impacto que tiene en los individuos y en la sociedad (Ídem).

Estos ejes propuestos en el programa de estudio 2011 requieren de incorporar un nuevo eje denominado *Referente Cultural*, y consiste en:

- Retomar los conocimientos y las experiencias musicales provenientes de las prácticas culturales donde se desarrollan los elementos musicales de los niños(as) de los pueblos originarios. En otras palabras, se pretende que el niño realice analogías de su expresión cultural con los contenidos del aprendizaje escolar, lo que permite una vinculación con otras áreas artísticas como la danza, la pintura y el teatro, propiciando el desarrollo de habilidades de coordinación motriz, entrenamiento auditivo y afinación de los sonidos.

Para vincular el *Referente Cultural* con las disciplinas artísticas escolares (danza, teatro, pintura y música) es necesario contextualizar los elementos de cada una de ellas con la experiencia comunitaria donde se presentan el fenómeno del sonido, por lo que se toma como punto de partida las cualidades del sonido, y son:

- Intensidad. “Fuerza con que se produce el sonido. Es decir, lo fuerte o lo suave. En la intensidad influye la amplitud de las ondas, o sea, la magnitud de las vibraciones,

además se puede comparar con el volumen” (*Antología de Educación Artística*, 2000, p.54).

- Altura. “Propiedad por medio de la cual el sonido puede clasificarse en agudo, mediano o grave; constituye el tono del sonido”. Y al timbre “se le considera como el sonido característico de una voz o instrumento sonoro” (Ídem).
- Duración. “Comprende el tiempo de producción del sonido. Éste puede ser largo o breve” (Ídem).

Las cualidades enunciadas del sonido interactúan con los elementos musicales que propician el orden y la armonía sonora en el tiempo y en el espacio. La siguiente clasificación responde a sus “tres elementos indispensables del sonido:

- Ritmo: “Combinación de sonidos y silencios en una duración e intensidad” (Ídem).
- Melodía: “Sucesión y combinación de notas que varían de acuerdo con la intensidad, altura y duración” (Ídem).
- Armonía: “Superposición de los sonidos denominados acordes que acompañan a la melodía principal” (Íbidem, p. 55).

Los elementos musicales enunciados entran en juego en la producción sonora de la música comunitaria y escolar en particular del canto-impostado donde el espacio, el tiempo, el movimiento, la forma, el color y la teatralidad tienen una correspondencia estrecha con las expresiones artísticas. A continuación las aportaciones y analogías de estas áreas artísticas vinculadas con los elementos de la música:

- En la danza, el movimiento corporal explora la duración del tiempo musical cuyos grados de velocidad (*largo, adagio, andante, moderato, allegro, presto y vivace*) permiten, a su vez, explorar la duración del tiempo en el espacio, donde la danza se expresa a fin de que cada cuerpo ocupe un lugar en el espacio. Mientras en la música, el sonido instrumental o vocal es el resultado de las combinaciones contrapuntísticas y armónicas de las representaciones expresivas de las líneas melódicas, cuyos ritmos permiten el movimiento generado por el cuerpo que expresa ideas y sentimientos. Las imágenes sonoras son representadas por el cuerpo con diseños del movimiento en el espacio. En este sentido, las danzas tradicionales provenientes de los pueblos originarios desarrollan pulsaciones rítmicas y memoria auditiva indispensables para desarrollar habilidades en el canto, pues la música es la base sobre la que se expresa la narrativa dancística desde tiempos milenarios, por ello la danza de mayor tradición y arraigo indígena de Santa Ana Tlacotenco, la danza de *Aztequitas*, constituye un reservorio de la rítmica sincrética del son mestizo acompañado de violín y/o guitarra, así como está se preserva en la memoria colectiva de la comunidad de ascendencia náhuatl.
- En cuanto a las artes plásticas, tres de sus elementos son básicos para realizar una analogía con los elementos musicales: la forma, el color y el movimiento. La forma se refiere “al conjunto de características visuales de los objetos, como son: tamaño, textura, color y su configuración y ubicación en el espacio”. Sobre el color, en relación con las cualidades del sonido entonado cantado tiene correspondencia con los timbres de las voces. De ahí se establece una analogía entre las tres características

del color que son: matiz, intensidad y valor. La característica del color llamada matiz es la degradación de los colores básicos: rojo, amarillo y azul, y así sucesivamente. Se puede relacionar con la clasificación de las voces humanas que van de la tesitura grave a la aguda, y que reciben los nombres de mezzosoprano y soprano, respectivamente, y bajo, barítono y tenor. La característica del color llamada intensidad en la plástica se considera como la pureza del matiz”, esto es, el color en su máximo contraste. Es la posibilidad de mezclar los colores en una intensidad que va de fuertes a neutros. La intensidad del color de las voces se define en su tímbrica y en su extensión de tesitura, en la que se puede ir de un matiz de color sonoro a otro de mayor o menor intensidad, lo que propicia diferenciar las voces humanas como únicas en su timbre y extensión. Los colores tienen una intensidad y una variabilidad de contrastes de color similar a las voces. En cuanto a la característica del color nombrada valor, hace referencia a los tonos de los colores que van de lo claro a lo oscuro. La aplicación en la voz humana sería el valor tímbrico que varía de intensidad de color oscuro, pastoso y brillante, lo que enriquece el color tímbrico de la voz humana, esto significa que cada cuerpo vocal posee un timbre diferente a otras voces, aunque pertenezcan a la misma clasificación de voz, de ahí su particularidad para entonar los cantos comunitarios, ya que permite una mixtura de timbres que hace única su expresividad, evitando homogenizar los colores de las voces, de ahí su gran expresión al escuchar voces sollozadas, estridentes, susurradas, etcétera.

- Los elementos del arte teatral permiten enriquecer la experiencia de la palabra cantada y entonada a través de la interpretación del texto, para ello el director coral analiza el texto y señala las pautas a seguir tanto para ubicarlo en su contexto histórico, social

y cultural como para expresarlo corporal y emotivamente; también se refuerza por medio de la escenografía la ambientación de la época o la temática, así se delimita el espacio de la acción a un lugar específico donde suceden los hechos. Cabe mencionar que la diferencia entre el guion teatral y la letra de la canción radica en la entonación del texto a interpretar. Por otra parte, comparten el uso de movimientos corporales, así como de escenografías que animen el trabajo a fin de crear una acción teatral cantada, tal y como acontece en las representaciones de las danzas de *Moros* y *Cristianos* y, en particular, en la de *Vaqueritos* de Santa Ana Tlacotenco, donde se intercalan cuadros dancísticos entre los actos de la narrativa teatral.

En suma, la analogía entre los elementos de las artes presentes en los pueblos originarios posibilita la enseñanza-aprendizaje de la experiencia musical en el aula escolar y la potencializa en su adquisición ya que los elementos de las artes se entrelazan entre sí para reafirmar el aprendizaje de los elementos musicales escolares. De ahí que el docente los debe utilizar para explicar los nuevos contenidos de aprendizaje.

Para alcanzar los propósitos planteados en el Programa 2011 se han estructurado los contenidos de la asignatura en cinco bloques de estudio distribuidos a lo largo del ciclo escolar. Para definir el nivel de lo que se espera que aprendan los alumnos se ha recurrido a los temas de estudio como parte de la sistematización por bloque. Asimismo, en cada bloque se presentan tanto los aprendizajes esperados como los contenidos a estudiar, los cuales se encuentran distribuidos en los ejes de enseñanza: *Apreciación*, *Expresión*, *Contextualización* y *Referente Cultural* —este último es el resultado de la presente investigación puede ser considerado en el programa de estudio de música 2011.

Por lo tanto, se incorporan los contenidos de aprendizaje del bloque propuesto y denominado *Referente cultural*, se incluyen detalladamente las competencias acordes con el grado escolar, para ser consideradas en el programa de estudio de música 2011. A continuación su propósito y enfoque pedagógico.

Propósito de los contenidos del *Referente Cultural*

1) Retomar la experiencia artística emanada de la práctica cultural con la finalidad de enriquecer las futuras experiencias educativas a realizar.

2) Explorar la experiencia del sonido proveniente de la práctica cultural, para facilitar la creatividad del fenómeno sonoro, intelectualizando la experiencia por medio de conceptos, imágenes, ideas y símbolos.

3) Realizar analogías de los elementos artísticos derivados de sus prácticas culturales con los elementos artísticos de aprendizaje escolar.

4) Aplicar los elementos musicales (ritmo, melodía y armonía, entonación y técnica vocal) provenientes de la práctica cultural para desarrollar las actividades de aprendizaje de la música coral escolar, ya sea en el montaje de una obra vocal a interpretar para los concursos escolares o bien en los eventos escolares.

4) Utilizar los recursos sonoros de los elementos musicales provenientes de las prácticas culturales de los pueblos originarios, a través del movimiento creativo corporal dancístico y teatral que permitan vincular los conceptos de ritmo, entonación, técnica vocal y expresión, elementos indispensables para la práctica coral infantil llevada a cabo en el aula.

5) Motivar la adquisición de los elementos musicales aprendidos durante la ejecución de las prácticas culturales, para promover la expresividad del lenguaje musical de manera lúdica. Cabe mencionar que el término lúdico se entiende en este trabajo como "la función elemental de la vida humana" (Gadamer, 1991, p. 66) cuyo "movimiento no tiende a un fin o meta, sino a la autorepresentación del ser viviente por medio de la razón" (Íbidem, p. 67). En este juego se pretende que los niños(as) sean copartícipes de la experiencia sonora que se intelectualiza a través de la experiencia entendida como la totalidad del mundo experimentable que se simboliza a través de la expresividad sonora que se encamina hacia una experiencia estética.

6) Valorar los elementos musicales emanados de las prácticas culturales de su entorno.

Enfoque pedagógico del *Referente Cultural*, está orientado a que los niños(as):

1) Experimenten, aprecien y potencialicen las manifestaciones artísticas escolares a partir de sus aprendizajes culturales para estimular su imaginación espontaneidad, sensibilidad, gusto estético y creatividad.

Para dar seguimiento al desarrollo de los elementos musicales provenientes del *referente cultural* es necesario que el docente funja como enlace entre el alumno y su bagaje cultural local, es decir, que se ocupe de contextualizar el entorno cultural de sus alumnos para emplear esos elementos musicales en el aula. Es necesario que los docentes se integren a la comunidad cultural de sus alumnos para conocer directamente la expresión artística musical local y así garantizar la transmisión de los aprendizajes significativos que pretende esta propuesta. La intención es que tanto los aprendizajes adquiridos durante la formación

profesional del maestro aplicados para desarrollar los ejes que hasta hoy comprende el programa de estudios como los conocimientos provenientes de la riqueza de la tradición del grupo social del educando (llamado *referente cultural*) se amalgamen en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la práctica pedagógica musical en el aula.

En suma, se pretende en el programa de estudio de educación artística 2011 ver a la cultura como un referente que amplía la visión y la enriquece por la pluralidad de manifestaciones artísticas que la caracterizan, ya que se compone de una gran variedad de formas y posibilidades estéticas. Por otra parte, es importante que maestros, alumnos, autoridades educativas y público en general cambien su apreciación y valoración a favor de la diversidad cultural local.

A continuación se anexan los contenidos del *Referente Cultural* que pretenden fortalecer los contenidos de aprendizaje del programa de estudio 2011 de música, cuyos bloques de estudio se conforman por cinco unidades que dosifica el aprendizaje musical, que va de lo simple a lo complejo y se desarrolla a través de cinco competencias: El aprendizaje esperado, Apreciación, Expresión, Contextualización y *Referente Cultural*, En cada uno de ellos, se desarrolla un tema de aprendizaje. Por lo que respecta al *Referente Cultural* se retoman los contenidos de aprendizaje observados en el trabajo etnográfico de la presente investigación, se incluye el aprendizaje de las formas musicales, la emisión del sonido cantado-impostado y la expresividad de la música comunitaria, entre otros aspectos. A continuación su desglose:

Primer grado

Bloque I

- Emisión de sonidos vocales aplicado a diferentes cantos provenientes del repertorio tradicional de su entorno cultural
- Percusión de los cantos tradicionales para identificar el acento poético
- Exploración de sonidos vocales imitando la naturaleza y el medio ambiente de su entorno cultural

Bloque II

- Ejecución de una canción de su entorno cultural aplicando la intensidad del sonido al cantar

Bloque III

- Ejecución vocal de una canción de su entorno cultural utilizando cambios de tonalidades
- Ejecución vocal de una canción de su entorno cultural aplicando los grados de velocidad
- Ejecución de un canto tradicional de su entorno cultural aplicando grados de velocidad, cambios de tonalidad y acompañamiento de percusiones.

Bloque IV

- Representación de un paisaje sonoro proveniente de una fiesta tradicional de su entorno cultural

Bloque V

- Recreación de un popurrí con las canciones más representativas de su reservorio cultural , aplicando las cualidades del sonido a través de representaciones gráficas

Segundo grado

Bloque I

- Entonación de cantos de diferentes generos musicales provenientes de su entorno cultural

Bloque II

- Entonación de una danza tradicional pulsando el ritmo con las partes del cuerpo

Bloque III

- Entonación de cantos provenientes de su entorno cultural utilizando distintos ritmos con letras rimadas

Bloque IV

- Entonación de cantos derivados de danzas, coplas y melodias tradicionales de su entorno cultural para aplicar el pulso rítmico y melódico, aplicado a los gados de velocidad

Tercer grado

Bloque I

- Identificación de la clasificación de las voces (soprano, mezzosoprano, bajo y barítono)
- Audición de cantos de su entorno cultural para distinguir las diferentes tesituras de la voz.

Bloque II

- Indagación sobre la dotación de instrumentos que acompañan el repertorio vocal de su entorno cultural

Bloque III

- Investigación sobre los diferentes grupos musicales que conforman su entorno musical cultural

Bloque IV

- Indagar sobre los recursos vocales utilizados en los diferentes estilos de la música de su entorno cultural

Bloque V

- Aplicación de los elementos musicales en los cantos de su entorno cultural

Cuarto grado

Bloque I

- Identificación auditiva de la altura interválica de los cantos de su repertorio musical cultural

- Entonación de cantos provenientes de su entorno cultural, aplicando la afinación interválica

Bloque II

- Realización de una investigación que plasme todos los cantos utilizados en fiestas, celebraciones y mayordomías de su entorno cultural

Bloque III

- Entonación de cantos provenientes de su entorno cultural acompañados de instrumentos cotidiáfonos.

Bloque IV

- Formación de un coro o ensamble musical para ejecutar la música tradicional proveniente de su entorno cultural

Quinto grado

Bloque I

- Aplicación de los recursos vocales para cantar el repertorio musical de su entorno cultural

Bloque II

- Utilización de los elementos de la música para interpretar las obras vocales de su entorno cultural
- Interpretación de la estructura musical de los cantos de su entorno cultural

Bloque III

- Improvisación a dos o tres voces los cantos tradicionales de su entorno cultural

Bloque IV

- Interpretación de los géneros musicales vocales de su acervo cultural

Sexto grado

Bloque I

- Descripción rítmica de los cantos de su entorno cultural

Bloque II

- Interpretación de cantos derivados del entorno cultural en compás de 2/4

Bloque III

- Selección de diversas piezas musicales en los compases de 3/4 y 4/4 provenientes del acervo cultural de su entorno cultural

Bloque IV

- Selección de un canto tradicional de su entorno para aplicar polirrítmicas

Bloque V

- Presentación de un recital escolar interpretando la música vocal de su entorno cultural y escolar.

6.4 Los elementos musicales del canto de Santa Ana Tlacotenco en las convocatorias de los concursos escolares del sistema de Educación Básica Primaria

De acuerdo con la Ley General de Educación, la Educación Artística Musical ha sido asignatura obligatoria en la educación básica —desde la creación de la SEP en 1921—. Tal ley establece que las actividades conducentes a la impartición de la enseñanza musical se organicen y se desarrollen administrativa, técnica y pedagógicamente en los planteles de nivel básico del territorio nacional. Durante el periodo 1934-1940, se instituye en el Artículo 89, fracción I la enseñanza musical escolar, *por medio del canto coral*, como obligatoria y gratuita en los niveles primaria, secundaria y normal de los municipios de los estados de la Federación. Actualmente, la actividad coral se institucionaliza por medio de los concursos escolares realizados en los centros de educación básica de la SEP (primaria y secundaria) y ellos son: el Concurso del *Himno Nacional Mexicano* y el Concurso de la Canción Popular Mexicana —las leyes que los institucionalizan se mencionan más adelante.

A pesar de que la actividad coral infantil a nivel primaria se institucionaliza en los fundamentos jurídicos, en los hechos es una actividad *extracurricular obligatoria*, cuyo único propósito es desarrollar habilidades básicas en el educando por medio del docente director del coro para participar en los concursos escolares realizados durante el ciclo escolar en búsqueda del reconocimiento a la participación artística de cada coro escolar y, sobre todo, en búsqueda de la premiación por el óptimo desempeño, olvidando o haciendo a un lado que dicha actividad surge con la finalidad de sensibilizar al escolar por medio del gusto por el canto y de sus múltiples recursos expresivos, asimismo para desarrollar valores educativos y éticos. El área Expresión y Apreciación Musical retoma el canto coral como *habilidad medular a desarrollar*, aunque en los hechos no tiene el carácter de enseñanza formal. Por otra parte, la experiencia educativa de la actividad coral tiene como intención propiciar una

tradición coral infantil en la educación del sistema mexicano, pese a que no cuenta con una infraestructura formal (salón de música, piano, métodos y capacitación profesional a los docentes que fungen como directores de coro) para su adecuado seguimiento.

Cabe mencionar que su trayectoria tiene que ver con eventos escolares que apoyaban las actividades educativas relacionadas a las festividades cívicas y sociales del entorno educativo. Dicha tradición coral tuvo su impacto educativo en las escuelas privadas, las cuales contaban con una tradición musical de mayor estructuración y seguimiento; a diferencias de las escuelas públicas. Es relevante mencionar que actualmente dicha tradición coral se lleva a cabo en ambos sectores y la institucionaliza la SEP a partir de los dos certámenes escolares ya mencionados. Estos concursos enfatizan el nacionalismo por medio de los símbolos patrios y el rescate de la música popular mexicana a través de sus géneros y se basan en fundamentos jurídicos que pretenden dicho objetivo. Tales como lo estipulan los siguientes artículos:

Artículo 3 de la Constitución, segundo párrafo:

La Educación que imparte el Estado tenderá a desarrollar armónicamente todas las facultades del ser humano y fomentará en él, a la vez el amor a la Patria y la conciencia de la solidaridad internacional, en la independencia y la justicia (Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, 1995:10).

Capítulo I, Artículo 7, fracción VII de la Ley General de Educación que señala:

[La Educación] impulsará la educación artística y proporcionará la adquisición, el enriquecimiento, la difusión de los bienes y valores de la cultura universal, en especial de aquellos que constituyen el patrimonio cultural de la Nación (Ley General de Educación: 1993).

En el Artículo 8 de la Ley General de Educación se hace referencia al carácter democrático de la Educación “como un sistema de vida fundado en el constante mejoramiento económico, social y cultural del pueblo” (Íbidem) “se hace referencia a su carácter nacional entendiendo “la comunidad y acrecentamiento de nuestra cultura” (Ídem).

Por lo que respecta al Concurso del Himno Nacional Mexicano, éste se institucionaliza en cumplimiento de los Artículos 46 y 54 de la Ley sobre el Escudo, la Bandera que estipula. Artículo 46 que dice:

La obligatoriedad de la enseñanza del Himno Nacional en todos los planteles de educación preescolar, primaria y secundaria. Cada año las autoridades educativas convocarán a un concurso de coros infantiles sobre la interpretación del Himno Nacional, donde participen los alumnos de enseñanza elemental y secundaria del Sistema Educativo Nacional (Ley sobre el Escudo, la Bandera y el Himno Nacional, 1984, pp. 18-19).

