



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO FACULTAD DE
CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

EL JARABE TAPATÍO: UN ANÁLISIS SEMIOLÓGICO-ESTRUCTURALISTA

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN COMUNICACIÓN

PRESENTA:

KARLA ANDREA ESPINOSA HERNÁNDEZ

DIRECTOR:

DR. CARLOS GONZÁLEZ DOMÍNGUEZ

TOLUCA, ESTADO DE MÉXICO

DICIEMBRE 2021

ÍNDICE

PREFACIO	7
PRESENTACIÓN	10
CAPÍTULO 1.....	13
Contexto histórico, social y cultural del Jarabe tapatío.....	13
1.1 La Revolución Mexicana como fuente cultural.....	13
1.2 Antecedentes del jarabe	16
1.3 El jarabe tapatío	20
1.4 El “charro” y la “china poblana” como símbolos nacionales	25
1.4.1 La china	25
1.4.2 El charro.....	29
CAPÍTULO 2.....	32
Marco teórico.....	32
Comunicación, danza y discurso	32
2.1 Teoría estructuralista y semiología.....	32
2.1.1 Estructuralismo.....	32
2.1.2 Semiología	33
2.1.3 Esquema. Signo, significado y significante.....	34
2.2 Comunicación y danza.....	35
2.2.1 Sistemas de comunicación no verbal	37
2.2.2 Danza.....	38
2.2.3 Escenario.....	39
2.3 El jarabe tapatío y su discurso.....	40
2.3.1 Discurso	40
2.3.2 Relato.....	41
2.4 Folklore y cultura popular.....	42
2.4.1 Folklore.....	42
2.4.2 Cultura popular.....	43
2.4.3 Cortejo	44
CAPÍTULO 3.....	46
Preliminares metodológicos. Los signos de la danza	46
3.1 Manifestaciones dancísticas del jarabe tapatío	46

3.2 Un camino estructuralista y semiológico.....	48	
3.2.1 Ejemplo. Captura de pantalla	50	
3.2.2 Cuadro recapitulativo de signos.....	51	
CAPÍTULO 4.....	53	
Interpretación semiológica-estructuralista del jarabe tapatío.....	53	
4.1 El Jarabe tapatío de <i>Allá en el rancho grande</i>	54	
4.1.1 Contexto histórico-social	54	
4.1.2 Comedia Ranchera	55	
4.1.3 Interpretación de la puesta en escena del “jarabe tapatío” en la película <i>Allá en el Rancho Grande</i>	57	
4.1.3.1 Aproximación al encuentro.....	60	
4.1.3.2 Cortejo-coqueteo	65	
4.1.3.3 Aceptación-consolidación.....	71	
4.1.3.4 Cuadro Recapitulativo de Signos	81	
4.2 El jarabe tapatío y el <i>Mariachi Vargas de Tecalitlán</i>	84	
4.2.1 Contexto histórico social	84	
4.2.1.1 El mariachi y sus orígenes	84	
4.2.1.2 El Mariachi Vargas de Tecalitlán.....	86	
4.2.2 Interpretación semiológica-estructural de la puesta en escena tapatío con el <i>Mariachi Vargas de Tecalitlán</i>	89	del jarabe
4.2.2.1 Aproximación al encuentro.....	89	
4.2.2.2 Cortejo-coqueteo	95	
4.2.2.3 Aceptación-consolidación.....	101	
4.2.2.4 Cuadro recapitulativo	109	
4.3 El Jarabe Tapatío y el <i>Ballet Folclórico de Amalia Hernández</i>	111	
4.3.1 Inicios y consolidación	111	
4.3.2 Interpretación semiológica-estructuralista de la puesta en escena jarabe tapatío con el <i>Ballet Folclórico de Amalia Hernandez</i>	114	del
4.3.2.1 Aproximación al encuentro.....	114	
4.3.2.2 Cortejo-coqueteo	123	
4.3.2.3 Aceptación-Consolidación.....	132	
4.3.2.4 Cuadro recapitulativo de signos.....	139	
Capítulo 5.....	142	