Su difusión y cumplimiento se estipula en el Artículo 54 que plantea:

Las autoridades educativas dictarán las medidas para que en todas las instituciones del Sistema Educativo Nacional, se profundice en la enseñanza de la historia y significación de los símbolos patrios. Convocará y regulará, asimismo, en los términos del reglamento correspondiente, concursos nacionales sobre los símbolos patrios de los Estados Unidos Mexicanos (Íbidem, p. 54).

Se observa en el decreto que declara oficial el *Himno Nacional Mexicano* en el Artículo 44 publicado en el año 1942 en el *Diario Oficial de la Federación*. Estableciendo

en el Artículo 39 de la Ley sobre la Bandera y el Escudo “la prohibición estricta a la alteración de la letra y de la música, que dice:

Queda estrictamente prohibido alterar la letra o música del Himno Nacional y ejecutarlo total o parcialmente en composiciones o arreglos. Asimismo, se prohíbe cantar o ejecutar el Himno Nacional con fines de publicidad comercial o de índole semejante. Se prohíbe cantar o ejercer los himnos de otras naciones, salvo autorización expresa del representante diplomático respectivo y de la Secretaría de Gobernación (Íbidem, p. 17).

Así como su obligatoriedad precisada en el Artículo 3°. En cuanto a su “interpretación de canto y música, el *Himno Nacional [Mexicano]* es obligatorio en escuelas de toda índole: primarias, secundarias, técnicas y normales, tanto oficiales como particulares” (*Diario Oficial de la Federación*, p. 132). Además la SEP, según el Artículo 44, capítulo cuatro, “se discutirán las normas reglamentarias para su ejecución en estos establecimientos y su enseñanza en todos los planteles de educación básica”. Cada año, de acuerdo con el Artículo 46° del capítulo quinto, las autoridades educativas “convocarán a un concurso de coros infantiles sobre la interpretación del *Himno Nacional [Mexicano]*, donde participen los alumnos de enseñanza elemental y secundaria del Sistema Educativo Nacional”.

En el caso de su ejecución, con base al Artículo 4°, el *Himno Nacional Mexicano* sólo podrá tocarse en actos oficiales solemnes, en festividades de carácter patriótico y en los casos a que se refiere el Artículo 6° del Reglamento de Ceremonial Militar, en el que se establece su “ejecución en todas las ceremonias cívico-oficial en que tenga que ejecutarse y cuyo acto revista carácter militar”. El caso particular de la “ejecución durante solemnidades cívicas en que grandes conjuntos corales escolares o civiles tengan que entonar el *Himno Nacional*

[*Mexicano*], se suprimirán las bandas de guerra a fin de que sobresalgan las voces humanas y su ejecución sólo se acompañará con bandas de música” (Íbidem). En los casos en que el *Himno Nacional Mexicano* se ejecute total o parcialmente en actos solemnes de carácter oficial, cívico, cultural, escolar o deportivo, y para rendir honores tanto a la bandera nacional como al presidente de la República, “se ejecutará la música del coro de la primera estrofa y se terminará con la repetición de la del coro” (Ídem).

En el ámbito escolar, el seguimiento del *Himno Nacional Mexicano* queda asentado en los concursos escolares que desde 1982 lo interpretan en cumplimiento de “los Artículos 46 y 54 de la Ley sobre las Características y el uso del Escudo, la Bandera y el Himno Nacional Mexicano. Apegada a tal ley, la SEP, en coordinación con las autoridades educativas de las entidades federativas y dependencias de la Administración Pública Federal competentes, convoca a las escuelas primarias y secundarias del país a participar en el concurso de la Interpretación del Himno Nacional.

El otro concurso escolar, el de la Canción Popular Mexicana, se realiza desde 1997 y tiene como propósito “contribuir al fortalecimiento de la identidad a través de la preservación de la canción popular mexicana, así como fomentar el desarrollo y apreciación de las actividades artístico culturales entre el alumnado” (Convocatoria del Octavo Encuentro Coral de la Canción Popular Mexicana), con fundamento en el “Artículo 3° de la *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos*, que dice:

Contribuirá a la mejor convivencia humana, a fin de fortalecer el aprecio y respeto por la diversidad cultural, la dignidad de la persona, la integridad de la familia, la convicción del interés general de la sociedad, los ideales de fraternidad e igualdad de derechos de todos, evitando los privilegios de razas,

de religión, de grupos, de sexos o de individuos (Constitución de los Estados Unidos Mexicanos: 2016).

Además de impartir la educación preescolar, primaria, secundaria y media superior, señaladas en el primer párrafo:

El Estado promoverá y atenderá todos los tipos y modalidades educativos –incluyendo la educación inicial y a la educación superior– necesario para el desarrollo de la nación, apoyará la investigación científica y tecnológica, y alentará el fortalecimiento y difusión de nuestra cultura (Ídem).

En cumplimiento a tales artículos, la SEP, en coordinación con las autoridades educativas de las entidades federativas y dependencias de la administración pública federal, convocan a las escuelas primarias y secundarias del país a participar en el concurso de interpretación musical.

Como ya se mencionó, los concursos escolares son considerados una actividad obligatoria en el ámbito escolar, lo que implica seguir ciertas pautas normativas que se estipulan en las convocatorias de los concursos. Y es justamente en este punto normativo y educativo que se pretende modificar ciertos aspectos con el propósito de incluir otras formas de interpretar la música proveniente de los pueblos originarios, y estas son:

- Modificar criterios de apreciación en la evaluación de los concursos de música escolar, ya que no debe pensarse como un arte musical que requiere de profesionalismo o de un “don” artístico, sino como una experiencia estética en la formación educativa del alumno, tal y como los niños(as) de los pueblos originarios vivencian, es decir, como un proceso de aprender a crearnos a nosotros mismos, pues

el quehacer de la educación artística “no sólo es una manera de crear actuaciones y productos, es una manera de crear nuestras ideas ampliando nuestra conciencia, conformando nuestras actitudes, satisfaciendo nuestra búsqueda de significado, estableciendo contacto con los demás y compartiendo [nuestra] cultura” (Eisner, 2004, p. 19). De este modo, el objetivo de la educación es transformar lo privado en algo público, es un proceso fundamental, tanto en el arte como en la ciencia y en las humanidades.

- En lugar de que la actividad coral sea obligatoria debería propiciarse una actividad participativa y colectiva como en los pueblos originarios, en ellos el infante participa espontáneamente como respuesta al modo de vida que establece relaciones sociales en que los individuos adquieren compromisos sociales encaminados a preservar su cultura comunitaria. De ahí que con facilidad aprenden a cantar y a bailar los niños de Santa Ana Tlacotenco e, incluso, posteriormente pueden asumir el compromiso de ser maestros de las danzas y cantos o, bien, desempeñar alguna función de rezandero(a), entre otros cargos musicales.

- No debe seguirse el criterio de la selección estricta de las mejores voces (que responde a las voces que de entrada ya poseen la facultad extra musical para cantar), pues se deja afuera a muchos niños de la posibilidad de potencializar el desarrollo de su voz, así en los pueblos originarios los niños cantan sin limitantes ni prejuicios facultativos, ya que el canto es una acción lúdica que permite entablar lazos de solidaridad con los miembros de la comunidad.

- En lugar de fomentar la competencia entre los coros, se deberían enfocar los concursos corales a apreciar las distintas maneras de interpretar una obra vocal, ya que detrás de la interpretación están muchos elementos de la identidad musical de un grupo social. De esta manera, se generaría un intercambio musical con otras expresiones provenientes de los espacios rurales y urbanos.
- La actividad coral no sólo debe atender las actividades escolares como las ceremonias cívicas, sino debería ocuparse de integrar actividades culturales de su entorno social como parte de “la vida de lo social en movimiento” . En la cotidianidad, el sujeto internaliza costumbres, tradiciones, normas, saberes, habilidades y valores que lo determinan como un ser de un espacio y de un tiempo concreto.

En suma, estas propuestas perfilan que el aprendizaje musical comunitario detona un involucramiento colectivo a diferencia de la pedagogía occidental escolar que pone en práctica una enseñanza desligada de las necesidades sociales, como si la música en sí misma fuera un valor suficiente, dejando a un lado integrar la experiencia cultural de los alumnos, lo que potencializaría el aprendizaje escolar institucional. De acuerdo con este enfoque, los elementos musicales provenientes de la expresión del canto comunitario se caracterizan por las siguientes aportaciones que deberían integrarse a la evaluación de los concursos de música escolar:

- Ritmo. En la interpretación del repertorio vocal comunitario se manifiesta el ritmo como un movimiento marcado por la sucesión regular de elementos débiles y fuertes o, bien, de condiciones opuestas o diferentes. Es decir, un flujo de movimiento, controlado o medido, sonoro o visual, generalmente producido por

una ordenación de elementos diferentes del medio en cuestión. Este ritmo en los cantos comunitarios tiene influencia de la música indígena y mestiza; en ellas se aprecia un ritmo vivaz con una gran presencia de energía y una amplia variedad polirrítmica. Para Vicente T. Mendoza, los cantos comunitario sostienen una combinación de ritmos insospechables: “uso de valores contrastados breves y largos, con puntillos y con ligaduras, [...] Aparece también el uso de tresillos y dosillos, tanto en la voz como en el acompañamiento, combinándose recíprocamente y utilizando valores de un tiempo y medio tiempo mezclados con tresillos y cuádruples corcheas. De manera que ningún instrumento, ni la voz, coinciden, obteniéndose una gran riqueza polirrítmica” (Mendoza, 1992, p. 29).

- Armonía. En la interpretación del repertorio vocal comunitario, la armonía se refiere al uso de alturas (tonos, notas) o acordes simultáneos, hace referencia al aspecto “vertical” (simultáneo en el tiempo) de la música, que se distingue del aspecto “horizontal” (la melodía formada por la sucesión de notas en el tiempo). En el canto comunitario, la armonía es el complemento de la melodía, por lo general la ejecutan la dotación de instrumentos que acompañan la melodía principal del canto.
- Melodía. En la entonación del repertorio vocal comunitario, las melodías suelen estar formadas por una o más frases o motivos musicales, y generalmente se repiten a lo largo de una canción o pieza musical en diversas formas. Las melodías también pueden ser descritas en función de su movimiento melódico o las alturas o los intervalos entre alturas, la gama tonal, la tensión y la relajación, la continuidad y la coherencia, la cadencia y la forma.

La melodía parte de una base conceptualmente horizontal, con eventos sucesivos en el tiempo, y no vertical, como sería en un acorde donde los sonidos son simultáneos. Sin embargo, dicha sucesión puede contener cierto tipo de cambios y aun ser percibida como una sola entidad. Concretamente, incluye cambios de alturas y duraciones, y en general incluye patrones interactivos de cambio y calidad. “La melodía es una sucesión de sonidos, que normalmente sigue un esquema armónico” (Grabner, 2001, p. 147). Cabe mencionar que los cantos melódicos comunitarios tienen una influencia local de elementos musicales e idiomáticos, con influencia indígena y mestiza, y habalñ:

Sobre temáticas que abordan el modo de vida del grupo social a través de su cosmovisión. Así, los cantos y los bailes acompañan la mitología y la religiosidad, también son frecuentes los cantos amatorios o de carácter erótico; herencia del culto de fertilidad prehispánica” (Mendoza, 1984, p. 28).

Estas canciones se caracterizan por líneas melódicas horizontales, con ligeras inflexiones, subordinadas a la prosodia del idioma náhuatl y del español y utilizan escalas pentáfonas y hexáfonas. Con frecuencia estos cantos se acoplan a danzas rituales y siguen fielmente el argumento, lo que permite una complejidad rítmica con el cuerpo y con la entonación del canto.

Estos elementos de la música comunitaria se derivan de una sonoridad cuyas cualidades se han mezclado dando un sistema musical de aculturación que caracteriza a la música

mexicana y, en particular, a la de Santa Ana Tlacotenco. A continuación las características de esta música comunitaria:

- **Timbre.** En el canto comunitario el timbre se caracteriza por ser un sonido metálico, estridente y chillón, muy similar al de los instrumentos de viento o aliento de la banda sinfónica o de los instrumentos aerófonos prehispánicos. Su particularidad tímbrica depende del registro de la voz, ya que es irreplicable entre las voces, es decir, las características de una voz no son semejantes a las de otra. Sin embargo, en el canto se imita una determinada emisión que homogeniza el timbre al cantar. Una de las características tímbricas de este grupo social es su emisión del sonido en resonadores nasales. Así el timbre es una mezcla peculiar de un sonido brillante o metálico, utilizado en las plegarias.
- **Altura.** “Es la propiedad por medio de la cual el sonido puede clasificarse en agudo, mediano o grave; constituye el tono del sonido” (*Antología de Educación Artística*, 2000, p. 54). En la música comunitaria la altura del sonido en ocasiones es hablada cantada y su entonación o afinación no responde a los intervalos de la música occidental, favoreciendo una amplia gama de expresiones vocales. Por lo general, la afinación se encuentra un semitono más bajo que la entonación de la escala de Do Mayor.
- **Intensidad.** Es la “fuerza con que se produce el sonido, esto es, lo fuerte o lo suave. En la música comunitaria la intensidad es importante, ya que le da vivacidad a la música, es decir, se canta por lo general fuerte.

- Duración. Comprende el tiempo de la producción del sonido. Éste puede ser largo o breve. En ocasiones, la música comunitaria utiliza falsetes¹²⁶ o calderones para prolongar la expresividad poética del canto.

Otros elementos que intervienen en la interpretación vocal son:

- Técnica de emisión del sonido entonado cantado. Se refiere a la impostación o colocación de la voz en los resonadores. En el canto comunitario la impostación es hacia la emisión del sonido nasal, no hay una recurrencia en utilizar los resonadores de voz de cabeza (sólo se emplea para los falsetes de algunas obras musicales), ya que el repertorio comunitario es menos proyectado a la exigencia de una voz grandilocuente.
- Matiz. En el canto comunitario se refiere a “los diferentes grados de intensidad por los que pueden pasar los sonido al cantar” (Moncada, 1982, p. 125). No hay una representación por medio de palabras o signos gráficos en las partituras del repertorio vocal comunitario, ya que se canta siguiendo la tradición oral. Sin embargo, los matices se aplican para interpretar emotivamente la poesía. Por ello se contextualizan dos clases: uniformes y graduales. Los primeros se representan

¹²⁶ El falsete es la técnica en la que se utilizan de manera especial las cuerdas vocales aparte de una forma de emisión vocal en voces tanto masculinas como femeninas, usando la vibración de una parte de los pliegues vocales, que son unas estructuras situadas en la laringe próximas a las cuerdas vocales. Se utiliza para alcanzar notas más allá del registro normal del cantante, tanto agudas como graves, aunque lo más frecuente es que se emplee para agudos. La principal característica del falsete es el notable cambio de color y timbre de la voz al efectuarse, en comparación de la voz natural del ejecutante. En general se distinguen dos registros en la voz humana, un registro grave o de pecho y un registro agudo o de cabeza, que es más aguda que la voz natural y en ocasiones inestética. El canto de falsete ha contado con grandes escuelas a lo largo de la historia que han perfeccionado este método de emisión de voz (Ferrán, Gimeno, *La visión del maestro de canto*, p. 86).

por las letras *ff* (muy fuerte), *f* (fuerte), *mf* (medio fuerte), *p* (suave), *pp* (muy suave); y los segundos se representan por las palabras *cresc* (aumentando gradualmente la intensidad) y *dim* (disminuyendo gradualmente la intensidad). Uno de los elementos que favorece el uso de los matices en lo fuerte es el acento, cuya definición es considerada como “la intensidad dada de manera especial a cada nota, para hacer resaltar su importancia tonal, rítmica o expresiva”, es un signo que se coloca encima o debajo de una nota que se debe atacar, para luego continuar con la intensidad que lleva la frase de que se trate.

- Dicción. En la música comunitaria se utiliza para articular y pronunciar las palabras tanto del español como del náhuatl. Por lo general, la dicción es clara ya que se pronuncia en los resonadores nasales y de pecho, aunado al registro de la emisión del sonido hablado que no requiere entonar intervalos agudos que requieren exigencia técnica vocal de la emisión de la voz.
- Afinación del ensamble vocal. En este punto se presenta dos afinaciones: La primera correspondiente a voces homofónicas¹²⁷ que logran afinar con exactitud las vibraciones de la escala musical occidental, y la segunda a voces heterofónicas,¹²⁸ cuya escala musical en comparación con la occidental queda

¹²⁷ En música, la homofonía es un tipo de textura donde dos o más voces se mueven simultáneamente desde el punto de vista armónico y cuya relación forma acordes. La textura homofónica también puede ser descrita como homorrítmica cuando todas esas voces siguen el mismo ritmo o ritmos muy parecidos entre sí (En *Grove Music Online*, ed. L. Macy. Consultado el 14-12-2015).

¹²⁸ En música es un tipo de textura musical caracterizada por la variación simultánea de una sola línea melódica. En la actualidad, el término se utiliza con frecuencia, sobre todo en etnomusicología, para describir la variación simultánea, accidental o deliberada, de lo que se identifica como la misma melodía.¹ Fue inicialmente introducido en la musicología sistemática para designar una subcategoría de música polifónica, aunque actualmente se considera una categoría de textura musical con entidad propia. Tal textura puede ser considerada como una especie de monofonía compleja en la que sólo hay una melodía básica, pero es interpretada al mismo tiempo por múltiples voces, cada una de las cuales ejecuta la melodía de una forma diferente, ya sea con un ritmo o tempo distintos o, bien, con diversos adornos y elaboraciones (Íbidem).

desafinada en un semitono, sin embargo esta afinación es recurrente en la música de los pueblos comunitarios, por tanto, es válida y apreciable. Esto conlleva a incluir ambas afinaciones en la interpretación del repertorio vocal coral infantil.

- Calidad sonora. En el canto comunitario las voces no se ensamblan para producir una misma calidad sonora, sino se busca favorecer la producción *natural* del sonido con la finalidad de que todas las voces se puedan expresar al unísono.
- Acompañamiento. Funge como apoyo musical durante la interpretación del canto comunitario. Por lo general se ejecuta con el acompañamiento de la banda sinfónica y sinaloense, del mariachi y del trio de guitarras y violín, aunado a otras dotaciones de instrumentos prehispánicos y del bajo y la guitarra eléctrica.

A partir de las aportaciones de los elementos musicales enunciados es apremiante modificar algunos aspectos de las convocatorias de los concursos escolares de Educación Básica Primaria de la SEP, ya que en la actualidad no se toma en cuenta el bagaje musical de los pueblos originarios que habitan en la Ciudad de México.

Como ya se enunció en apartados anteriores, el canto de los pueblos originarios permite enriquecer la práctica coral infantil educativa. Los concursos escolares han puesto a prueba la destreza musical de los coros, olvidando crear la experiencia estética de aprecio y de gusto por el canto. De ahí, que se proponga una modificación en los puntos normativos que rigen los concursos para dar lugar a la diversidad de posibilidades sonoras y expresivas que emanan de los pueblos originarios de la Ciudad de México. A continuación algunos fundamentos jurídicos que permiten la inclusión de la diversidad musical.

Como punto de partida se toma *la Carta de la OEA 1967* donde se estipula que:

Todos los estados miembros están obligados [...] a asegurar el goce de los bienes de la cultura a la totalidad de la población y promoverán el empleo de todos los medios de difusión para el cumplimiento de tales principios. Así, en el artículo 4 de dicha carta el compromiso de preservar y enriquecer el patrimonio cultural de los pueblos americanos es eminente (Cottom, 2010, p. 36)

De la misma manera el artículo 27 de *la Declaratoria Universal de los Derechos Humanos* dice:

Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de su comunidad, a gozar de las artes y participar en el progreso científico y de los beneficios que de él resulte (Ídem)

Asimismo, en el preámbulo de *la Declaratoria Americana de los Derechos y Deberes del Hombre de 1948*, la cual establece que “es deber de cada persona ejercer, mantener y estimular por todos los medios la cultura, en tanto que esta es la máxima expresión social e histórica del espíritu” (Ibid)

Por otra parte el artículo 6^o de la *Declaratorio UNESCO sobre la Diversidad Cultural* señala:

Al tiempo que se garantiza la libre circulación de las ideas mediante la palabra y la imagen, hay que procurar que *todas las culturas puedan expresarse y darse a conocer*. La libertad de expresión, el pluralismo y los medios de comunicación, el multilingüismo, la igualdad de accesos a las expresiones artísticas, al saber científico y tecnológico –comprendida su forma electrónica- y la posibilidad para todas las culturas, de estar presentes en los medios de expresión y de difusión, son los garantes de la diversidad cultural (Íbidem, p. 40).