CONCLUSIONES.....	142	
Resultados. Compilación de signos: estructuras y diferencias en las manifestaciones del jarabe tapatío.....	142	
5.1 Signos paralingüísticos. Cuadro recapitulativo y comparativo	143	
5.1.1 Aproximaciones semiológicas estructurales	143	
5.2 Signos quinésicos. Cuadro recapitulativo y comparativo	144	
5.2.1 Aproximaciones semiológicas estructurales.....	147	
5.3 Signos proxémicos. Cuadro recapitulativo y comparativo.....	150	
5.3.1 Aproximaciones semiológicas estructurales.....	150	
5.4 Signos cronémicos. Cuadro recapitulativo y comparativo.....	153	
5.4.1 Resultados	153	
5.5 Jarabe Tapatío en <i>Allá en el rancho grande, Mariachi Vargas de Tecalitlán, Hernández</i> : Contextos, signos y conclusiones.....	154	<i>Amalia</i>
5.5.1 <i>Allá en el rancho grande</i>	154	
5.5.2 <i>Mariachi Vargas de Tecalitlán</i>	156	
5.5.3 <i>Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández</i>	157	
5.6 Conclusiones generales.....	158	
REFERENCIAS.....	167	
ANEXOS.....	174	

PREFACIO

El interés despierta con la inquietud de dar cuenta de la omnipresencia de la comunicación, situándola como una vía de estudio para acciones cotidianas. De esta forma, observar cómo se acompañan la comunicación y la danza, posicionándolas como un sistema de signos; la segunda, concibe al cuerpo humano como materia prima, haciendo uso de la comunicación no verbal para representar relatos y discursos.

Por otro lado, al reflexionar sobre símbolos característicos pertenecientes a diversas naciones, podemos decir que su mayoría posee elementos que los diferencian del resto, compartiendo costumbres, patriotismo, identidad, etc. En efecto, la mayoría de los mexicanos reconocen o de menos han oído hablar sobre la danza del jarabe tapatío, un símbolo eminentemente mexicano, cimentado a lo largo del tiempo e interiorizado por gran parte de la población.

Durante el desarrollo de este trabajo, surgieron un sinnúmero de incógnitas en relación al ¿qué? ¿cómo? ¿por qué? ¿cuándo?, etc., sobre la forma de consolidación y espectacularización actual del jarabe tapatío, lo cual nos llevó a esclarecer entramados e intereses específicos, que contribuyeron a la elaboración del escenario perfecto y momento ideal para el surgimiento del jarabe tapatío como una institucionalización del Estado.

Si bien es cierto la vereda fue compleja y confusa, haciendo frente a diversas vicisitudes, entre ellas la escases de información en relación a la búsqueda de elementos socio históricos del jarabe tapatío, aunado a la labor de interpretación de signos presentes en el acto dancístico, fue necesario ser meticuloso, evocando a la danza como disciplina, asimismo haciendo uso de algunos conocimientos y experiencias dancísticas propias.

La estrecha relación que he tenido con la danza a través de los años, junto con el estudio de la comunicación, en cierta parte, permitieron atreverme a desarrollar dicha propuesta de investigación, pues debo confesar que ambas han marcado mi vida, impregnando mis pensamientos y por supuesto mi forma de actuar.

A lo largo de este análisis es posible dar cuenta de las diferentes formas y alcances de transmitir relatos y discursos, formas de las que élites se apropian para consumir cometidos políticos, económicos y sociales; políticos, en tanto contribuyen a la formación de un Estado Nación, en un contexto vulnerable y en reconstrucción, dado el periodo posrevolucionario en que se consolidó el jarabe tapatío; económicos, porque se convierte en un producto a comercializar, a nivel nacional e internacional, teniendo como ejemplo claro los soportes retomados para la elaboración de los análisis, los cuales pertenecen a la industria del cine, música y

danza. A propósito es de vital importancia acotar que los factores económicos que giran en torno al jarabe tapatío, como símbolo nacional, conforma una de las razones de ser de la presente investigación, inclusive una de las más trascendentes, ya que a través de estos intereses es posible apreciar la apropiación de expresiones pertenecientes a la cultura popular, codificándolas y reestructurándolas para posteriormente implementarlas. Sociales, ya que contribuyen a la formación de identidad y unidad nacional, evocando emociones, valores, visibilizando y caracterizando a toda una sociedad.

Otro elemento crucial para la institucionalización del jarabe tapatío y razón por la que es considerado baile nacional fue la gira en 1919 de la bailarina rusa Anna Pavlova, pues absorta con la cultura y costumbres mexicanas, representó el jarabe tapatío en puntas, vestida de china poblana, incorporándolo a su repertorio permanente. Este hecho es vital para el presente análisis, pues es sorprendente observar cómo un símbolo cimentado, surge a partir del concepto de alguien externo. Sumando un motivo más para el alcance de esta tesis.

El desarrollo de esta investigación visibiliza, en cierta medida, la influencia de los mandatos en turno para el repunte y progreso de agrupaciones como el *Mariachi Vargas* y *Ballet Folclórico de Amalia Hernández*, autoproclamado el Ballet de México, que dada la época de surgimiento y sin el apoyo directo del gobierno no hubiese sido posible su popularidad, renombre y prestigio a nivel internacional.

Al momento de iniciar con un nuevo proyecto, cualquiera que sea, transitan un sinnúmero de pensamientos y posibles adversidades las cuales afrontar, así que ésta no fue la excepción. En un principio materializaba ciertas hipótesis en relación a cada uno de los soportes a analizar, sin embargo al momento de profundizar, los resultados fueron inesperados. Por ejemplo, el primer análisis en la película *Allá en el rancho grande*, era probable imaginar que debido a la fecha de producción y el contexto social de aquella época, gestos de amor y atracción fuesen reprimidos, por el contrario resultó ser la representación más fiel de lo que es una pareja amorosa en la realidad.

Es preciso señalar que a lo largo del análisis surgió nueva información, que permitió dar cuenta de diferencias y similitudes en cada uno de los soportes, aclarando qué signos eran recurrentes, cuáles se transformaban o desaparecían.

En este ir y venir de un momento a otro, debido a la temporalidad de cada una de las manifestaciones era necesario ubicarse en diferentes épocas, investigar que sucedía en cada una y con ello darle un sentido a ese conjunto de movimientos, pensar e imaginar el porqué de cada uno de los signos plasmados en el escenario, buscar el hilo conductor de la historia que contaban la china y el charro.

Posiblemente es erróneo decir que a lo largo de este proceso se buscaba dar más vida a algo, que por sí mismo, ya tenía vida, sin embargo así fue.

Debo expresar que después del desarrollo de esta tesis, percibo que no existe una propuesta realmente artística en la manifestación del jarabe tapatío, ya que se ha convertido en una muestra de aparador, representando movimientos estilizados, codificados, perdiendo su autenticidad y verdadera razón de ser.

Ante la dinámica actual de vida, abarcando el capitalismo y con ello la globalización, es trascendente mantener una posición crítica hacia los hechos que ocurren en nuestro entorno; comprender que para el presente caso, la industria cultural se ha encargado de retomar expresiones populares para comercializarlas. Por esto, considero necesario, ante este tipo de trabajos, poseer un sentido crítico y reflexivo ante un símbolo célebre, que posiblemente gracias a su popularidad se olvida su verdadera raíz y estructura.

PRESENTACIÓN

La danza y el arte en general, visibilizan fenómenos emergentes de la cotidianidad, a través de lenguajes y códigos, que posibilitan el dominio y ejecución de la técnica, herramienta que facilita la transmisión de discursos. En el acto dancístico se ven representados un cúmulo de elementos espirituales, artísticos, carencias, deidades, experiencias, realidades, entre otros. Por lo cual, “la danza es una clase de arte que pone en evidencia la necesidad de profunda interrelación entre corporeidad y espiritualidad en el ser humano” (Radoslav, 2008: 27), permitiendo la relación de abstracciones mentales y la necesidad de expresarlas por medio del lenguaje corporal.

Por otra parte, el proceso de comunicación, desde una visión estructuralista, (emisor-mensaje/canal/ código-receptor) se encuentra inmerso en manifestaciones dancísticas, ya que transmite discursos recreados e interpretados de distintas maneras, tanto por el artista, como por los espectadores, puesto que el cuerpo, situado como un medio de comunicación, adquiere diversas representaciones a través de la temporalidad, espacialidad y contextos en los que se desarrolla el relato. De esta forma, el cuerpo es el principal componente de la danza.