Este criterio permite inferir la participación de los grupos sociales, como formas particulares de ser, las cuales deben poder expresarse [sin exclusión alguna] (Ídem).

Por otra parte el Informe de la Comisión Mundial de Cultura sobre desarrollo humano que publica el Programa de Desarrollo de las Naciones Unidas (PNUD, por sus siglas en inglés), define al desarrollo humano como:

Un proceso que debe asumir realmente la libertad de sus beneficiarios para llevar a cabo actividades a las que les atribuyan valor. Tal definición implica la posibilidad de una elección múltiple, más allá de los convencionalismos, que permita a personas y grupos de diferentes culturas hacerlo por sí mismos (Informe Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo, 1997, p.15).

En este artículo se estipula la prohibición de la discriminación por origen étnico, lo que conlleva al respeto a la diversidad cultural presentada en los usos y costumbres de los pueblos indígenas, incluyendo los pueblos originarios de la Ciudad de México. De ahí, que la música al ser una manifestación cultural requiere ser incluida en los procesos educativos respetando su expresión cultural, evitando su exclusión por no cumplir con la escala valorativa de la música occidental que prevalece en los concursos escolares.

En la *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos* se señala que para abatir las carencias y rezagos que afectan a los pueblos indígenas, los gobiernos están obligados a:

“Garantizar e incrementar los niveles de escolaridad, favoreciendo la educación bilingüe e intercultural, la alfabetización, la conclusión de la Educación Básica [...], así como definir y desarrollar programas educativos de contenido regional que reconozcan la herencia cultural de sus pueblos. De acuerdo con las leyes de la materia y en consulta con las comunidades indígenas impulsar

el respeto y conocimiento de las diversas culturas existentes en la nación (Artículo 2, Sección B, fracción II).

De esta manera, la educación institucional o privada no debe excluir a ningún grupo indígena habitante del territorio mexicano e incluso de pueblos originarios que habitan en las urbes que conforman el país.

Cabe mencionar que algunos artículos aplicables a los grupos étnicos son retomados ya que son equiparables a los pueblos originarios de la Ciudad de México, se observa así en la Ley General de Derechos Lingüísticos de los Pueblos Indígenas (SEP, *Políticas y fundamentos de la Educación Intercultural Bilingüe en México*, p. 17), la regulación y el reconocimiento en la protección de los derechos lingüísticos individuales y colectivos de los pueblos y comunidades indígenas, así como promueve el uso y desarrollo de las lenguas indígenas (Íbidem) .¹²⁹ También establece el reconocimiento de las lenguas indígenas como lenguas nacionales y, por tanto, poseen la misma validez que el español en el territorio, locación y contexto en el que se hablan. Esto implica que todas son reconocidas para efecto de cualquier asunto o trámite de carácter público, incluyendo la educación.

En el Artículo 13 de esta ley se señala el compromiso del Estado a:

Supervisar que en la educación pública y privada se fomente o implemente la interculturalidad, el multilingüismo y el respeto a la diversidad lingüística para contribuir a la preservación, estudio y desarrollo de las lenguas indígenas nacionales y a su literatura (ídem)

La manera legal en que aterriza la obligatoriedad de la educación indígena en el sistema educativo nacional se plantea en la Ley General de Educación en su Artículo 7, fracción IV donde se estipula el acceso a la educación obligatoria, tanto en lengua materna como en español, para los grupos indígenas. Aún más, en el Artículo 38 se establece que “La Educación Básica, en sus tres niveles, tendrá las adaptaciones requeridas para responder a las características lingüísticas y culturales de cada uno de los diversos grupos indígenas del país, así como a la población rural dispersa y a grupo migratorios”(Íbidem.19).

Las obligaciones educativas del sistema educativo nacional se señalan en el Programa Nacional de Educación 2001-2006:

A la educación corresponde fortalecer el conocimiento y el orgullo de la cultura a la que se pertenece, para poder entablar relaciones interculturales que tengan posibilidades de simetría; le compete enseñar la lengua propia, la que le permite nombrar el mundo y fortalecer su cultura, así como enseñar y enriquecer el lenguaje que nos permite comunicarnos como mexicanos; le toca hacer que conozcamos y valoremos los aportes culturales de los pueblos que comparten nuestro territorio (SEP, *Programa Nacional de Educación 2001-2006*, 2001, p. 46).

Lo expuesto revela las acciones del Estado por atender la problemática de la diversidad étnica, sin embargo, en el ámbito educativo nacional dichas acciones quedan rebasadas ante la realidad prevaleciente en nuestro país, pues lo primero que se observa es que no se ha logrado una educación en y para la diversidad, es decir, no sólo para los pueblos indígenas, sino para los pueblos originarios y todos los mexicanos que habitan en las grandes urbes (Estados y Municipios)

A partir de lo expuesto se incluirán las modificaciones que deben ser tomadas en cuenta en las convocatorias de los concursos, tomando los fundamentos de orden jurídicos, postulados pedagógicos, observaciones derivadas del trabajo de campo y los fundamentos de orden jurídico favoreciendo en todo tiempo a las personas con la protección más amplia, es decir, tomando en cuenta el derecho *propersonae*.

Convocatoria del Himno Nacional Mexicano

Se propone asignar a los concursos el nombre de “Encuentros Educativos de Música Coral Infantil”, ya que su objetivo se focaliza en exaltar el aprecio por la música mexicana a través de su acervo de estilos y formas musicales, evitando generar un ambiente de competitividad derivado de la globalización.

Puntos que conforman la convocatoria

PRIMERA: De los participantes

Podrán participar coros constituidos por alumnos de las escuelas primarias y secundarias oficiales y particulares. En el grupo de escuelas primarias se incluye a las escuelas primarias indígenas y los cursos comunitarios del Consejo Nacional de Fomento Educativo. Las categorías de participación se conformarán en la categoría A: escuelas primarias con profesor especializado en música, y en la categoría B: escuelas sin profesor especializado en música.

Se propone una tercera categoría que sería la “C”: integrada por niños(as) que conforman la comunidad local, donde prevalece la educación no formal.

SEGUNDA: De la versión del *Himno Nacional Mexicano*

El coro entonará la versión del *Himno Nacional Mexicano* que establece la Ley sobre el Escudo, la Bandera y el Himno Nacional (del 8 de febrero de 1984), atendiendo a lo señalado en los Artículos 38, 39 bis, 57 y 58.

Artículo 38, que dice:

Supervisar que en la educación pública y privada se fomente o implemente la interculturalidad, el multilingüismo y el respeto a la diversidad lingüística para contribuir a la preservación, estudio y desarrollo de las lenguas indígenas nacionales y a su literatura (Ley sobre el Escudo, la Bandera y el Himno Nacional, p. 17).

Artículo 39 bis:

Los pueblos y las comunidades indígenas podrán ejecutar el Himno Nacional, traducido a la lengua que en cada caso corresponda. Para tales efectos, se faculta al Instituto Nacional de Lenguas Indígenas para realizar las traducciones correspondientes, las cuales deberán contar con la autorización de la Secretaría de Gobernación y de la Secretaría de Educación Pública. Los pueblos y comunidades indígenas podrán solicitar a las Secretarías de Gobernación y de Educación Pública la autorización de sus propias traducciones del Himno Nacional. La Secretaría de Gobernación llevará el registro de las traducciones autorizadas (Ley sobre el Escudo, la Bandera y el Himno Nacional: 1984, p. 17).

Artículo 57: Relacionado a la letra (estrofas y coros). El número de estrofas que conforman el *Himno Nacional Mexicano* son 10, de las cuales solamente se entonan cuatro para eventos cívicos y conmemorativos, y son las siguientes: Estrofa I: Ciña ¡oh Patria! tus sienes de oliva, Estrofa V: Guerra, guerra sin tregua al que intente, **Estrofa VI:** Antes, Patria, que inermes tu hijos y Estrofa X: ¡Patria, Patria! tus hijos te juran.

Artículo 58: Relacionado a la música y su ejecución, apegado a la partitura musical y a las pistas oficiales emitida por la SEP.

TERCERA: De las formas de interpretación

Los coros participantes podrán hacer su interpretación *a capela*, acompañada con piano o con música grabada o con *pista*, y en caso de utilizar esta última, ésta deberá estar apegada a la versión oficial que establece la Ley sobre el Escudo, la Bandera y el Himno Nacional.

Se proponen pistas de música de banda de aliento tradicional y pistas de banda de la Marina.

CUARTA: De los aspectos a evaluar

La escala estimativa para la calificación de los grupos corales concursantes en la interpretación del *Himno Nacional Mexicano* consta de los siguientes rangos a evaluar por parte del jurado calificador, y su fallo es inapelable: matiz, dicción, texto, ritmo, acompañamiento.

Se propone evaluar dichos puntos a partir de las expresiones musicales de los grupos sociales que conforman la Ciudad de México (pueblos originarios).

QUINTA: De la inscripción de los coros

En cada entidad, la inscripción de los coros se hará en la Dirección de Educación correspondiente al nivel. En la Ciudad de México, la inscripción se hará en las unidades administrativas que indique la Administración Federal de Servicios Educativos del Distrito Federal.

SEXTA: De las etapas y fechas del concurso

El concurso se sujetará a cuatro etapas cuyas fechas abarcan del mes de marzo hasta finales de junio de cada ciclo escolar.

SÉPTIMA: De los ganadores

En cada nivel serán premiados cuatro coros como máximo. No habrá empate en ninguna de las etapas.

Se propone no otorgar ningún premio, sino un reconocimiento a todos los grupos participantes, y difundir la expresión del canto a toda la comunidad a través de eventos culturales locales.

OCTAVO: De los jurados

En cada una de las etapas, excepto en la etapa de Entidad Federativa, se integrará un jurado designado por las autoridades educativas correspondientes, mismo que seleccionará al coro triunfador de cada una de ellas.

Se propone integrar a músicos tradicionales como parte de los jurados para que evalúen la ejecución de la música de cada grupo participante local, esto permitiría la difusión histórica y musical del *Himno Nacional Mexicano*.

NOVENA: De los premios

En el caso de la Ciudad de México, los premios para los coros en la etapa de entidad serán:

- a) Participación en la ceremonia oficial del 16 de septiembre.
- b) Trofeo para la escuela.
- c) Diplomas para la escuela y el director del coro.

d) Colección de discos compactos de música clásica o mexicana para la escuela.

Se proponen reconocimientos a todos los coros participantes y se incluye una dotación de instrumentos musicales para los grupos musicales de los pueblos originarios de la Ciudad de México.

DÉCIMA: De las fechas de entrega de los premios

La premiación de los coros triunfadores en las entidades federativas se llevará a cabo durante la ceremonia para conmemorar el aniversario del inicio de la lucha por la independencia de México, que se realizará en la capital de cada entidad. En la Ciudad de México, los premios serán entregados por el presidente de los Estados Unidos Mexicanos, en la ceremonia que se realizará el 16 de septiembre en el monumento de la Independencia, con motivo de la conmemoración de aniversario del inicio de esta lucha. En esta ceremonia, los coros presentes interpretarán el *Himno Nacional Mexicano*, dirigido por uno de los directores de dichos coros.

Se propone concentrar a todos los coros escolares de las 16 alcaldías en sus respectivos zócalos para entonar los cantos de las fiestas cívicas nacionales, evitando la premiación y fomentando la difusión de los trabajos corales musicales.

Por lo que corresponde a la convocatoria de la Canción Popular Mexicana los puntos a modificar son:

Convocatoria de la Canción Popular Mexicana

PUNTOS DE LA CONVOCATORIA

PRIMERO Participación

Participarán los grupos corales de las escuelas primarias y secundarias oficiales y particulares incorporadas, de participación social, internados y anexos a las Normales. Con las siguientes categorías participarán: (A) Escuelas que cuentan con profesor especialista de música y (B) Escuelas que no cuentan con profesor especialista en música.

Se propone una tercera categoría (C): integrada por niños(as) que conforman la comunidad local, hablantes de alguna lengua indígena o monolingüe, e incluso, grupos artísticos que interpretan música tradicional de sus regiones, aunque éstos no conforman la comunidad escolar, sino la comunidad educativa informal, constituyen un grupo de suma importancia.

El número de participantes es de mínimo 30 integrantes y de máximo 60. Se propone un mínimo de 100 voces, y los espacios para dicho evento serán los patios de las escuelas, los zócalos de las alcaldías, salas y auditorios, entre otros.

SEGUNDO PUNTO: Fechas del concurso

Para la primera etapa, la fecha del concurso sería aproximadamente durante octubre, y la final del certamen sería en noviembre, a través de la Dirección General en cooperación con Servicios Educativos, quien coordina esta etapa final para elegir el 1º, 2º y 3er lugar de cada categoría por nivel educativo. La premiación de esta etapa se realiza en el Palacio de Bellas Artes.

Se propone en lugar de la premiación otorgar diplomas de reconocimiento a todos los coros participantes, así como dotar de instrumentos musicales a los participantes que requieran fortalecer su trabajo artístico. Sería recomendable dar un segundo concierto en la Alameda Central, ya que ahí se concentra un gran número de personas que apreciarían el trabajo de los coros infantiles de toda la Ciudad e incluso se puede entablar un vínculo con

los eventos culturales de las alcaldías, así como con la escuela vida y movimiento *Ollin Yoliztli*, quien organiza eventos de música tradicional Mexicana.

TERCERO: Interpretación

El acompañamiento puede ser por pista, piano, orquesta o *a capela*. El vestuario, utilería y escenografía utilizados por los coros será acorde al contenido de la canción a interpretar. Sin que esto influya en la calificación del jurado ya que se evalúa la interpretación coral.

Se propone la exclusión de los vestuarios ya que muchas alcaldías no cuentan con ingresos económicos para solventar dichos gastos, es recomendable un distintivo, lo importante es cantar.

CUARTO: Evaluación de cuatro aspectos:

1. Afinación: Entonación exacta a la línea melódica elegida, así como afinación precisa de los intervalos de la melodía apegada a la versión original. Se incluyen otras afinaciones distintas de la occidental.
2. Cuadratura: Adecuación entre la interpretación de la melodía y la métrica obligada por el esquema rítmico de la melodía y/o su acompañamiento instrumental. Se incluye que la cuadratura sea libre, dependiendo del grupo cultural.
3. Dicción: Entendida como la pronunciación clara y cuidadosa de las sílabas contenidas en las palabras del texto de la canción a interpretar.
4. Temática: Seleccionada de acuerdo con el contexto de la cultura local, regional o nacional, apegada a los principios del nacionalismo.

QUINTO: Etapas del concurso

Etapa final del concurso, en la que se presentan los coros ganadores de la etapa anterior y concursan por el 1er, 2º y 3er lugar por categoría en cada nivel educativo. Se propone sustituir la premiación por otorgar reconocimientos de participación todos los coros.

SEXTO: Los premios

La Administración Federal de Servicios Educativos en la Ciudad de México entregará una placa a las escuelas de los coros ganadores del 1er lugar por categoría y nivel educativo; un paquete de libros a las escuelas de los coros ganadores del 1, 2º y 3er lugar por categoría y nivel educativo, una medalla a cada uno de los alumnos y al director del coro de los grupos ganadores del 1º, 2º y 3er lugar presentes en la ceremonia de premiación y, diplomas a todas las escuelas participantes.

Se propone en lugar de premios, otorgar diplomas de participación para todos y realizar conciertos en los zócalos de las 16 alcaldías.

CONCLUSIONES

El presente trabajo de investigación planteó en su hipótesis que hay una notable diferencia entre el aprendizaje y ejecución de la práctica coral urbana y la práctica coral urbana-rural del sistema de educación básica primaria en la Ciudad de México, pues se partió de la experiencia docente en ambas prácticas corales, en la que se evidenció que la práctica coral urbana-rural de los elementos y expresiones musicales provenientes del bagaje de los pueblos originarios enriquecen los elementos y expresiones musicales del programa de estudio institucional. A partir de esta afirmación se constató en el desarrollo de nuestra hipótesis que en cuanto al aprendizaje de los elementos musicales (ritmo, melodía, armonía e interpretación musical) en niños(as) provenientes de pueblos originarios, en este caso de Santa Ana Tlacotenco, al haberlos experimentado previamente en su vida comunitaria, esto es, en el día a día de sus prácticas artístico-culturales, el proceso somatomotriz del aparato fonico en el que intervienen distintos elementos para la transmisión del sonido cantado (resonadores, apoyo diafragmático, cuerdas vocales, cavidades bucales-nasales, dicción, audición y entonación) se desarrolló con mayor facilidad que en los niños(as) de las escuelas urbanas que no contaban con la preservación de sus tradiciones artístico-culturales milenarias que hubieran desarrollado y potencializado previamente las facultades de los niños(as) para la música coral. En otras palabras, cuando se entrena al educando en el ámbito técnico de la impostación de la voz (aprender a colocar el sonido en las cajas resonánticas de la cara para que el sonido vibre y se potencialice su volumen), al mismo tiempo se está entrenando en otras habilidades técnicas como la afinación y la dicción del sonido cantado. Pero este entrenamiento meramente técnico en los niños(as) de la comunidad de estudio se facilita porque, por un lado, ya las adquirieron escuchando y cantando cotidianamente los cantos de sus prácticas

artístico-culturales comunitarias, pues si bien su proceso de aprendizaje inicialmente se basó en imitar los sonidos, con la constante práctica consiguen emplear el aparato fonador más eficientemente para cantar. Y, por otro lado, como cada lengua posee características particulares que contribuyen a conformar la idiosincrasia cultural de un pueblo, pues no sólo cada lengua responde a una estructura lógica propia de organización del pensamiento, sino que cada lengua posee una interválica singular del sonido que la distingue de otras lenguas y, por tanto, la manera particular de esta interválica determinará las características de la producción sonora cultural de cada lengua. De acuerdo con ello, se destaca que las lenguas cuya emisión del sonido usan consonantes nasales, como el caso del náhuatl hablado en la comunidad de Santa Ana Tlacotenco, facilitan de una manera natural la impostación del sonido a las cajas resonánticas, así como la dicción durante el entrenamiento vocal escolar. Entonces es muy claro ver que el bagaje articulatorio de su lengua indígena náhuatl, aunado a la práctica artístico-cultural coral potencializan sus habilidades para desarrollar las facultades del canto.

Por lo que respecta a la particularidad de la memoria auditiva interválica rítmica, ésta se desarrolla en los niños(as) de Santa Ana Tlacotenco a temprana edad, justo cuando comienzan a cantar imitando los sonidos de sus cantos tradicionales, pues no tienen necesidad de una toma de consciencia en cuanto al valor, pulsación y ubicación de la altura de los sonidos cantados, sino que los reproducen espontáneamente.

En el caso de la particularidad del ritmo, éste lo aprenden escuchando e imitando las figuras métricas tanto de sus cantos como de sus danzas polirrítmicas, incluso sin conocer la representación gráfica de los sonidos, lo que de paso conlleva al entrenamiento y desarrollo de otras destrezas como la coordinación motora, la memorización y la noción de la melodía.

Por otra parte, conforme desarrollan el sentido rítmico melódico, realizan operaciones abstractas a través de la adquisición de esquemas rítmicos que si bien los niños(as) producen en su primer etapa por imitación, luego durante la instrucción escolar formal transforma con mayor facilidad en operaciones de reproducción de duración y de lectura de las figuras rítmicas, razonando así la duración rítmica en el tiempo. Así, el primer mecanismo que desarrollan es reconocer el símbolo de la figura rítmica, posteriormente su nombre y duración fraccionaria en el tiempo y, finalmente, reproducen ese lenguaje sonoro.

Sobre la particularidad del proceso de aprendizaje comunitario de los niños(as) de Santa Ana Tlacotenco se utiliza el juego como medio para adquirir el sentido del ritmo y de la melodía, lo que permite incorporar nuevos movimientos que atienden ritmos de paisajes sonoros que su música de manera programática describe. De esta manera, el juego proveniente del trabajo comunitario constituye una actividad que permite interiorizar la noción del ritmo de forma espontánea y, simultáneamente, abre la posibilidad al desarrollo de nuevas acciones de imaginar y de crear, es decir, en la actividad coral comunitaria los niños(as) improvisan la fluidez de su cuerpo tanto para bailar como para cantar sin seguir un modelo que limite la creatividad, facilitando así la creación de nuevas estructuras de conocimientos que relacionen sustantivamente los elementos musicales provenientes de su reservorio musical y los elementos musicales empleados en el contexto educativo formal, específicamente del canto.

En cuanto al elemento relacionado con las expresiones musicales, esto es, la ejecución e interpretación del canto de estos niños(as) no responden al virtuosismo y los parámetros estéticos occidentales, sino a que sus expresiones musicales se supeditan a la comunicación entre lo sagrado y humano, así como a responder al ámbito social donde se organizan y

financian, y en este ámbito su importancia se subordina a hacer las veces de plegarias de las ceremonias religiosas o a ser un recurso decorativo de ceremonias cívicas e, incluso, educativas. Por otra parte, su valor se rige por la experiencia estética del placer y no por su perfeccionamiento técnico, exigencia de los modelos educativos formales que pese a su enfoque multicultural no consideran otros productos provenientes de las expresiones de los grupos originarios, entre ellos la empatía, el respeto mutuo, el sentido de participación colectiva y recíproca, cualidades indispensables para la actividad coral que en sí misma es un trabajo colectivo de los niños(as) como sujetos sociales. Como tampoco considera la expresión intencionalmente poética de los cantos de la comunidad o la importancia de su contenido sustancial que comunica algunas veces su cosmovisión ancestral, otras veces comunica acontecimientos históricos de Santa Ana Tlacotenco o, bien, descripciones del modo de vida del grupo social agrícola y sus correspondientes rituales religiosos ancestrales, así como los rituales religiosos sincréticos manifiestos en fiestas patronales o mayordomías.

Una vez desarrollada la hipótesis de la investigación surgió, como subproducto, la inquietud de que para lograr la integración de los elementos musicales del canto de los pueblos originarios en los programas de estudio de la educación básica primaria se requeriría no sólo de las investigaciones educativas, sino también tratar lo referente a la voluntad política por parte de los agentes y funcionarios que conforman la institución educativa, así como de los grupos sociales de los pueblos originarios, integrados por cuerpos colectivos conformados por los músicos de la comunidad, docentes de educación básica primaria que trabajan en los pueblos originarios, expertos en pedagogía musical y diseñadores de la currícula, todo ello con el fin de continuar trabajando el referente cultural propuesto en esta investigación. Aunado a que se requieren recursos financieros para fomentar la participación

de los docentes a través de capacitación, materiales didácticos e incremento de horas de estudio para ello.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, Eliana. (2004). Linderos, templos y santos. La conformación de una tradición. Religión y una identidad comunitaria en Milpa Alta durante la época colonia (Tesis de Licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. México).
- Acha, Juan (2001). *Educación artística escolar y profesional*. México: Trillas.
- Adams, Philip (1976). *Conflicto por la tierra en el valle de Oaxaca*. México, Instituto Nacional Indigenista.
- Adorno, Theodor (septiembre-diciembre 2013). “Elementos para una sociología de la música” en *Sociológica*, año 28, número 80.
- Ajusco-Chichinautzin. CONABIO. Recuperado de www.conabio.gob.mx/conocimiento/regionalizacion/doctos/rtp_108.pdf.
- Alienza, Juan. (1997). *Fiestas populares e insólitas*. Madrid: Fontana Fantástica.
- Ametrano, Lucrecia. *Estructura y anti-estructura. Síntesis de la obra de Turner Victor*.
- Archivo General de la Nación, Ramo de tierras, vol. 2670, exp.7, 1, 4.
- Ascano, Alberto (1962). *Observaciones socio-religiosas de la población de Milpa Alta*. México.
- Aspectos curriculares y didácticos de la Educación Artística* (1988). México: Paidós (Col. Artes y escuelas).
- Ayala, Jorge (1993). *Su señor, su santuario, su convento, sus ferias, sus danzas, sus leyendas, sus tradiciones*. México.
- Bandelier, Cahiers. *Internationaux de Sociologie*. Paris.
- Bate, Luis Felipe (1998). *El proceso de investigación en arqueología*. Barcelona: Crítica (Grijalbo/Mondadori).

- Bate, Luis Felipe (1988). *Cultura, clases y cuestión étnico-nacional*. México: Juan Pablo, editor.
- Basañez, Margarita (1995). *Libro de mi tierra. Distrito Federal*. México: Secretaría de Educación Pública/Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos.
- Bessie-Sweet, Karen (2014). *Maya Sacred Geography and the Creator Deities*. Estados Unidos: University of Oklahoma Press.
- Bazarte, Alicia (1989). *Las cofradías de españoles en la Ciudad de México (1526-1869)*. México: UNAM.
- Baxter, Michael (2007). *Cómo leer música*. Robinbook.
- Blancas, Gloria (2005). El cambio del trabajo en Milpa Alta: del maíz al nopal (Tesis de grado de Maestría, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México).
- Blacking, John (2006). *¿Hay música en el hombre?* México: Alianza.
- Blatter, Alfred (2007). *Revisiting Music Theory: a Guide to the Practice*.
- Block, Maurice (1986). *From Blessing to Violence. History and ideology in the Circumcision. Ritual of Merina*. Cambridge: University Press.
- Bonilla Rodríguez, Roberto (diciembre 2009). “Agricultura y tenencia de la tierra en Milpa Alta. Un lugar de identidad” en *Argumentos*. México: SEP, vol.22, núm. 61.
- Bourdieu, Pierre (30, nov. 1979). “Los tres estados del capital cultural” en *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* (trad. Emilio Tenti).
- Broda, Johanna (2003). *Ritos y deidades en el ciclo agrícola. La agricultura en Mesoamérica en Arqueología Mexicana*, volumen XIX, núm. 120.

- Broda, Johanna. “Implorar con los pies. Procesiones en Mesoamérica. Tenochtitlán: procesiones y peregrinaciones mexicas en la Cuenca de México” en *Arqueología Mexicana*. México, vol. XXII, núm. 131.
- Broda, Johanna y Good Ehelmann, Catharina (coord.) (2004). “¿Culto al maíz o culto a los santos? La ritualidad agrícola mesoamericana en la etnografía actual” en *Historia y vida ceremonial en las comunidades mesoamericanas*. México: INAH.
- Calvo, Beatriz (1992). “Etnografía de la Educación” en *Revista Nueva Antropología*. México: CONACYT/ UAM Iztapalapa, vol. XII, núm. 42.
- Carballo, Emmanuel (2009). *Revista de la Universidad de México*. Recuperado de <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/6709/carballo/67carballo.html>.
- Carmona, Jiménez (coord.) 2000. *Breviario 2000, Milpa Alta*. México: Gobierno del Distrito Federal.
- Carrera, Manuel (1954). *Los gremios mexicanos*. México: E.D.I.A.P, S.A.
- Chavirra, Anabell (2001). El mito puesto en escena, un encuentro con “sí mismo” y con el “ser social” (Tesis de grado de Maestría en Antropología, ENAH, México.
- Chavirra, Francisco (1973). *Monografía de Milpa Alta*. México: edición del autor.
- Chavirra, Francisco (2008). El cuerpo de los milpaltenses en su cotidianidad, en sus ritos y en sus fiestas (Tesis de grado de Doctorado en Antropología, ENAH, México.
- Cámara, Elizabeth e Islas, Hil (2007). *Pensamiento y acción*. Mexico: CNART. Ciencia.unam.mx/leer/185/Hallan_restos_de_un_mamut_en_Milpa_Alta
- Consejo de Población del Distrito Federal (2006). México: Copo-DF.
- Compagnon, G. y J.M., Thomet (1966). *La educación del sentido rítmico*. Buenos Aires: Losada.

Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage 2003.

Cottom, Bolfy (2010). *Los derechos culturales en el marco de los Derechos Humanos en México*. México: Porrúa.

De Rubertis, Victor (1987). *Teoría completa de la música, con 312 ejercicios prácticos*. Ricordi Americana.

Dalcroze, Jacques (1960). *Le rythme, la musique et l'éducation*. Germain Compagnon-Maurice Thonet: Ed. Kapelus.

Dewey, John (1949). *El arte como experiencia*. México: FCE.

Duran, Diego (1967). *Historia de las Indias de Nueva España* (Ed. Ángel Ma. Garibay). México: Porrúa, lib. I, cap. XXI.

De Voz, Jan. *No queremos ser cristianos (historia de la resistencia de los lacandones, 1530-1695, a través de testimonios españoles e indígenas)*. México: IN (Colección Presencia núm..37).

Dewey, John (1949). *El arte como experiencia*. México: FCE.

Dewey, John (1967). *Experiencia y educación*. Buenos Aires: Losada (9ª edición).

Díaz-Barriga, Frida y Gerardo Hernández (2002). *Estrategias docentes para un aprendizaje significativo*. México: Mc Graw Hill (2 edición).

Díaz, Bernard (2011). La tradición religiosa del Niño en Xochimilco. Etnografía de un fenómeno cultural dinámico (Tesis de Licenciatura, ENAH, México).

Diccionario de la lengua española (2001). Madrid: Espasa Calpe (22ª edición).

Diario Oficial de la Federación. México.

Durán, Diego (1967) *Historia de las Indias de Nueva España* (Ed. Ángel Ma. Garibay), México: Porrúa, lib. I, cap. XXI.

Durán, Diego (1987). *Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de la Tierra Firme*.

México: Porrúa, vol. 2.

Documento de la administración delegacional de Milpa Alta durante la regencia de Óscar

Espinoza Villareal.

Eisner, Elliot (2004 a). *Educación la visión artística*. Barcelona: Paidós (Col. Arte y Educación).

Eisner, Elliot (2004 b). *El arte y la creación de la mente. El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*. Barcelona: Paidós.

“El maíz” en *Arqueología Mexicana*, vol. V, núm.25. México.

“El maguey. Mitología y ritos” en *Arqueología Mexicana*. México: Edición especial 57.

Estefanía, Joaquín (2002). *La primera revolución del siglo XXI*. Madrid: Aguilar.

Estrada, Jesús (1970). *Música y músicos de la época Virreinal*. México: SEP.

Estrada, Julio (comp.) (1984 a.). *La Música en México, 1. Período Prehispánico (1510 a 1521)*. México: UNAM.

Estrada, Julio (comp.) (1984 b). *La Música en México, 2. Período Virreinal (1530 a 1810)*. México: UNAM.

Estrada, Luis Alfonso. “Informe presentado en el marco del Programa para la Promoción de la Educación Artística a Nivel Escolar Primaria y Secundaria de la UNESCO” (conferencia dictada el 10 de junio de 2011 en las sesiones de Viernes de Lectura que ofrece la Casa de las Humanidades de la UNAM).

Firh, R. (1981). *Elements of Social Organization*. London: Watts and Company.

Florescano, Enrique (2003). “Imágenes y significados del dios maíz” en Gustavo Esteva (coord.) en *Sin maíz no hay país*, México: Museo de Culturas Populares.

- Frigyes, Sándor. *Educación musical en Hungría*. Madrid: Real Music.
- Gadamer, Hans-Georg (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós/ICE de la UAB, (Pensamiento Contemporáneo 15).
- Galindo, Roberto (1992). “Cultivos tradicionales y nuevos en Ohtenco”, en *Historias de mi pueblo, concurso testimonial sobre la historia y cultura de Milpa Alta*. México: vol. V, CEHAM/DDF, Iván Gomezcésar (coord).
- García, Alejandra y Ramírez, María Guadalupe (2010). Fiesta y tradición en lugar de flores. Tradición oral e identidad religiosa en la fiesta patronal del Barrio de San Juan Bautista, Xochimilco (Tesis de Licenciatura, ENAH, México).
- García, Genaro (1907). *Documentos inéditos o muy raros para la historia de México*. México.
- García, Joaquín y Carlos, López (1982 a). *Tlacotenco Tonantzin Santa Ana Tradiciones: toponimia, técnicas, fiestas, canciones, versos y danzas*, México: CIESAS (Serie *Malacachtepec Momoxco* 1).
- García, Joaquín *et al* (1982 b). *Historia legendaria de Milpa Alta*. México: CIESAS, (Cuadernos Casa Chata, núm. 53).
- Grabner, Hermann (2001). *Teoría general de la música*. Akal.
- Graulich, Michel (1999). *Los indígenas. Fiestas de los pueblos indígenas. Ritos aztecas. Las fiestas de las vientenas*. México: Instituto Nacional Indigenista.
- Geertz, Clifford (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona.
- Gerhald, Peter (2000). *Geografía histórica de la Nueva España, 1519-1821*. México: UNAM/. IIM-IIG (Serie Espacio y Tiempo, 1).

- Gibson, Charles (2000). *Los aztecas bajo el dominio español (1519-1810)*. México: Siglo XXI.
- Gimenez, Gilberto (1999). *Cultura popular y religión en el Anáhuac*.
- Godelier, Maurice (1998). *El enigma del don*. España: Paidós.
- Gomézcesar, Iván (2010). *Para que sepan los que aún no nacen... Construcción de la historia en Milpa Alta*. México: UACM.
- Hernández Aupart, J. de D. "Estado actual de la educación artística en México" en *Revistas del Consejo Nacional Técnico de la Educación*. México, núm. 41.
- Herrera, Graciela, (2011). *La construcción de una didáctica para grupos culturalmente diferenciados*, UPN, México.
- Héaut Lambert, Catherien (1987). *La música que nos dio Patria. La música regional en las luchas de Independencia y de la Revolución. Programa de Desarrollo Cultural Regional, Tierra Caliente. Corrido Zapatistas y Liberalismo Popular*, México: ENAH.
- Horcasitas, Fernando (1968). *De Porfirio Díaz a Zapata. Memoria Náhuatl de Milpa Alta*. México: UNAM.
- Ibañez, Efrén. "Reseña histórica de cómo fue recuperada por los nueve pueblos la propiedad comunal de Milpa Alta" en *Historia de mi pueblo*. México, tomo I.
- INEGI, (1995). *Milpa Alta. Cuaderno estadístico delegacional*. México: Gobierno del Distrito Federal.
- Informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo (1997). *Nuestra diversidad creativa*. Ediciones UNESCO/Fundación Santa María. España.
- Jauss, Robert (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*, Barcelona/Buenos Aires: Paidós.

- Kaurttuner, Frances (1983). *An Analytical Dictionary of Nahuatl*. Austin: University of Texas Press.
- Kemmis, Stephen. (1983). *El currículum más allá de la teoría de la reproducción*. Madrid: Mora.
- Kubler, George (1992). *Arquitectura mexicana del siglo XVI*. México: FCE.
- Langer, Susan (2001). “La imagen dinámica: algunas reflexiones filosóficas sobre la danza” en Hilda Islas (comp.) *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*. México: INBA/CONACULTA.
- “La música prehispánica. Sonidos rituales a lo largo de la historia” en *Arqueología Mexicana*. México, vol. XVI, núm.94.
- León-Portilla, Miguel (1974). *La filosofía náhuatl*. México: UNAM.
- León-Portilla, Miguel (2007). México: UNAM/Instituto de investigaciones históricas.
- Linton, Ralph (2006). *Estudio del hombre*. México: FCE.
- Lockhart, James (1985). *Los nahuas después de la conquista. Historia social y cultura de la población indígena del México central, siglo XVI-XVII*. México: FCE.
- López Austin, Alfredo (1967). “Cuarenta clases de magos del mundo náhuatl» en *Estudios de cultura náhuatl*. México: UNAM.
- López Austin, Alfredo (1980). *Cuerpo humano e ideología*. México, UNAM/Instituto de Investigaciones Antropológicas, tomo 1.
- López, Alfredo (1985). *La educación de los antiguos nahuas*. México: Biblioteca Pedagógica de la SEP.
- López , Alfredo, (1987). *Hombre Dios*, UNAM, México.

López, Alfredo (2016). “Sobre la cosmovisión” en *Arqueología Mexicana*. México, edición especial 68, primera parte.

López, Gerardo y Velasco, Sergio (1985). *Aportaciones indias a la educación*. México: Biblioteca pedagógica, SEP.

Luckmann, T. (1968). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.

Lundgren, U.P. (1992). *Teoría del currículum y especialización*. Madrid.

Martínelo, Marian y Gillan, E. (2000). *Indagación interdisciplinaria en la enseñanza y el aprendizaje*. Barcelona: Gedisa.

Martí, Samuel (1995). *Instrumentos musicales precortesianos*. México: INAH.

Martínelo, Marian y Gillan, E. (2000). *Indagación interdisciplinaria en la enseñanza y el aprendizaje*. Barcelona: Gedisa.

Martínez, Roberto (2006). El origen y desarrollo del Tecómitl, Distrito Federal. Sus transformaciones y evidencias a través del tiempo (Un análisis interdisciplinario arqueológico, etnohistórico y etnográfico) (Tesis de Licenciatura, ENAH, México).

Martínez, Miltorn y Tomas Alvarado (enero-febrero 2000). *Apóstol de la educación, Momozco. Órgano de la Información y Enlace de la Delegación Milpa Alta*. México: Año 3, núm. 11.

Martínez, María de Jesús (2003). *Remanentes religiosos de Milpa Alta. El Sistema de Cargos y Fiestas*. México: ENAH.

Martínez, Carlos (1972). *Santuarios y peregrinaciones en el México Prehispánico. Religión en Mesoamerica* en XII, Mesa Redonda. Sociedad Mexicana de Antropología, México.

- Mendizabal, Miguel (1946-1947). *El Santuario de Chloma en Obras completas*. México: Talleres Gráficos de la Nación, tomo II.
- Mendieta, Fray Gerónimo (1997). *Historia eclesiástica indiana*. México: CONACULTA, Colección Cien de México, 2 vols.
- Mendoza, Vicente T. (1984). *Panorama de la música tradicional de México*. México: UNAM.
- Mendoza, Vicente, T. (1978). *El corrido mexicano*. México: FCE (Colección Popular).
- Mendoza, Vicente, T. (1992). *Canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología*. México: FCE.
- Merlos, Eduardo (2009). “El culto a la lluvia en la Colonia. Los Santos Lluviosos” en *Arqueología Mexicana*. México, vol XVI, núm. 96.
- Milpa Alta (1989). Cuaderno de información Básica Delegacional. México.
- Milpa Alta (2015). *Cuaderno estadístico delegacional*. México.
- Moncada, Pablo (1982). *Teoría de la música*. México: Ediciones Framong, 10ª edición.
- Motolinia, Fray Alonso (1992). *Vocabulario de Lengua Castellana y Mexicana*. México: tercera edición (estudio preliminar de Miguel León Portilla).
- Montúfar, Aurora y Anzures, Norma (2014). “El maguey. El registro arqueológico e histórico del maguey” en *Arqueología Mexicana*. Edición especial núm. 57.
- Olvera, Mercedes (1967). *Obra Tlaxcalancingo*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Ossenbach, Gabriela. “Génesis histórica de los sistemas educativos” en José Luis García *et al*, *Génesis, estructura y tendencia de los sistemas educativos iberoamericanos*. Madrid: OEI.