“El cuerpo es construcción simbólica y esto puede ser interpretado desde los procesos de subjetivación que dan lugar a diferentes formas de expresión de la subjetividad. El cuerpo es el portador de un número indeterminado de sistemas simbólicos cuyo desarrollo intrínseco excede seguramente la significación de los gestos naturales, pero que se desplomaría si el cuerpo cesa de marcar el ejercicio y de instalarlos en el mundo y en nuestras vidas, de aquí que el cuerpo mismo sea entendido como el lugar de acontecimientos de sentido” (Gallo, 2010: 299-317).

El cuerpo, como transmisor de sistemas simbólicos, construye el sentido, de esta manera “el sentido sirve de hilo conductor para ver el cuerpo como expresión y sirve de reflexión para ver el sentido de la percepción como experiencia corporal” (Gallo, 2010: 299-317), así la interpretación y la propia técnica dancística, facilitan la conexión entre el bailarín y el mundo para exteriorizar, representar y compartir emociones.

“La danza es libertad, movimiento, innovación, creación y expresividad. También los signos aparecen en los lenguajes como expresión de creatividad, plasticidad, fantasía y libre dinamismo. La danza es igualmente orden y seguimiento de pautas, tiene una normatividad, combina ritmos y coordina sus movimientos no en forma arbitraria, sino de acuerdo a ciertos códigos” (Zecchetto, 2002: 5)

A propósito de esta cita, el autor nombra a su libro *La danza de los signos*, debido a la metáfora de la danza para referirse a los signos, dada la infinita amplitud que tienen ambos conceptos. De esta forma, en palabras de Victorino Zecchetto, “los signos danzan en múltiples espacios mediáticos, pero dentro de límites de normas establecidas” (Zecchetto, 2002: 5), vinculando directamente a la danza y los signos; para comunicarse libremente, atendiendo a la metodología y técnica de la misma.

Un espectáculo dancístico, cualquiera que sea, alberga signos y significados, representados por medio de movimientos, transiciones, gesticulación, indumentaria, escenografía, etc., el cúmulo de estos elementos representan relatos. En definitiva, la danza, como texto artístico, transmite discursos al público espectador, con el propósito de que estos conceptos puedan ser decodificados por los receptores de acuerdo a su experiencia.

El mundo social está repleto de discursos, de tal manera que los sujetos gracias a su experiencia pueden expresarse. Es decir, “los sujetos son hablados por los otros” (González y Martell, 2013: 156), reproduciendo discursos y construyendo a los “otros” para hablar de sí mismos en “nosotros”, conforman la base del pensamiento, pues la sociedad los apropia y posteriormente los reproduce, en algunas ocasiones se generan nuevos, pero con base a lo ya establecido.

Michel Foucault teoriza sobre el discurso y la acción, postula que la forma de actuar de los sujetos está relacionada a los discursos, que previamente han sido establecidos. De tal manera, el sujeto se construye “a partir de lo que han dictado los discursos; científicos, religiosos, políticos, económicos” (González y Martell, 2013: 157), que no solo están presentes en la lengua, categorizada como un sistema de signos, propia de los seres humanos, sino en todo su entorno; textos escritos, habla, imágenes, música, danza, entre otras. Por lo tanto, uno de los cometidos de la presente investigación es posicionar a la danza como un texto del discurso, un sistema simbólico que comunica y produce acción, demostrando la omnipresencia de la comunicación.

Pero ¿por qué referir los discursos para la presente investigación? Su origen, que en diversas ocasiones son creados por élites políticas con la finalidad de generar emociones, afinidad, identidad, pertenencia, etc., asimismo por industrias con fines de lucro. Un ejemplo de ello es la danza del “Jarabe tapatío”, considerada como Símbolo Nacional Mexicano, con personajes como “la china” y “el charro”, instaurados en un momento coyuntural en la historia mexicana, con la intención de implantar identidad en la población, debido al periodo posrevolucionario en el que se encontraba el país, obedeciendo a intereses y discursos propios del contexto social, político y cultural de la primera mitad del siglo XX.