- Palacios, Lourdes (2005). *Arte: asignatura pendiente. Un acercamiento a la educación artística en primaria*. México: UACM.
- Praxedis, Joaquín (2006). *La administración de la fe. Cofradía de Xochimilco, siglo XVIII*. México: GDF/Delegación Xochimilco/Colegio de Posgraduados.
- Pérez, Juan Manuel (2002). *Xochimilco ayer*. México: Instituto Mora/Gobierno del Distrito Federal/Delegación Xochimilco, vol. I.
- Pérez, Mariano (1995) *Diccionario de la música y los músicos*. Akal, vol. 1.
- Piaget, Jean (1973). *Estudios de psicología genética*. Madrid: Emecé Editores.
- Pineda, Elsa (2009) El aprendizaje de la actividad coral infantil en la educación básica primaria (Tesis de Maestría en Desarrollo Educativo, UPN, México).
- Pineda, Elsa (2015). *Diario de campo de Santa Ana Tlacotenco*.
- Programa de Desarrollo Educativo 1995-2000. México.
- Quesada, Noemi (1972). *Los matlazincas*. México: INAH.
- Quiroz, Haideé (2002). *El carnaval de México, abanico de culturas*. México: INAH.
- Ramírez, Ana Hilda (1995). *Pueblos indígenas de México. Nahuas de Milpa Alta*. México: Instituto Nacional Indigenista/Secretaría de Desarrollo Social.
- Reyes, Alfonso (1981). *Milpa Alta, monografía*. México: Coordinadora para el Desarrollo Agropecuario del Distrito Federal.
- Reynoso Carlos (2006). *Antropología de la Música, de los género tribales a la globalización*. Buenos Aires: vol. 1. Teorías de la simplicidad (Colección complejidad humana).
- Rockwell, Elsie (1987). *Reflexiones sobre el proceso etnográfico*. México: Departamento de Investigaciones Educativas/Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del IPN.

- Rodríguez, María y Schadow, Robert (2002). *El pueblo del Señor: Las fiestas y peregrinaciones de Chalma*. México: UAEM.
- Ronael, Don Michael (2003). *The Harvard Dictionary of Music*. Harvard University Press.
- Romero, Jesús (1946). *Música precortesiana*. México: INAH/SEP.
- Ruiz, Lusi Bruno (1984). *Breve historia de la danza en México*. México: Porrúa.
- Ricard, Robert (1947). *La Conquista Espiritual de México*. México: JUS.
- Ruiz de Alarcón, Hernando (1988). *Tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas que hoy vienen entre los indios naturales de esta Nueva España* (escrito en 1629). México: SEP (Colección: Cien de México).
- Sahagún, Fray Bernardino (1969). *Historia General de las cosas de la Nueva España*. México: Porrúa (Ed. Ángel Ma. Garibay).
- Saldívar, Gabriel (1978). *Historia de la música*. México: Ediciones Gernika/SEP.
- Schnapper, Laure (2001). «Ostinato». *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. Stanley Sadie. Macmillan).
- Sales, Vania y Valenxuela, José Manuel (1997). *En muchos lugares y todos los días vírgenes, santos y niños Dios. Mística y religiosidad popular en Xochimilco*. México: El Colegio de México.
- Sánchez, María del Consuelo (2006). *Ciudad de pueblos. La macrocomunidad de Milpa Alta en la ciudad de México*. México: Secretaría de Cultura del Distrito Federal.
- Sánchez, José (1988). *Aprendizaje, conocimiento y comunicación en la comunidad andina*. Quito, Perú: Centro Andino de Acción Popular.
- Sanders, Williams (1983). “El lago y el volcán: La chinampa” en Teresa Rojas (compiladora) en *La agricultura chinampera*. México: Universidad Autónoma de Chapingo.

- Sandi, Luia (1949). “Chávez y la música en México” en *Homenaje Nacional a Carlos Chávez*. México: INBA/SEP.
- Sardo, Joaquín (1986). *Relaciones históricas del Santo Cristo del Santuario y Convento de Chalma*. México: Impresos Olalde.
- Seminario de Música Infantil (2000). México: Escuela Nacional de Música, UNAM.
- Sección de Música Escolar, Gaceta (1997). México.
- SEP (2000). *Antología de Educación Artística*. México.
- SEP (1998). *Libro para el maestro. Educación Artística. Primaria*. México.
- SEP (2001). *Libro para el maestro. Educación Artística. Primaria*. México.
- SEP (2001). *Programa Nacional de Educación 2001-2006*. México.
- SEP (2007). *Programa Nacional de Educación 2007-2012*. México: (2011 F), *Guías de Estudio para el Maestro, primer grado*.
- SEP (2013 g). *Programa Sectorial de Educación 2013-2018*. México.
- Schoeder, Francisco (2001). “La arquitectura monolítica de Tezcotzingo y en Malinalco, Estado de México” en *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*. México: núm. 4.
- Stavenhagen, Rodolfo. “La cultura y la creación intelectual” en Adolfo Colombres (comp.), *La cultura popular*, Dirección General de las Culturas Populares/Premia Editores, 1982, Rey de Jonas.
- Torquemada, Fray Juan (1973). *Monarquía indiana*. México: UNAM.
- Tyler, Ralph W. (1982). *Principios básicos del currículum*. Buenos Aires: Troquel.
- Valera-Falcón, María de los Ángeles (2006). *Rumbo a una educación artística intercultural*. México: UPN (Col. Educarte).
- Van Zantwijk, Rudolf (1959). *Los indígenas de Milpa Alta herederos de los aztecas*. México: Haarlem, Instituto Indigenista Interamericano.

- Vargas, Iraida, “Arqueología, ciencia y religión” en *Antropología Americana*.
- Velásquez, Ana Lilia (2000). *Algunos aspectos de la vida colonial de Milpa Alta* (Tesis de Licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México).
- Vela, Enrique (2011). “El maíz. Rito del maíz” en *Arqueología Mexicana*. México: Edición especial 38.
- Villanueva, Fidencio (1939). *Usted dirá...* México (mecanoescrito).
- Villanueva, Fidencio (2006). *Aztecacuicame. Cantos Aztecas*. México.
- Villoro, Luis (1998). *Creer, saber, conocer*. México: Siglo XXI.
- Wacher, Mette (2006). *Nahuas de Milpa Alta*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. Recuperado de <http://www.cdi.gob.mx>.
- Wertsch, J.V. (1991). *Voces de la mente, Un enfoque sociocultural para el estudio de la acción mediada*. Madrid.
- Wacher, Mette (2013). *Los pueblos de Milpa Alta. Reconstitución sociocultural, religión comunitaria y ciclo festivo*. México: INAH.
- Wallaschek, Richard (1893). *Primitive Music. An Inquiry into the Origen an Evelopmente of Music, Songs, Instruments, Dances and Pantomimes of Savage Races*. Londres, Longmans, Green, New York.
- Winningston-Ingram, Regnald P. (1936). *Mode in Ancient Greek Music*. Cambridge: University Press.
- Zaraus, Héctor (2000). *Fiestas cívicas, laborales y familiares y nuevos festejos*. México: INAH.
- Recuperado de es.wikipedia.org/wiki/Milpa_Alta.31/12/14.
- Recuperado de es.wikipedia.org/wiki/Río_Moctezuma.

Recuperado de www.inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM17los/.../17001a.html.
[31/12/14](#)].

Recuperado de www.wikimexico.com/.../cultura/feria-del-nopal-en-milpa-alta

Recuperado de www-Miescuola.com.mx

Recuperado de www.mexicodesconocido.com.mx/zapata-y-su-paso-por-milpa-alta-distrito-federal.html

Recuperado de <https://es.wikipedia.org/wiki/Centéotl>

Recuperado de <https://es.wikipedia.org/wiki/Tonalpohualli>

Recuperado de www.Unesco The Samba of Roda and the Ramlila proclaimed Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity.

Recuperado de www.Unesco] UNESCO TO PROTECT MASTERPIECES OF THE ORAL AND INTANGIBLE HERITAGE OF HUMANITY.

Recuperado de www.tamaulipas.gob.mx/tamaulipas/ssocial/cultura/tradiciones/musica/norte/chotis.htm

Recuperado de www.Unesco] Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage 2003, UNESCO. Consultado el 2 de febrero de 2016.

Recuperado de www.ilustrados.com/tema/.../Educacion-musical-escolarizada-Mexico-1920-1940.htm)

Recuperado de <https://es.wikipedia.org/wiki/Jubileo>

<http://www.monografias.com/trabajos63/anatomo-fisiologia-audicion/anatomo-fisiologiaaudicion2.shtm#xzz44bzeI2ff>

Recuperado de <http://aulex.org/nah-es/index.php?busca=mitotilistli>

Recuperado de <http://aulex.org/nah-es/index.php?busca=mitotilistli>

Recuperado de <https://es.wikipedia.org/wiki/Tlaticpac>.

Recuperado de

http://www.csicsif.es/andalucia/modules/mod_sevilla/archivos/revistaense/n15/mula.pdf

Recuperado de http://www.iea.gob.mx/webiea/sistema_educativo/planes/plan_primaria.pdf

Recuperado de <http://www.programa> de estudio 1972-1975.

Recuperado de (<https://hermamusical.jimdo.com/apuntes/los-matices-musicales/>)

Recuperado en: <http://www.clasesguitarraonline.com/teoria-analisis-musical/2016/3/17/indicaciones-musica-tempo-caracter-dinamica>

INDICE

Arrullo	p.4
Altísimo señor	p. 6
Atolera	p.7
Aztequitas	p.8
Bailemos	p. 35
Canción del agricultor	p. 36
Canto a la lluvia	p. 38
Canto Navideño	p. 39
Canto a Milpa Alta	p.40
Canto de posadas	p. 41
Canto a Tláloc	p.53
Corrido a Zapata	p.54
Cuando un cristiano alaba al señor	p.55
Dale, dale, dale	p.58

El Guajito	p.59
El maíz	p.60
Flor finita	p.62
Flor menudita	p.65
Fuego Nuevo	p.67
Himno Nacional Mexicano	p.68
Hormiguitas	p.71
La canción del pescador	p. 73
La guadalupana	p.74
Las mañanitas	p.78
La siembra	p.80
Madrecita	p.81
Madre mía	p.82
Mareo borrachita	p.84

Oh mi Señor	p.85
Rebozo	p.86
Qué viva mi cristo	p.88
Son a Milpa Alta	p.89
Son “Nican Tlalticpan	p.91

Arrullo

A la rorro Niño
a la rorro ro,
te ofrezco mi vida
y mi corazón.

Naciste entre paja
De humilde portal
Y a librarnos vienes
De pecado y de mal.

Cándido cordero
Celestial pichón,
duérmete, bien mio,
duérmete mi amor.

Noche venturosa,
noche de alegría,
bendita de dulce,
divina María,
bendita la dulce,
divina María.

Coros celestiales
Con su dulce acento
Cantan la ventura
De este nacimiento

A la rorro Niño
a la rorro ro,
te ofrezco mi vida
y mi corazón

Altísimo Señor

Altísimo Señor, que supiste juntar
a un tiempo en el altar
ser cordero y pastor.

Quisiera con fervor amar y recibir
a quien por mí quiso morir.

Cordero divinal por nuestro sumo bien
inmolado en Salen, en tu puro raudal.

De gracia celestial, lava mi corazón,
que fiel te rinde adoración.

Suavísimo maná, que sabe a dulce miel
ven, y del mundo vil nada me gustará.

Ven y se trocará del destierro cruel
con tu dulzura la amarga hiel.

Oh convite real, doy sirve el Redentor,
al siervo del Señor comida sin igual;
Pan de vida inmortal, ven a entrañarte en mí,
y quede yo trocado a ti

Texto en nahuatl
Atulchihiquih

Xinpanunca, xitlaican
Nochi tlein panutihue,
In atulle cuza huelic,
Ihuan tomalle cuza chiahua.

Texto en español
Atolera

Pasen a tomar atole
todos los que van pasando
El atole está sabroso
y los tamales muy grasosos

Texto en náhuatl

Traducción al Español

**1.- AZTECATTZITZIN
AZTECATECUICATL IHTOTIZTLE**

**1.- AZTEQUITAS
CANTOS Y DANZAS DE LAS AZTECAS**

I

I

Aztecatzitzin, tech hual notzalo
xochitepanco titotetihue
aztecatzitzin, ma tiatetzica
nonca tinemi.

Aztequitas, nos mandan llamar
en el jardín vamos a bailar;
aztequitas vamos para allá
mientras que vivamos.

Ipanin tonaltzi, tonantzin ilhuitzi
xochitepanco tocomatizque
aztecatzitzin, ma tiatetzica
tonantzin ilhutzi.

En este día nuestra madre, su fiesta
en el jardín vamos a saber,
Aztequitas vamos para allá
nuestra madre, su fiesta.

Axan ilhitzi ti xochitequi
xochitepanco ti tecuicazque
aztecatzitzin, ma tiatetzica
ti xochitequica.

Hoy su fiesta, flores cortamos
en el jardín pasará su fiesta;
Aztequitas vamos para allá,
flores vamos a cortar.

Tech hual tlalhuilo ti yazque ilhutzi
xochitepanco ti tecuicazque
aztecatzitzin, ma tiatetzica
ti yoltzin cuinica.

Nos mandan llamar, vamos a la fiesta
en el jardín vamos a cantar;
Aztequitas vamos para allá,
vamos de corazón.

Aztecatzitzin, tech hual notzalo
xochitepanco ti totitihue
aztecatzitzin, ma tiatetzica
ton paxaluca.

Aztequitas, nos mandan llamar
en el jardín vamos a bailar;
aztequitas vamos para allá
Vamos a pasear.

Yo tonazico ton tequitica
xochitepanco ti tlatequica
aztecatzitzin, ma tiatetzica
ton tlatequica.

Ya llegamos, vamos a trabajar
en el jardín, vamos a cortar;
Aztequitas vamos para allá
vamos a cortar.

Xochicocone tlin cuacualtzitzi
xoxhitepanco tic tetemoca
aztecatzitzin, ma tiatetzica
zan cualyotica.

florechitas tiernas y tan hermosas
en el jardín vamos a buscar;
Aztequitas vamos para allá
con todo el bien.

Inin tonalzintli, tonantzi ilhuitzi
ti pahpaquica ti cacahuanica
aztecatzitzin, ma tiatetzica
tonantzi ilhuitzi.

En este día, nuestra madre su fiesta
tengamos gusto, charlemos;
Aztequitas vamos para allá
nuestra Madre, su fiesta.

Tlatzotzon tecuica ma titotica
nonca ti nemi ti yoltzicuinica
aztecatzitzin, ma tiatetzica
ton itotica.

Música y canto, vamos a bailar
mientras vivimos; vamos de corazón;
Aztequitas vamos para allá,
vamos a bailar.

Axcan ce xihuitl ayocmo ti nemi
ma tech mo maquili tlateochihuali
aztecatzitzin, ma tiatetzica
nonca tinemi.

De ahora en un año ya no viviremos,
que nos dé su bendición;
Aztequitas, vamos para allá,
mientras que vivamos.

Ma ye ti yahtaca yu pano ilhuitzi

Ya nos vamos, ya pasó su fiesta,

xochitepanco ce xihuitl ipani

en el jardín, hasta el otro año;

aztecatzitzin, ma tiatetzica
yu pano ilhuitzi.

Aztequitas vamos para allá,
ya pasó su fiesta.

Ti tlanahuatica yutla ilhuitzi
axcan ce xihuitl ocuiltihualazque
aztecatzitzin, ma tiatetzica
ce xihuitl ipani.

Vamos a avisar ya acabo su fiesta,
de ahora en una año volveremos a venir;
Aztequitas vamos para allá,
Hasta el año venidero.

II

II

Teopanixpa tech hualtlahuilo
to huentitihue zan cualyotica
aztecatzitzin, ma tiatetzica
to huentitihue nonca ti nemi

Frente al templo nos invitan,
vamos con la promesa con todo el bien;
Aztequitas vamos para allá;
vamos con la promesa, mientras que vivimos

Xochimamanic ahuhuetitla
zazancualtzitzinti huanzicotica
te tlatlamachtli momolontica
ti mo panoltiz in cualyotica.

Flores puestas cerca de los ahuehuetes,
muy hermosas, junto a ella;
muy hermosas bolas de fuego,
va usted a pasar bajo los árboles.

To tlatlactia amo tech cactehuazque
ti xochitlalizque huanzinocotica
tlahuil mamanic zan cualyotica
ti mo panoltiz momolontica.

Le rogamos que nos deje,
vamos a poner flores junto a ella;
luces puestas con todo el bien,
va usted a pasar bolas de fuego.

Tonantzin ilhuitzi tech hualtlalhuilo
ton itotizque zancualyotica

Nuestra madre su fiesta nos mandan invitar,
vamos a bailar con todo el bien,

aztecatzitzin, ma tiatetzica
ti te cuicazque nonca ti nemi.

Aztequitas vamos para allá;
vamos a cantar mientras que vivimos.

In ilhuicacpa tech hualtlalhuilo
ti te cuicasque nonca ti nemi
to micmiampa ma tiatetzica
tla monequiltiz huantzicotica.

Allá en el cielo nos manda invitar,
vamos a cantar, mientras que vivimos;
cuando nos muramos, vamos para allá,
si lo quiere ella.

Tonantzin ilhuitzi ti pahpaquican
te tlatlamachti zan cualyotica
in axan quema ti yoltzicuinica
tech mo teochihuile quen occe xihuitl.
venidero.

Nuestra Madre, su fiesta, tengamos gusto,
muy hermosa, con todo el bien;
ahora si, con todo el corazón,
que nos da su bendición hasta el año

tla ti nemizque ce ce xihuitl tonalle
no ti hualazque zan cualyotica
tla amo ti nemizque ipanin tonalli,
telcicihuizque zan ecyotica.

Si vivimos el otro año, en este día
también vendremos, con todo el bien;
si no vivimos en este día,
suspiraremos, sin reproche.

Ma ti yahtaca ti tlanahuatica
inahuactzinco ahuehuetitla
te tlatlamochti momolontica
yo ton panuque in cuauhtzintitla.

Vamos yendo a avisar,
junto a ella, cerca de ahuehuetes;
muy hermosas bolas de fuego,
ya pasamos cerca de los arboles.

III

III

Xochitepanco tech hual notzalo

En el jardín nos mandan llamar,

cualyotica tech hual tlahuilo

tihtotihue ti tecuicazque
ica inon oh ti hualaque.

Inin axan ti pahpaquican
to tlazonantzin inahuactzinco
ti tlahuilmanazque ti xochitlalizque
ica inon oh ti hualaque.

Zan huel axan tonantzin ilhuitzi
tic tenamique momatzin icxitzi
ti chocazque telcicihuizque
ica inon oh ti hualaque.

Ihuan to icnehua xochitequizque
tlahuil manazque xochitlalizque
ma zan axan zan no ihque
elcicihuizque ihuan chocazque.

Aztecatzitzi, to tlatlauhtica
to mahuiznantzin ti nemica
ti icihuica ti yoltzicuinica
ica inon oh ti hualaque.

Moztla, huiptla titomiquilizque
xochitepanco tech tocazque
no yohque tetlac to pialtican
nochi tlacatl yeloac oncan.

con todo el bien nos mandan invitar;

vamos a bailar, vamos a cantar,
nuestros hermanos irán también.

ahora tengamos gusto,
Nuestra amorosa Madre, junto a ella,
luces pondremos, flores pondremos,
a eso venimos.

si, más que a ora, nuestra Madre, su fiesta
veneramos sus manitas, sus piés;
lloraremos, suspiraremos,
a eso venimos.

Y nuestros hermanos, flores cortarán,
luces pondrán, flores pondrán;
mas ahora, pues así,
suspirarán y llorarán.

Aztequitas vamos a rogar
a Nuestra buena Madre que vivamos;
vamos de prisa, de corazón,
a eso venimos.

Mañana, pasado moriremos,
en el jardín nos enterrarán;
también a ella nos encomendamos,
todos estamos aquí.

Yetiyahue ma tech tlapopolhuilo
zan huel occe xihuitl ipani
ti tomiquihue on te ilhuilo
oh ti hualaque ica ini.

Tla toteotl tech mocahuilia
ixpantzinco ti con itlani
to teochihua ma tech maquilia
zan huel occe xihuitl ipani.

IV

Aztecatzitzitzi no icnihuan
inin axan tonaltzintli
oahzico in ilhuitzi
inin axan tonantzi ilhuitzi.

Ma ti nochtli to tlamachtlazopapaquican
in no ichnihuan tlapopochtlalizque
tlahuilmanazque zancuale xochitlalizque
Azteca, Azteca.

Tonantzin qui monequiltiz
tocepanian ti nemica
ma tich maquilli ichicactzi
inin axan ti yoltzicuinica.

Ya nos vamos, que nos perdonen,
hasta el año venidero;
muchas gente avisaremos,
vendremos por eso.

Si Dios nos deja,
enfrente de él pediremos,
su bendición que nos dé;
hasta el año venidero.

IV

Aztequitas, mis hermanos
hoy, en este día,
llegó su fiesta;
hoy, Nuestra Madre, su fiesta.

Que todo para todos, sea gustoso y querido
y mis hermanos pondrán sahumerio
luces pondrán; muy bien, y flores pondrán;
Aztecas, aztecas.

Nuestra Madre quiera que
que todos vivamos
y que nos dé su fuerza;
hoy, vayamos de corazón.

Ma ti nochtli to tlamachtlazopapaquican
inin axan tonantzi ilhuitzi.
que zan cualli otazico ce xihuitl ipani
zan huel cualli to tepialtica
Azteca, Azteca .

Aztecatzitzi ton yahue
que zan huel otihualaque
in to ichnihuan ti te chia
inin axan tonalli ilhuipa .

Ma ti nochtli to tlamachtlazopapaquican
xochitenpaco yo ton itotico
inahuactzinco tonantzin axan ilhuitzi
zan cualli ti yoltzincuinican,
Azteca, Azteca.

Yu pano tonantzi ilhuitzi
que zan huel occe xihuitl
tla ti nemi ti hualazque
ti temiquihue ipani ce xihuitl.

Ma ti nochtin to tlamachtlazopapaquican
tlin te chocte ihuan te tlacolti
to nahuati quen occe xihuitl ipani
tla Toteotl qui monequiltiz
Azteca, Azteca.

Que, todo para todos, se gustoso y querido
Hoy, Nuestra Madre su fiesta;
muy bien llegó este año ahora,
muy bien nos encomendamos,
Aztecas, aztecas.

Aztequitas, ya nos vamos;
como con bien vinimos,
nuestros hermanos los esperamos,
hoy, este día de fiesta.

Que todo, para todos, sea gustoso y querido
en el jardín ya bailamos,
cerca de Nuestra Madre, hoy, en su fiesta;
hoy vayamos de corazón,
Aztecas, aztecas.

Ya pasó Nuestra Madre su fiesta,
con el bien, el otro año,
si vivimos, vendremos,
mucho gente como este año.

Que todo, para todos, sea gustoso y querido
que hace llorar y hace entristecer;
nos avisamos que el otro año,
si Dios quiere,
Aztecas, aztecas.

2.- TLANAHUATIL TECUICATL

Ye ti yahue ti to nantzi
ma ye to nahuatica
ti hualazque que zan axa
ce xihuitl quemahcatzi.

Ye ti xochi mahmanque
ti tlahuil popoch tlalihque
ti tecuicaque titotique
zan huel cualyotica.

Ye ton huitza tepitzi
ti pahpaque mo ilhuitzi
ica to yollo ti to nantzi
ti yahue que icnotzitzi.
hermanos.

To nanahuatequica
quen occe xihuitl ipani
tlen te chocte te tlacoltl
amo noch ti acizque.

tla ti miqui axan quema
te tlicuilpa ma tech toco
ti to nantzi ma ompa choco
campa tlaxcalmanalo.

DESPEDIDA DEL CANTO.

Ya nos vamos madre mía,
ya nos avisamos;
vendremos como hoy,
el año venidero.

Ya pusimos flores,
lucos, sahumeros pusimos;
ya cantamos y bailamos,
con todo el bien.

Ya vinimos un poquito,
tuvimos gusto, tu fiesta;
con todo el corazón.
ya nos vamos, mis

Nos damos abrazos;
¡hasta el año venidero!
lo que hace llorar y sentimiento,
que no todos llegaremos.

Si nos morimos ahora,
en tu fogón entiérranos;
madre mía, allá llora,
donde se echan las tortillas.

tla aca te tlatlanillo
tlica zan huel coza choco
xoxoque cuahuitl ma telhuilo
te chochocte popoca.

Tech maquili ti to nantzi
mo tlateochihual mahuitzi
in tlalticpac tic huicazque
ilhuicacpa no ihque.

Ye ti yahue ti to nantzi
no icno icnietzitzihua
in chochoco elcicihuihua
quen occe xihuitl ipani

Ye ton huitza in xochitepanco
mo ilhuitzi ti to nantzi
ti pahpaqui ti yoltzicuini
que toteotl tech maco.

Si alguien te preguntare
por qué mucho lloras;
está verde la leña, dícelos,
y hace llorar el humo.

Danos Madre mía
tu santa bendición;
sobre la tierra llevaremos
y en el cielo también.

Ya nos vamos Madre mía
pobres mis hermanos,
van llorando y suspirando;
¡Hasta el año venidero!

ya vinimos al jardín,
tu fiesta, Madre mía
con gusto de corazón.

3.- 1er. CANTO

Virgen más hermosa que el nardo y la rosa
Virgen adorada, que el fulgido sol,
los astros del cielo, con mucha alegría,
alaban tu nombre sagrada María.

Eres una estrella, brillante lucero;
y ante tu presencia, a tus pies rendidos,
en esta mañana, con gran devoción,
para venerarte, aquí hemos venido.

Hermoso lucero, Madre tan sagrada,
más hermosa eres que el sol y la luna;
en este Santuario, y por nuestro amor,
tu bendición danos, virgen adorada.

2ª. MARCHA

Marchemos recorriendo
todito nuestro país;
Tarascos, Zapotecas,
Aztecas y Otomíes.

En las horas plácidas
de un lago, al llegar,
allí miraron un Águila
parada sobre un nopal.

Allí fundaron México
sufriendo penas mil;
y fue uno de los Monarcas
el Rey Huitzilihuitl (se repite)

Moctezuma segundo
hijo de Axayacatl
reinaba, cuando España
nos vino a conquistar.

Hagamos cual Cuauhtemoc,
que el héroe inmortal
murió por nuestra Patria
y por la libertad.

El Dios Huitzilopochtli,
sanguinario y feroz,
sacrificaba víctimas
sacando el corazón.

Ya Hutzilopochtli,
ya te abandonamos,
como falso Dios
ya no te adoramos.

4.- CANTO Y BAILE

En el nombre de nuestra Madre Guadalupe

La virgen aparecida,
Celebremos este día
Con todo el corazón.

Al amanecer el día
Te damos el corazón;
Recíbelo con cariño
Y danos tu bendición.

Al amanecer el día
Te damos tus mañanitas;
échanos tu bendición
con tus sagradas manitas.

Virgencita milagrosa
Postrados aquí nos tienes;
Bendiciones te pedimos
En este glorioso día.

Besaremos este suelo
De tu sagrado templo;
Postrados estamos cantando
Que es nuestro único consuelo.

Luz que brillas en el cielo
Para admirar tu hermosura
Con las flores más hermosas
Llegaremos a tu altar.

Santa Ana es tu nombre
Que te invoca el pecador
Que nombre tan más divino
Que te dió nuestro señor.

5.- BAILE Y CANTO EN MEXICANO

I

Aztecatzitzin techuatlaluilo
Tohuentihue san cualyotica
Aztecatzitzin mateatetzica
Tohuentihue no ca ti neme.

Aztecatzitzin techhuatlaluilo
Ti xochitlalizque huetzincotica.
Aztecatzitzin mateatzica
Ti xochitlalizque no ca ti neme.
Inin tonaltzintle techhualtluilo
Ti cera manasque san cualyotica

II

Aztecatzitzin mocnizitzihua mati nostin
Ti papaquican ininxan tonaltzintle
Ho aseco hilhutzintle mati nostin
Ti papaquican to tio natzin.

Aztecatzitzin non can ti neme
To hilhuitzin san cualyotica.
Aztecatzitzin tiyoltzicuinica
Ti papaquican to nantzin ilhuitzin. (se repite)

Xochimamani ahuehuetitla
Zazancualtzitzintin huetzincontica.
Tilla popochhuisque momolotica
Timo panoltis tzincualtzintitlan.

Timo panoltis ipanintochan
Timo caqutis tonantzinilhuitzin,
Ti xochitlalizque huetzincotica
Timo palotis tonantzinihuitzin,
Timo panolis momolotica.

Cera mamani techcactehuasque
Titotlatlatlautia san cualyotica,
Mostla huiptla tito miquilizque
Xochi tepanco tech to cazque
Noch tlacatl onca lleloac
Noyoque tehuan topialhtitehua.

Inin naxanti papanquican
Ihuahualtzinco tollazomahuiznanzin
Ti cera manasque ti xochitlalizque
Para inoica ho ti hualalque.

Mostla huiptla tito miquilizque
Xochi tepanco techtocazque
Xochi tepanco techtocazque
Huantoc nihuan xochitlalizque
Mostla huiptla tito miquilizque

Xochi tepanco techtozque
Xochi tepanco techtozque
Huantoc nihuan xochitlalizque
Elcicihuizque huan chochozque.

6.- DESPEDIDA EN MEXICANO

Yetihue ti to nantzin
Xitech hualmo teochihuih,
Quinoc zexihutl ipanin
Tlateotalzin techmo cahulia.

Yepapaque mixpanzinco
Nocno aztecatzitzihua,
Quinoc zexihuitl ipanin
Tateotatzin techmo cahulia.

Mayetican titi nantzin
Ca miac tlacacooli,
Quinoc zexihuitla ipanin
Tateotatzin techmo cahulia.

Santlen to tlatlahuetia
Amo techmo cahulia,
Ipanin tlaltipac
Sanhueye e choquistlalpa.

Noyoque tehuantiti
Tochantlaczitzintin
Nochintlacatl oncan lleloac
Inin motlazo ixpantzinco.

7.- MAÑANITAS

Virgencita milagrosa
Hoy venimos a cantar
Estas lindas mañanitas
Al pié de tu lindo altar.

Despierta Madre, despierta,
Tus hijos te quieren ver;
En el cielo y en la tierra
Te deben siempre querer

Virgencita milagrosa,
Échanos tu bendición;
Con tus sagradas manitas,
Madre de mi corazón.

Buenos días, reina del cielo,
Madre mía de Guadalupe
Ya nos diste la licencia
De llegar a tu Santuario.

Ya viene el sol con sus rayos,
Ya aclareció la mañana;
Ya se oyen cantar los gallos,
Las cuatro de la mañana.

Las cuatro de la mañana...

El lucero ya salió;
Madre mía de Guadalupe,
Échanos tu bendición.

Ya viene...

En los nevados volcanes
El sol empieza a brillar;
Los nardos y tulipanes
Te vienen a perfumar,

Ya viene...

Blancas flores olorosas
Te venimos a ofrendar
Y un ramo de frescas rosas
Antes de tu despertar.

Ya viene...

Y nosotros sin desvelos,
Reunidos nos vés;
Cantándote con anhelo,
De rodillas a tus pies.

De castilla eres la rosa,
Madre mía de Guadalupe;
Pues entre todas las flores
Eres la más primorosa.

8.- UN CUADERNO DE PRINCESA

I. MAÑANITAS

Aclareció en el oriente;
Ya es hora de caminar...
Vamos por el santuario
Las gracias vamos a dar.

Ya viene amaneciendo...
Hoy venimos a cantar
Estas lindas mañanitas,
Al pie de tu lindo altar.

Que preciosa jerarquía!
Que mañana tan sagrada!
Te damos los buenos días,
En esta hermosa mañana.

Buenos días Virgen Santa Ana,
Buenos días madre sagrada,
Ya nos diste la licencia
De llegar a tu presencia.

Llegó alegre el pajarito
A cantar tus mañanitas;
Gorjeando con su piquito
Sacudiendo sus alitas.

Llegó tu día primoroso,
Llegó tu día de alegría,
¡Que preciosas mañanitas!
Ya viene aclarando el día...

Madre divina; en el cielo
Los ángeles hoy te coronan,
Y nosotros aquí en la tierra,
Tus hijos aquí te adoran.

Aquí están tus mañanitas,
Madre de mi corazón;
Y también tus visitantes
Que a tu presencia han venido.

Eres brillante lucero;
Eres guía del caminante,
Que bonitas mañanitas,
Te dicen tus visitantes!

Toditos los peregrinos,
Que vienen de lejos tierras,
Arrodillarse en tu templo
Y alumbrarte con sus ceras.

Te saluda el gorrioncito,
La paloma y el canario
Ensalzando la grandeza
De tu bello relicario.

La golondrina y el jilguero,
Juntos con el ruiseñor,
Te dicen con sus gorjeos:
¡Buenos días hermosa flor!

Con júbilo y alegría,
Compuse estas mañanitas,
Adornadas de calandrias
Y de blancas palomitas.

II. ADORACIÓN

Adoremos con gusto y placer
La felicidad vida,
A la virgen pura;
La que vino al mundo
Para podernos salvar.

Aztecas seremos, aztecas de amor,
Cantemos con tanto primor...
Y le cantaremos a nuestra madre,
Virgen Santa Ana, con todo el corazón

Adoremos a la virgen pura,
Con todo el corazón;
Madre mía, Virgen Santa Ana,
Echanos tu bendición.

Aztecas seremos, aztecas de amor...

III. MARCHA.

Al tepeyác presurosos marchemos,
Los aztecas de buena voluntad;
A nuestra madre Virgen Santa Ana;
A rendirle nuestro fiel corazón.

Todo el mundo la bendiga...
Sea para siempre adorada
Ella que vino al mundo,
Para podernos salvar.

En el nombre de Dios todo poderoso,
Nuestra madre, Virgen Santa Ana,
A quién estamos venerando este día,
Con todo nuestro fiel corazón

IV. MARCHA

Nuestra patria: México,
Como fue en la antigüedad...
¡Compañeros aztecas,
Vamos a marchar!

Marchamos recorriendo
Todito nuestro país...
Rendidos ya llegamos
A este sagrado lugar.

Ya Huitzilopochtli,
Ya lo abandonamos;
Como falso Dios,
Ya no lo adoramos.

V. Ier. CANTO

Virgen más hermosa que el nardo y la rosa
Virgen adorada, que el fulgido sol,
los astros del cielo, con mucha alegría,
alaban tu nombre sagrada María.

Eres una estrella, brillante lucero;
y ante tu presencia, a tus pies rendidos,
en esta mañana, con gran devoción,
para venerarte, aquí hemos venido.

Hermoso lucero, Madre tan sagrada,
más hermosa eres que el sol y la luna;
en este Santuario, y por nuestro amor,
tu bendición danos, virgen adorada.

VI. 2ª. MARCHA

Marchemos recorriendo
todito nuestro país;
Tarascos, Zapotecas,

Aztecas y Otomíes.
En las horas plácidas
de un lago, al llegar,
allí miraron un Águila
parada sobre un nopal.

Allí fundaron México
sufriendo penas mil;
y fue uno de los Monarcas
el Rey Huitziluhuitl (se repite)

Moctezuma segundo
hijo de Axayacatl
reinaba, cuando España
nos vino a conquistar.

Hagamos cual Cuauhtemoc,
que el héroe inmortal
murió por nuestra Patria
y por la libertad.

El Dios Huitzilopochtli,
sanguinario y feroz,
sacrificaba víctimas
sacando el corazón.

Ya Hutzilopochtli,
ya te abandonamos,
como falso Dios
ya no te adoramos.

VII. CANTO Y BAILE

En el nombre de nuestra Madre
La virgen aparecida,
Celebremos este día
Con todo el corazón.

Al amanecer el día
Te damos el corazón;
Recíbelo con cariño
Y danos tu bendición.

Al amanecer el día
Te damos tus mañanitas;
échanos tu bendición
con tus sagradas manitas.

Virgencita milagrosa
Postrados aquí nos tienes;
Bendiciones te pedimos
En este glorioso día.

Besaremos este suelo
De tu sagrado templo;
Postrados cantando estamos,
Que es nuestro único consuelo.

Luz que brillas en el cielo

Para admirar tu hermosura
Con las flores más hermosas
Llegaremos a tu altar.

Santa Ana es tu nombre
Que te invoca el pecador
Que nombre tan más divino
Que te dio nuestro señor.

VIII. DESPEDIDA

Ya llevamos tu linda estampa
Colocada en nuestro pecho,
Y también el panorama
De tu magnifico templo

Danzantes y peregrinos
Se despiden en tu reunión;
Regresan a sus hogares,
Dales ya tu bendición

Como un recuerdo sagrado,
Tu imagen me llevaré;
La guardaré con agrado,
Y así te veneraré.

Lucerito del cielo,
Lucerito de Dios,
Lucero de la gloria,

Adiós, adiós, adiós

Titóticán

Ti no tlazótzin, xochipapalotl,
X'on pápatlani no zecac nián.
X'con uitequilin inin chapahtli,
Noca ¡ti nemi titotican!

Inin qué axcan, ma zé mómóztla
To nemilzpa ton áuican,
M aic poliuzt to mázeuizque
Uan má nochipa ti pahtacan.

Xih cuécuepili, x'on meh cuécuélo
Cuali x' quin patla mohxitotón,
Qué cuac no yólo yeh papatlaca
Cuah ni mitz itta ca motlah tiah.

Bailemos

Amada mia cual flor-mariposa,
gira en tu vuelo cerca de mi.
ven duro a darle al zapateado,
mientras vivamos ¡Pues ven a bailar!

que como hoy siempre, todos los días
gozo tengamos en nuestra vida,
que no nos falte jamás sustento
Siempre tangamos cabal salud

Da evoluciones con toda gracia
cambia tus pasos y contonéate
como, al mirarte yendo conmigo,
palpita intenso mi corazón

Texto en náhuatl
Miltequicuatl

Amo Huetzca, amo huetzca, coltzitzin,
Tehtocheui, tohtoch eui, pitzitzin,
Tonalhuilo, tonahuilo, miltzitzin,
Amo quáhui, amo quáhui, mixt zitzin,

Ye atlehcahuilo, Ye tla mixtemi,
Tla cuacualaca, Tahtizitzin;
Ma tuquihua, Ma tequitihua,
Oncan pachihuiz, Tohtitzin.

Tozancualo, tozancualo, tecatzin,
Ye xihuilo, ye xihuilo, cuentzitzin;
Xitlaztimina, tlaztimina, tozantzin
Xi xinmina, xi xinmina, tlaltzitzin.

Mo cecehuia, Mo omehuia,
Mo tlalhuia, Tlaoltzin;
Iquin nochita Mo zotlacnequi
Zan paniihtipetl, Mo tahtzin

Techelotl, techelotl,
Amo xi concuan no tlatlaol;

Texto en español
Canción del agricultor

No se rían, no se rían, abuelitos,
Sin aliento, sin aliento, hijitos;
Calurosas, calurosas, milpitas,
Sin lluvia, sin lluvia, nubecitas.

Ya sube el agua, Ya sube la nube
Ya truene padrecitos, sembremos
Trabajemos para satisfacer
Nuestro estomaguitos

Come la tuza, come la tuza, las matitas
Ya se enyerban, ya se enyerban, los zurquitos
Dale un flechazo, dale un flechazo a la tuza,
Desyerbemos, desyerbemos las tierritas

Labor primera, labor segunda
Laboremos. Así siempre
Desgranemos Panza de fuera
Mi padrecito.

ardilla, ardilla.
No te comas mi maíz

Oncan hualaz no teco,
Mitzon tlatlaztiminalhuiz
Mitzon nanaza tamaloz.

Aquí viene mi patrón
y un flechazo te dará
Y en tamal te comerá.

Ahuac Cuicatl
Letra en náhuatl

Tzitzicuine tochtli
pachoca cenzontli
Cacahuane tica
Nepa nan

Xochi momoloca
Xochi mil tepanco
Papatlane papalome
Nepa nan

Canto a la lluvia
Letra en español

Corroe, corre el conejo
Llora el ave de las cuatrocientas voces
La gente se aglomera
Por doquier

Flores aromáticas
En un jardín de flores
Vuelan las mariposas
Por doquier

Canto Navideño

De Nazareth a Belén
De Nazareth a Belén
Camina Jesús y María
Y el ángel en compañía
A ver si ya habrá posada

El cometa nos anuncia
El cometa nos anuncia
El nacimiento de Dios
Que el niño Dios va a nacer
En el portal de Belén

Una humilde pastorcita
Caminado va con frio
Y como bella rosita
Va cubierta de rocío

Virgen sagrada María
Eres la reina del cielo
Y eres nuestra redentora
De todito el un

Canto a Milpa Alta

Que bonita se ve la Milpa
En la loma alta
Pero más bonito es el
Pueblo de Milpa Alta

Yo he andado por muchos países
Por muchos estados
Y ningún pueblito conozco
Como mi lindo pueblito *Malacachtepec Momoxco*

Yo no soy como aquellos
que se olvidan de su ser
Yo soy milpaltense
Donde por primera vez la luz me vio nacer

Canto de posadas

Texto en español

Fuera

En el nombre del cielo,
yo os pido posada,
pues no puede andar,
mi esposa amada.

Aquí no es mesón,
sigan adelante,
no les puedo abrir,
no vaya a ser un tunante.

No sean inhumanos
Dennos caridad
Que el dios de los cielos
Se lo premiará.

Ya se pueden ir,
y no molestar
Porque si me enfado
Los voy a apalear

Venimos rendidos
Desde Nazaret

Texto en náhuatl

Dentro

Ica itoca in illhulcac
Man nopaltzinco nocalot
Canozo y yocuello nahnemi
Nao tlazohcihatzin

Nica amo tecalotillztli
Xon huian acachi nappa
Nehua ahueli tlatlapoa
Ahno acah yohaulquizqui

Amo ti Icntlamatini
Man topampa xion tlacoya,
Huan tétotl ihulcac moyetzintica
Mitz on ixtlahuliz

Man ye cuali xomio cacani
Amo xitlacochohpalzolocan
Tlacamo noxinhtlatiz
Yhuan an mech cuauhui.

Ti ziahutihuitze
Oh tihualahque ompa

Yo soy carpintero
De nombre José

Nazarretnehua
Nicuahutequitqui
No tocayotla Joséoco

No me importa el nombre
Déjenme dormir
Pues yo ya les digo
Que no hemos de abrir

Amo timitztlatlania quenin motoca
Xi nechcahuacan no cochiz
Ca nozo yo timita ihui
Amo ti tlatlapozque

Posada le pido,
amado casero,
pues m adre va a ser,
la reina del cielo

Ti mita ihtlanilia non nocalotzinhueel
Tlazohchaenhque
Zan in ce *yohuilli*
In ihuicac tlahtocacihuapilli.

Pues si es una reina,
quien lo solicita,
¿Por qué es que de noche
anda tan solita?

Tla non tlahtocacihuapilli
Aquin co ihtla
tleca ica yohualli
Y cecelton yahtimemi

Mi esposa es María
Reina del cielo
Y madre va a ser
Del divino verbo

No cihuatzin María
Ihuicac tlajhtlahtcancihuapilli huan
Y inahtzin moh tzinnozihu
In teoyatica in téotl ioinetzin

Eres tú José
Tu esposa es María
Entren peregrinos
No los conocía

Tehua ti José
Mo tlahzohci hatzin María
Xi calaquican ohtocaque
Amo an mech iximatla

Dios pague señores
Nuestra caridad
Y os colme el cielo
De felicidad

Téotl an mechmo intlahuiliz
In icnoteotlacoilzitli
Ilhuicactli an mech motemitlliznca
Huel huel pahpaquilliztli

Dichosa la casa
Que abriga este día
A la virgen pura
La hermosa María.

Teyectenehua in chantli
Te calotia in tonalli
Yehuatzin tlah tocacihuapilli
Y cualnexatiin, María

Entren Santos Peregrinos,
Reciban este rincón,
que aunque es pobre la morada,
os la doy de corazón.

Entren Santos peregrinos
Ximo calaquican tlatecochihual
Ohtocaque
Xic celican il tlaxomolli chantli
Huelo a no yolo an mech no maquilla

Segundo texto de la letanía

Fuera

Somos dos esposos
Que estamos caminando
Y a tus puertas llegan
Pidiendo posada

No somos de aquí
Amados vecinos
Desde Nazareth
Cansados venimos

Háganlo por Dios
Tengan caridad
Que mi esposa amada
Ya no puede andar

Ustedes señores
Nos dispensaran
Que seamos porfiados
Por necesidad

Mi esposa es María
Es reina del cielo
Y va madre va a ser
Del divino verbo

Dentro

Esta casa no es
para dar posada
Vallan a un mesón
Que ahí deben darla

Ahora no podemos
daos un lugar
Y a los forasteros
Menos se a de dar

A que terquedad
Sois buenos porfiados
Retírense ustedes
No hagan enojar

Díganme su nombre
esos peregrinos
Yo no doy posada
a desconocidos

Pues si es una reina
quien lo solicita
Como es que de noche
anda tan solita

Dios pague señores
Vuestra caridad
Y que os colme el cielo
De felicidad

Eres tu José
Tu esposa María
Entren peregrinos
No os conocía

Dichosa la casa
Que alberga este día
A la virgen pura
La hermosa María

Tercer texto de la letanía

Fuera

De larga jornada
Rendidos llegamos
Y así lo imploramos
Para descansar

Pobres peregrinos
Que en extraño suelo
Acaban sin consuelo
Buscando un hogar

Pues que despiadados
Sois a nuestros ruegos
A otra casa luego
Vamos a llamar

Por piedad pedimos
Nos deis un abrigo
Que el cielo es testigo
De nuestro penar

Los que auxilio imploran
Son dos caminantes
Que vienen errantes
Sin consuelo hallar

Dentro

Quien a nuestras puertas
En noche inclemente
Se acerca imprudente
Para molestar

Aquí no hay asilo
Es la hora importuna
Y en parte ninguna
Se puede albergar

Quien causa esa pena
Y al peso agobiado
Llega desmayado
Su auxilio a implorar

No hay aquí siquiera
Un lugar vacío
Que inmenso gentío
Lo vino a ocupar

Quien a tales horas
En la noche helada
Que le den posada
Vienen a suplicar

Sea el señor bendito
En nuestra amargura
Y mejor ventura
Se sirva mandar

Entra con tu esposa
Castos inocentes
Cultos reverentes
Venid a aceptar

Dos pobres esposos
Son José y María
Que Dios los envía
Piedad a implorar

Hermosa María
Paloma sagrada
Un tierno hospedaje
Te dan nuestras almas

Y por nuestro amparo
Eh influjo divino
Del cielo el camino
Podamos andar

Entra con tu esposa
Y haz afortunada
A La pobre gente
Que está en esta casa

Coro

Adiós santos peregrinos
Dadnos vuestra bendición
Y enseñanos el camino
De la celestial mansión

Adiós virgen María
Adiós glorioso José
Y siempre en vuestras jornadas
Os seguiremos con fe

Adiós glorioso José
Nunca os olvidaré
Porque en mi casa pasaron
Jesús, María y José

Os deseamos buen camino
Hasta llegar a Belén
Y siempre y vuestras jornadas
Madre danos tu bendición

Labradores a dios con mi esposa
De esta humilde posada me alejo
Más en ella por pago les dejo
De la madre de Dios la piedad

Quiera el dios divino
Que al dejar el suelo
Disfrutéis del cielo
La eterna mansión

Pedimos al cielo
Que esta caridad
Os premie el cielo
Con felicidad

Pedimos al cielo
Que esta caridad
Os premie el cielo
Con felicidad

Mil gracias os damos
Que en esta ocasión
Posada os distéis
Con el corazón

LA PASTORCITA

Coro

Una bella pastorcita
Caminando va con frío
Y como bella rosita
Va cubierta de rocío

Caminando va José
Caminando va María
Y los dos con grande fe
Van sonriendo de alegría

Caminando va María
Como bella florecita

Que ni el sol de media día
Ni el de invierno la marchita

Justo esposo de María
Que camina con gran celo
Pídote con alegría
Que me des siempre consuelo

Escabroso es el camino
Pero con muy grande fe
Ellos siguen el camino
Que obedece al fiel José

Virgen sagrada María
Eres la reina del cielo
Y eres nuestra redentora
De todito el universo

Caminan de tienda en tienda
No hay legar en el mesón
Todos les cierran la puerta
Y también el corazón.

INTERMEDIOS

Coro:

Solista

Recuerdo cristiano
Con ternura y gesto
Aquel gran decreto
De Cesar Augusto

Y no podrá menos
Arrivar tu fe

Todos:

Al ver las posadas
De María y José
Al ver las posadas
De María y José

Estrella de redención
Peregrina inmaculada
Yo te doy el corazón
Para que tengáis posada

Oh virgen inmaculada
Recibe de corazón
Esta dulce habitación
Que te ofrezco de morada

Del cielo cayo una palma

E la palma una flor

De la flor nació María

De María el redentor

Humildes peregrinos

Jesús , María y José

Mi alma os doy con ellos

Mi corazón también

Oh peregrina agraciada

Oh dulcísima María

Os ofrezco el alma

Mía para que tengáis posada

Texto en náhuatl

Texto en español

Canto a Tláloc

“Nanmopal teteon,
Niontema noxinach;
Tlalxilampa yonicauh
Mancamo nenca toquizyez.

“Con vuestra ayuda, dioses
Siembro mis semillas;
Las dejo en el vientre de la tierra
Y espero que no sea en vano.

Ma quipiah cenca miac;
Ye manca tlalmeyalotl,
Ica nele ontlachiaz ixhuaz
Huan mohueyeliz,

Que den muchos frutos;
La tierra está bien remojada,
Pues ya mostrará sus vástagos
Y crecerá prósperamente,

Ixochicual techonmacaz;
Tonacayotl techaltzin,
Techxilanhuiz timiquizque,
Techtlicehuiz ye,

Nos dará sus frutos;
El fruto de la tierra nos construye
Nos llena hasta que mueramos,
Entonces nos apaga.

Ixpan Tláloc tohuan pohuiz,
Techihtlaniz quetzalatl
Huan tonalpan
Quihiyotlazaz nemiliz ihiyotl.”

Ante Tláloc se inquietará con nosotros,
Por agua divina nos suplicará
Y en el tiempo del ardor del sol
Explicará el aliento de vida”

Corrido a Zapata

Con veinte rayas en su pecho ya oxidadas
y un 30 30 enmohecido entre sus manos
llegó el anciano de Figuera ya encorvado
para apodarse el segundo de Emiliano.

y cuan sollozo, General no hay novedades
bajo tu nombre muchos se han enriquecido
hablan bonito de tu nombre y tus ideales
hasta los tuyos nos tienen en el olvido.

--Vive presente mi general zapata-

"Viva mi General"

Zapata, cual fue esta lucha
la tierra fértil para labrar
la que labraste por tu sangre sin anhelo
los que vivimos sin parcela nos quedamos.

Solo tenemos amarguras y pobreza
fue a armar las letras con cartuchos ya quemados
sobre la loma escribió "Viva Zapata"
mi general que fue a morir por estos vagos.
los zapatistas han llamado de la patria.

"Vámonos a la Bola"

Cuando un cristiano alaba al señor

Cuando un cristiano alaba al señor
Cuando un cristiano alaba al señor
Cuando un cristiano alaba al señor
Cuando un cristiano alaba al señor

Su cuerpo también se mueve
Alabado al Señor
Su cuerpo también se mueve
Alabado al Señor

La, la, la , la, la, Oh. Oh.

Cuando un cristiano alaba al señor
Cuando un cristiano alaba al señor
Cuando un cristiano alaba al señor
Cuando un cristiano alaba al señor

Danza, danza delante del Señor
Danza, danza delante del Señor
Danza, danza delante del Señor
Danza, danza delante del Señor

Así mi corazón te alaba Señor
Así mi corazón te adora Señor
Así mi corazón se humilla ante ti
Porque tú eres todo para mí

Así mi corazón te alaba Señor
Así mi corazón te adora Señor
Así mi corazón se humilla ante ti
Porque tú eres todo para mí
Uno, dos y tres
Todo para mí.

Aplauda, aplauda delante del Señor
Aplauda, aplauda delante del Señor
Aplauda, aplauda delante del Señor

Así mi corazón te alaba Señor
Así mi corazón te adora Señor
Así mi corazón se humilla ante ti
Porque tú eres todo para mí

Así mi corazón te alaba Señor
Así mi corazón te adora Señor
Así mi corazón se humilla ante ti
Porque tú eres todo para mí
Todo para mí

Salta, salta, salta delante del Señor
Salta, salta, salta delante del Señor
Salta, salta, salta delante del Señor
Salta, salta, salta delante del Señor

Así mi corazón te alaba Señor
Así mi corazón te adora Señor

Así mi corazón se humilla ante ti
Porque tú eres todo para mí

Así mi corazón te alaba Señor
Así mi corazón te adora Señor
Así mi corazón se humilla ante ti
Porque tú eres todo para mí
Uno, dos y tres
Todo para mí.

Dale, dale.

Dale, dale, dale,
no pierdas el tino,
mide la distancia,
que hay en el camino.

Dale, dale, dale,
no pierdas el tino,
porque si lo pierdes,
pierdes el camino.

Texto en náhuatl

ATECOMATL

Moateco, moateco, amiquí

Xicome, xicome, antlei

Moateco, moateco, amiquí

Xicome, xicome, antlei

Texto en Español

EL GUAJITO

Guajito, guajito tiene sed

Tómale, tómale ya no hay

Guajito, guajito tiene sed

Tómale, tómale ya no hay

Texto náhuatl

Tlaoltzin (Tlacuicali)

Cuentla yê tla itzmolini
(îcan quiauhtzintli yê peua)
Tôhtli yehyeca-uiuilo
Ye iman onyêz tlen mo cuaz.

Zódomontiuh yéhyecatzin
i-tzatzalan tôquizhuatzin,
cuica-tzìtzilin-tlatlaza
quen ìlhuacah zentzon cuicatl.

Tech tlaôl-macan tö tlal
Qu'eh tehtequiti méxihcatl
Ica mo ziniah tlnânantlin
Amo quihtta coyopachca

Tech tlaôl-macan tö tlal
Qu'eh tehtequiti méxihcatl
Ica mo ziniah tlnânantlin
Amo quihtta coyopachca

Milan-champa, âltepepa
Tlaôltzintli te mahzeuil;

Texto en español

El maíz. (Canto)

Ya los campos reverdecen
(es que comienza a llover)
Las brisas las milpas mecen:
Ya pronto habrá que comer

El susurro de los vientos
Con las hojas del maizal
Forman cantos y conciertos
Como coro celestial.

Nuestra tierra da el maíz
Que el mexicano cultiva
Dando orgullo a su país
Al verlo con frente altiva.

Nuestra tierra da el maíz
Que el mexicano cultiva
Dando orgullo a su país
Al verlo con frente altiva.

En los ranchos y ciudades
El maíz es el sustento

Tetepeca tlaxcaltzintli
uh! jzan uêlic tônâcayotl!

Azteca xih-mecâyome
Quen tepòztli in tlalnacayo
Ca tlxcali, ca tamâli,
Pinoli, atôli uan ìzquitl.

¡ Zemíhcac ônye tlaôlltzin
Te tlahpalti, te yamani,
Tlâlnan-tlatquitl achicuali
Ti nemizque tech cauiah

Tortillas en cantidades
Y, ¡ay, qué rico alimento!

De hierro la raza azteca
Cultivó con tortillas
Con tamales y pinole,
Con atole y palomillas

¡Viva por siempre el maíz
Que brinda fuerza y calor,
Que es riqueza del país
Pues nos da vida mej

XOXHIPITZAHUAC

Xochipitzahuac noyolotzin,
Tepitzin ximitutitzino,
Xochipitzahuac noyolotzin,
Huel hueyi tozazanil
historia

Macehualli in tlaotenca
huel nohuiyan timotenehuac
quenin ahmo timotenehuaz
zam tlaculizpan te timehua

Nicontlaza notlanahuatil
huel itzintlan cuahpalehuatl
Itic milli in ichpocameh
Huel inamil pitzoyecuatl

Malintzin notzitziquitzin
Ximitute, ximoyolali
Tla Toteo quimonequiltiz
Nomac timohuetzitz

Chicuey cahuitl onihuiya
Molcatemua, omehuataya
Tlen ticnequiz nimitzmacaz
Timotzintatacataya

FLOR FINITA

Florecita de mi corazón
un poco bailemos
Florecita de mi corazón
es muy grande nuestra

Nativo de Tlacotenco
tiene fama por donde quiera
como no has de ser famoso
sólo te levantas pa' comer

Yo doy mi despedida
debajo de la corteza
En la milpa las muchachas
en su gusto el cuero de marrano

Flor doncella pequeña
baila y reconcílate
Si Dios quisiera
en mis manos caerás

A las ocho horas yo fui
en frente de tu casa
Yo estuve sentado
Lo que quieras te daré
estabas rascándote el trasero

Nicontlaza notlanahuatil
Huel itzintla tetetontli
Tla toteo quimonequiltiz
Ticonchihuazquece piltontli

Yo doy mi despedida
debajo de una piedra
y si Dios quisiera
haremos un varón

Xochipitzahuac noyolotzin,
tla me lahuac tinechonnequi
Ica noma xinechonhuica
Ximechteca motlapechtenco

Florecita de mi corazón
si es cierto que me quieres
Con tu diestra mano me has de llevar
a tu cama a acostar

Xochipitzahuac noyolotzin,
tla me lahuac tinechonnequi
Cualane monantzín ayohmo nia
Xinechnamique mocalixpan

Florecita de mi corazón
si es cierto que me quieres
Si se enoja tu mamá que ya no voy
encuétrame si pudiera ir

Icuah oniyeya nitelpocaton
Tlin nicmati tlin onyez
Icuac ominocihuactic
Zan nicmat tlin onyez

Cuando yo era jovencito
que sabía lo que ahora es
Y cuando yo me casé
el trabajo conocí

I huac nichpocaton omiyeya
Tlin notzupe , tlin talquemitl
In icuac nozohuantun
Za ce maolillo ipan nocamac

Cuando yo era jovencita
qué ropa y que huaraches
y cuando yo me casé
puñetazo en la boca

Icuah oniyeya nitelpocaton
Tlin notacac, tlin Tlquemitl

Cuando yo era jovencito
qué ropa y que huaraches

In icuac nozohuantun
Za ce tlaquemiti ica omoca

Ihuac oniyeya nitelpocaton
Tlin nopayo tlin nozozca
Icuac oninonamicti
Zan pani nozozca

y cuando yo me casé
con una moda me quede

Cuando yo era jovencita
que rebozo y que collares
Y cuando yo me casé
sin nada me quedé

Texto en náhuatl
Xochipitzahuatl

Tiaka compañeros
ti pashialoti Maria.
Ti mo youaloske iuan tonantsi,

Tiaka compañeros,
ti pashialoti Maria.
Ti mo youaloske iuan tonantsi,
Santa María Guadalupe.

Keman tia para apa,
Ni mo sombrero kishtia.
Ni mo sombrero kishtia,
Keman tia para apa.

Keman peua ti tapajpaka,
uالتاناجاني ni mits kamauia.
Uالتاناجاني ni mits kamauia,
maski kualanis mo tata.

Tiaka compañeros
ti pashialoti Maria.
Ti mo youaloske iuan tonantsi,
Santa María Guadalupe.

Texto en español
Flor Menudita

Vamos compañeros
a pasear a María
Rodearemos a la virgen
Santa María Guadalupe.

Vamos compañeros
a pasear a María
Rodearemos a la virgen
Santa María Guadalupe

Cuando vas al lavadero
mi sombrero me quito
mi sombrero me quito
cuando vas al lavadero

Cuando empiezas a lavar
de lejos te veo
de lejos te veo
Aunque se enoje tu papá

Vamos compañeros
a pasear a María
Rodearemos a la virgen
Santa María Guadalupe

Tiaka compañeros,
ti pashialoti Maria.
Ti mo youaloske iuan tonantsi,
Santa María Guadalupe.

Vamos compañeros
a pasear a María
Rodearemos a la virgen
Santa María Guadalupe

Letra en náhuatl

Yencuic Tletzintle

Axan pehua ce yomolpilli
Tle tzintle moyeciliz,
Ce calli ome tochtle yetecpatl
Nahuec acatl tlapoaloz

Axan ocacayacaqui to caxhuac
Ipa chicuaze Tonatiuh
Noch tlatatl Nonechicoloz
Tzitzicuinoz tlahuilol

Letra en español

Fuego Nuevo

Hoy empieza el primer amarre
El fuego nuevo va a ser
Una casa, dos conejos, tres cortantes
Cuatro carrizos contarán.

Hoy se quebraron
nuestras cazuelas
En el sexto día del sol
Y todas las personas se reúnen

Letra en español
Himno Nacional Mexicano

Mexicanos, al grito de guerra
el acero aprestad y el bridón,
y retiemble en sus centros la tierra.
al sonoro rugir del cañón.

I

Ciña ¡oh patria! tus sienes de oliva
de la paz el arcángel divino,
que en el cielo tu eterno destino
por el dedo de dios se escribió.

Más si osare un extraño enemigo
profanar con su planta tu suelo,
piensa ¡oh patria querida! que el cielo
un soldado en cada hijo te dio.

II

¡Guerra, guerra sin tregua al que intente
de la patria manchar los blasones!
¡guerra, guerra! los patrios pendones
en las olas de sangre empapad.

Letra en náhuatl
Cepan Tacuicalli

Ihcuca yaotl tenochnotzas mexihca
ticanacan temicti tepuztli
ihuan huelihqui ma tlachcomoni
ihcuac totepuz cueponiz nohuian

I

Tlazohtlalnán ximoixcuaxochtlali
in pahcayotl nemiliztli cecnitlaca,
ilhuicapa monemiliz nochipa
omohcuilo ica imahpiltzin toteo.

Tlaquinequizque in huehca chanehque
motlalticpac quintlalizque in icxihuan
tlazohtlalnán xicmati ca mopilhuan
quin yecanaz toteotzin ipan yaotl.

II

Yaotl yaotl in aquin yaotenchuaz
quin tliehuaz in tlazohilalan
yaotl yaillantesotl in tlazohtlalnán pantli
ma paltilo ihtech xalatlyezpozonal

Coro

¡Guerra, guerra! en el monte, en el valle
los cañones horrísonos truenen,
y los ecos sonoros resuenen
con las voces de ¡unión! ¡libertad!

Yaotl yaotl ipan ixtlahual in cuactla
ihcuac mocaquiz temictianiteputzli
inanhquilo in tlaototoponal
tlamach tzatziloz nemaquixtiliz

Coro

III

Antes, patria, que inermes tus hijos
tazohtlalan
bajo el yugo su cuello dobleguen,
tus campiñas con sangre se rieguen,
sobre sangre se estampe su pie.

III

Achto tiquin mopilhuan
cuatlanepantetech iquechpa motemahca
mamoyeznalocan in tlen ixtlahuahme,
ihpan eztli icxihuan quintlaliz

Y tus templos, palacios y torres
se derrumben con hórrido estruendo,
y sus ruinas existan diciendo:
de mil héroes la patria aquí fue.

Ihuan moteocalhuan, hueicalhuan tzilinal
mahuetzican ica tlalcocomonal
ihuan cemihcac quitozqui in tapanzol
miac mahuiztli oyeni tlazohtlalan.

Coro

IV

¡Patria! ¡patria! tus hijos te juran
exhalar en tus aras su aliento,
si el clarín con su bélico acento
nos convoca a lidiar con valor.

¡para ti las guirnaldas de oliva!
¡un recuerdo para ellos de gloria!
¡un laurel para ti de victoria!
¡un sepulcro para ellos de honor!

IV

Tlazontlalnan mopilhuan mitzilhuia
ca nochipa mopampa mihmiquizque
tla technotzaz in yaoltlapitzalli
ica itenyo huclihqui quemhmanian

Inic tehuatl iztaque xochime
inic yehuan ce ilhuica ilnamiquiliz
cente tlatzaca tlatlaniliz moaxca
ce mahuiztic tecochtli inic yeh.

Coro

Texto en náhuatl
Azcatzintzintin
I Texalizcameitotliztle

Azcatzintzintin, Ah, ah, ah
 Yutazitetzico, Ah, ah, ah
 Tonantzin ilhuitzin , Ah, ah, ah
 Tonantzin ilhuitzin , Ah, ah, ah

Azcatzintzintin,, Ah, ah, ah
 Tiyoltzicuinica Ah, ah, ah
 Titlailhuiquichtican Ah, ah, ah
 Titlailhuiquichtican Ah, ah, ah

Azcatzintzintin,, Ah, ah, ah
 Campa nemica? Ah, ah, ah
 Ti xochimanazque Ah, ah, ah
 Ti xochimanazque Ah, ah, ah

Azcatzintzintin,, Ah, ah, ah
 Tlaon tonaizque Ah, ah, ah
 Ton itotique Ah, ah, ah
 Ton itotique Ah, ah, ah

Azcatzintzintin,, Ah, ah, ah
 Talon ticoncuazque Ah, ah, ah

Texto en español
Hormiguitas
I. Danza de las hormiguitas

Ay hormiguitas, Ah, ah, ah
 Hoy ya venimos Ah, ah, ah
 Madre, su fiesta Ah, ah, ah
 Madre, su fiesta Ah, ah, ah

Ay, hormiguitas, Ah, ah, ah
 Vamos con gusto Ah, ah, ah
 a hacer la fiesta Ah, ah, ah
 a hacer la fiesta Ah, ah, ah

Ay, hormiguitas, Ah, ah, ah
 adonde iremos? Ah, ah, ah
 a poner flores Ah, ah, ah
 a poner flores Ah, ah, ah

Ay, hormiguitas, Ah, ah, ah
 qué cosa haremos? Ah, ah, ah
 Ton itotique Ah, ah, ah
 Ton itotique Ah, ah, ah

Ay, hormiguitas, Ah, ah, ah
 qué comeremos? Ah, ah, ah

To tlatlaoltlaxcal Ah, ah, ah
To tlatlaoltlaxcal Ah, ah, ah

pues, tortillitas Ah, ah, ah
pues, tortillitas Ah, ah, ah

Azcatzitzintin, Ah, ah, ah
Talon ticonizque? Ah, ah, ah
Xococo ille Ah, ah, ah
Xococo ille Ah, ah, ah

Ay, hormiguitas, Ah, ah, ah
qué tomaremos? Ah, ah, ah
pues, bebida agria? Ah, ah, ah
pues, bebida agria? Ah, ah, ah

Azcatzitzintin, Ah, ah, ah
Titlamachtecuica Ah, ah, ah
Yo toitotico Ah, ah, ah
Yo toitotico Ah, ah, ah

Ay, hormiguitas, Ah, ah, ah
todos cantemos, Ah, ah, ah
todos bailemos Ah, ah, ah
todos bailemos Ah, ah, ah

Texto y canto en náhuatl
Mich Azih-Cuicatl

Yolzeuhqui in tlayouali
¡Ca tla yolmanca nouian!
Uan no ixquich ueyi in to mich
má ye to cuepacan

Xʷquitacan nepa uéca
tochan tllahuil-meyalotl
¡Ca atlixtech mo semana,
Ye eh pepetlaca ipan atl!

Axcan yéyeca poyahton
qui Cuicauca n´acal,
mácamo on tlauelcuiz moztla
ca on tech mihca pechoz

Nohniuan atlantlaca
¡Toneuhti tätlanelol,
Tlaon amo täihniuan:
Ti quin cauhteua itic-atl!

Texto y canto en español
La canción del pescador

La noche está serena
¡Qué calma por doquier!
La pesca ha sido buena
ya es tiempo de volver

Mirad allá a lo lejos
las luces del hogar
¡Qué bellos sus reflejos!
Palpitan sobre el mar!

La brisa que hoy empuja
cantando a mi batel
quizás mañana ruja
y tumba me dé en él

Amigos marineros
¡Cuán duro es navegar,
y cuántos compañeros;
déjamos en el mar.

La Guadalupeana

Desde el cielo una hermosa mañana
Desde el cielo una hermosa mañana
La Guadalupeana, la Guadalupeana
La Guadalupeana bajó al Tepeyac.

Su llegada llenó de alegría
Su llegada llenó de alegría
De paz y armonía
De paz y armonía
De paz y armonía y de libertad.
De paz y armonía y de libertad.

Desde el cielo una hermosa mañana...

Por el monte pasaba Juan Diego
Por el monte pasaba Juan Diego
Y acerco se luego
Y acerco se luego
Y acerco se luego al oír cantar.
Y acerco se luego
Y acerco se luego al oír cantar.

Desde el cielo una hermosa mañana...

Juan Dieguito la Virgen le dijo
Juan Dieguito la Virgen le dijo
Este cerro elijo
Este cerro elijo
Este cerro elijo para hacer mi altar.
Este cerro elijo
Este cerro elijo para hacer mi altar.

Desde el cielo una hermosa mañana...

Suplicante juntaba las manos
Suplicante juntaba las manos
Era mexicana
Era mexicana
Era mexicana su porte y su faz.
Era mexicana
Era mexicana su porte y su faz.
Era mexicana
Era mexicana su porte y su faz.

Desde el cielo una hermosa mañana...

En la tilma entre rosas pintadas (2x)
Su imagen amada (2x)
Su imagen se dignó dejar.

Su imagen amada (2x)
Su imagen se dignó dejar.

Desde el cielo una hermosa mañana...

Desde entonces para el mexicano
Desde entonces para el mexicano
Ser Guadalupano
Ser Guadalupano
Ser Guadalupano es algo esencial.
Ser Guadalupano
Ser Guadalupano es algo esencial.
Ser Guadalupano .

Desde el cielo una hermosa mañana...

Madrecita de los mexicanos
Que estás en el cielo
Madrecita de los mexicanos
Que estás en el cielo
Que estás en el cielo ruega a Dios por nos.
Que estás en el cielo
Que estás en el cielo ruega a Dios por nos.
Que estás en el cielo
Que estás en el cielo ruega a Dios por nos.

Desde el cielo una hermosa mañana...

En sus penas se postra de hinojos

En sus penas se postra de hinojos

Y eleva sus ojos

Y eleva sus ojos

Y eleva sus ojos hacia el Tepeyac.

Y eleva sus ojos

Y eleva sus ojos hacia el Tepeyac.

Y eleva sus ojos

Y eleva sus ojos hacia el Tepeyac.

Desde el cielo una hermosa mañana...

Texto en náhuatl
Oc ´ yihuantin

Yehuantzínin oc ´ yihuantin
otecuira tlatecutl
in ichochtin cuacualtzitzin
tiquín tecuica nican.

Xitlachia, xitlachia
Xiquitha yu ectlatlanez
Tototzintzintin ye tecuica
Ihuam metztli yu calac

Tloxotihque chnapaniquian
Nich celiloz ce tlautil
Ma mo cehui te tlahuilpa
Ixquichca oano nequill

Xitlaxia ...

Noteotitla xochitoton
Ixtlahuac ompa Tepic
Tla amo ti yollapanr
Xi yollapane notlac

Texto en español
Las mañanitas

Estas son las mañanitas
que cantaba el rey David
a las muchachas bonitas
se las cantamos aquí.

Despierta, mi bien, despierta
mira que ya amaneció
ya los pajaritos cantan
la luna ya se metió

Si el sereno de la esquina
me quisiera hacer favor
de apagar su linternita
mientras que pasa mi amor

Despierta...

Amapolita morada
de los llanos de Tepic,
si no estás enamorada
enamórate de mi

Xitlaxia ...

Axam quema tlaxotihque
Tlazohcamat motlauhtil
Ma tlicui tlin te tlahuilli
Yecca yu pano nequill

Oc´yihuantin

Ininti huetzincacuicatl
Ocuicayan tacuhtli
Avcan in timoihuitla
Timitz on cuiquillico

Ximenca xitlahtlachia
Xiquinto ye tlaneci
In totome ye tlacuicah
In metztli ye oculac

Cuacrquilliztliualtzin sa in
Huehtzincapa
Otimitzontlahpalocol
Tihuitzi ica parquilliztli
Timitiz tlama huitzoltico

Despierta...

Ahora sí, señor sereno
le agradezco su favor
encienda su linternita
que ya ha pasado mi amor

Las mañanitas

Estas son las mañanitas
que cantaba el rey David
Hoy por ser día de tu Santo
te las cantamos aquí

Despierta mi bien despierta
mira que ya amaneció
ya los pajaritos cantan
la luna ya se metió

¡Que linda está la mañana
en que vengo a saludarte
Venimos todos con gusto
y placer a felicitarte!

In tonalli i cuac otlitlacat
Otlacatque in xochimeh
In campa tlacuatlequia
Tlacuicaque in totone

Yehuitz ye tlameztlehuitz
In tonali ye otlanexhic
Ximehua in.

El día en que tu naciste
Y en la pila del bautismo
cantaron los Ruiseñores

Ya viene amaneciendo
Ya la luz del día nos dio
Levántate de mañana
Mira ya que amaneció

Texto en Náhuatl
Toquiztli

Nan mo pal ton
Nic on tema no xinach;
Tlalxilampa yo nih cauh;
Mácamo nenca toquizez.

Má qui piah zenca miac
Yemancâ-tlâlmeyalotl
Ica nele on tlátlachiaz,
Ixhuaz uan mo ueyiliz.

I xochícual tech on macaz
Tonacayotl, tech caltiz,
Tech xilanhui, ti miquizque,
Tech tlizauiz yeh.

Ixpan Tlaloc touan pohuiz
Tech ítlaniz quetzalatl
Uan tónalpan quíyôtlazaz
Nemiliz íyotl

Texto en español
La siembra

Confiada a vuestro amparo
Echo, oh dioses, mi semilla;
Ya la he dejado en el seno de la tierra;
No en vano esté sembrada.

Con abundancia tenga
De la tierra mandante el tibio jugo
Con que de veras despierte
Germinen y crezca.

Frutos nos dará la planta
Que es don divino,
De ella será nuestro albergue,
Nos servirá de mortaja,
Nos regalará frescor.

Solidaria de nosotros ante Tláloc,
Pedirá en nuestro favor
El agua cristalina
Y nos brindará en el día
Aire de vida.

Texto en náhuatl
No Natzin

No natzin icuac nimiquiz
Mo tlicuilpan nich toca
Ihuan icuac tihaz ti tlaxcalmanaz
Ompa no pampa xi choca ...

Ihuan tla aca mitz tlatania:
¿Cihuapille, tlica ti choca?
Xic ihui: xoxohque ca cuauitl
Ihuan te choctian popocha

Texto en español
Madre mía

Madre mía cuando muera
sepúltame en el lugar
y al tortear, llora y espera

y si alguno te pregunta
la causa de tu penar
di que la leña es verde
y el humo te hace llorar

Texto en Náhuatl
No Yolnantzin

No yolnantzin, yolnantzin
má xih zeli, inin no cuic
no yóltech xochi cueponi
uo yólouh itech yauhan.

Xópan, tónalpa, zecuizpa
Tlémach tequitl ó tic án,
ca zan no pampa ó ti tóneuh,
zan no yoca o ti mo chau.

Ma zemicac tlazoh nantzin
Ni mitz macaz mauizotl,
Pampa aic ti mech nencaua
Uan mo yezzo notech cah

Texto en español
Madrecita

Santa y linda madrecita
de mí acepta este cantar
que cual flor se abre en mi pecho
en que va mi corazón

En lluvia, calor o frío;
cuánto trabajo te di
tan sólo por mi sufriste
sólo tú mi único bien.

Que por siempre, amada madre
siempre pueda darte honor
pues tú nunca me abandonas
y tu sangre corre en mí

CUAXIHUINTLE-TLAHUANCATZINTLI

Ximoxinecuelo
ximoxinecuelo
ximoxinecuelo miacpan
Tla ticuaxihuintiz ihuam tihuetztli
Yehuac tlein nicnequi

Ye niyolotlapane, ye niyolotlapane
Ye niyolotlapane Xulia
Quenin ca no Xulia,
quenin ca no Xulia,
quenin ca noxulia nochipa

MAREO-BORRACHITA

Tú darás de vueltas
darás de vueltas
tu darás de vueltas muchas vueltas
y si te mareas y te caes
eso es lo que quiero

Yo me enamoré, yo me enamoré,
Yo me enamoré de Jilia
Cómo está Julia
Cómo está Julia
Cómo está Julia siempre

¡Oh mi Jesús!

Oh mi Jesús yo creo firmemente
Que por mi bien estás en el altar
Que das tu cuerpo y sangre juntamente
al alma tienes celestial manjar

Oh buen pastor amable y digno amante
Mi corazón se abraza en tanto amor
Si te olvide hoy juro que constante
He de vivir tan solo de tu amor

TLATZAYAN TLAQUEMITL

Axcan ye, ye cototzahua
Axcan ye, ye motitize
Axcan ye, ye cototzahua
Axcan ye, ye motitize
Camanalli, zazanille

Huel hueyi tozazani
Huel hueyi tozazani
Tla itla onulhuillo
ofendimos
Cenca tlapohpolhuillo

REBOZO-MEDIA PRENDA

Ahora sí que ya se encoje
Ahora sí que ya se estira
Ahora sí que ya se encoje
Ahora sí que ya se estira
Cuento y broma

El cuento tiene grandeza
El cuento tiene grandeza
Si en algo nos
pedimos disculpas.

Tú reinarás

Tú reinarás este el grito
que ardiente exalta nuestra fe
Tú reinaras oh Rey Bendito
pues tú dijiste reinaré.

Reine Jesús por siempre
Reine su corazón
En nuestra patria, en nuestro suelo
Es de María la nación

Tú reinaras dulce esperanza
Que al alma llena de placer
Habrá por fin paz y bonanza
Felicidad habrá doquier.

Tu reinaras dichosa era
Dichoso pueblo con tal rey
Será tu cruz nuestra bandera
Tu amor será nuestra ley

Tú reinaras en este suelo
Te prometemos nuestro amor
Oh buen Jesús, danos consuelo
En este valle de dolor

Que viva mi cristo

Que viva mi cristo
que viva mi rey
Que impere do quiera
triunfante a su rey

Viva cristo rey
Viva cristo rey

Mexicanos un padre tenemos
Que nos dio de la patria la unión
A ese padre gozosos cantemos
empuñando con fe su pendón

Que viva mi cristo
que viva mi rey
Que impere do quiera
triunfante a su rey

¡Viva cristo rey!
¡Viva cristo rey!

Son a Milpa Alta

Letra: Jesús Silveti

Música: Gerardo León

Oigan señores el son
Que suena en el campanario
Que nace del corazón
Y vuela como un canario

Este es un canto a Milpa Alta
Tierra de canto y dolor
De sus fiestas y costumbres
Manifiesta su calor

Maizales y Maíz
Piénsele, piénsele, piense
Esta es la historia del hombre
del hombre Milpaltense

La fiesta de la Asunción
El carnaval, día de muertos,
El arado comunión
y nopales con sus huertos

Mujeres bellas y finas
Trenzas de sedas y amor
Como un violín que lo afinas
Acariciando su arcón

Maizales y Maíz
Piéñese, piéñese, piense
Esta es la historia del hombre
Del gran hombre Milpaltense

Ahora si ya me despido
Con mis huaraches rayado
A mis amigos invito
Un vinito bien curado

Adiós, adiós a Milpa Alta
Tierra que me vio nacer
Patria pequeña del sueño
Que vio a sus hijos crecer

Maizales y Maíz
Piéñese, piéñese, piense
Esta es la historia del hombre
Del gran hombre Milpaltense

Son “Nican Tlalticpan”

Nican in tlalticpan
ti to miqilizque
nican tlaquiquiyoca
tich cactehuazque

1er estrofa

Canoche moztla
temac tiazque
zan cualyotica
to tlatlauctia Tonantzin

2ª estrofa

Aztecatzintzin
tiyotzicuinican
ti pahpaquican
to nantzin ilhuitzin

3er estrofa