El jarabe tapatío y su discurso de identidad nacional, entre otros, representados por medio de signos dancísticos son elementos que se desarrollarán a lo largo del corpus de la presente investigación, con la finalidad de dar cuenta del proceso de construcción y posteriormente transmisión, a través de la interpretación de signos y

símbolos propios del acto dancístico. En algunas ocasiones, el sujeto no es del todo consciente para dar cuenta del entramado del que es parte, ni mucho menos de las formas en las que les difunden estos discursos.

La noción del contexto social en el que se desarrolló el jarabe tapatío es de suma importancia para la interpretación de dicha danza. El primer capítulo es dedicado al contexto socio histórico cultural del jarabe tapatío, en donde se esclarece de manera general su emersión, no obstante, a pesar de ser considerado un Símbolo Nacional, carece de información documentada y formal, lo que origina un esfuerzo arduo y minucioso. Dos son los principales autores sobre los cuales se basó este capítulo; el primero, Gabriel Saldívar con su obra *El Jarabe, baile popular mexicano*, publicado en 1935; y el segundo, Josefina Lavalle con *El jarabe ranchero o jarabe de Jalisco* en 1988.

El capítulo II aborda las consideraciones teóricas que sustentarán el presente análisis, evocando conceptos pertenecientes al campo de la comunicación y la danza, con la finalidad de enriquecer y complementar ambas áreas, demostrando la omnipresencia de la comunicación, vinculada estrechamente al estudio de símbolos, signos y significados. Posteriormente, el capítulo III plasma el curso de la investigación, destacando principalmente a la semiología, siguiendo una vía estructuralista, asimismo una propuesta para la descomposición del relato del jarabe tapatío, por medio de un sistema de comunicación no verbal.

El análisis semiológico - estructuralista del jarabe tapatío se desarrollará a lo largo del capítulo IV, eligiendo tres representaciones del jarabe tapatío pertenecientes a diferentes producciones; primero, la película *Allá en el rancho grande*; segundo, el *Mariachi Vargas de Tacalítlán*; tercero, el *Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández*. Por último, el capítulo V mostrará las estructuras y diferencias en cada una de las coreografías, en tanto la realidad social dinámica y mudable; cambiante a lo largo del tiempo, pero a la vez recurrente en algunos aspectos. Es importante aclarar que los resultados son parciales, en tanto una interpretación basada en fundamentos teóricos.

Es necesario realizar la presente investigación, porque evidencia la forma en la que el Estado se apropia de prácticas pertenecientes a la cultura popular, para transmitir discursos a su población; a la par, la industria comercializa estas prácticas, como es el caso de los soportes a analizar (*Allá en el rancho grande, Mariachi Vargas de Tecalítlán y Ballet Folklórico de Amalia Hernández*). En resumidas palabras; posicionar a la danza como texto del discurso, dar cuenta de la producción y transmisión de discursos que ha construido el jarabe tapatío, por medio de sus signos a lo largo de los años, destacando estructuras y diferencias en los soportes analizados.

CAPÍTULO 1

Contexto histórico, social y cultural del Jarabe tapatío

1.1 La Revolución Mexicana como fuente cultural

El país se encuentra en constantes procesos de cambios y continuidad, inmerso en diversos contextos políticos, sociales y económicos. Es necesario conocer la historia, para así poder entender el presente y tratar de dar repuesta al porqué de los hechos actuales. La temporalidad y espacialidad son piezas clave para el entendimiento y comprensión de estos hechos.

México empieza a escribir su historia mucho antes de la conquista y se sigue escribiendo hasta el día de hoy, con infinidad de símbolos presentes en la cotidianidad, mismos que nos llevan a diferentes significados, todos albergados en un mismo lugar, creando un colectivo nacional.

En el siglo XX, la población mexicana vivía en un contexto rural, por tanto, expresiones culturales, sincréticas y carnavalescas eran comunes. En un contexto post revolucionario y la necesidad de consolidar un Estado-Nación, era imprescindible la creación de nuevas instituciones, símbolos que representaran a la sociedad mexicana y viceversa, que la población se sintieran parte de estas nuevas estrategias.

Arnaldo Córdova en *La formación política del poder político en México*, explica de manera detallada el proceso por el cual se fue consolidando el Estado Mexicano, pues destaca su papel como el “principal promotor, si no es que el único, del desarrollo social, debido a la dispersión de los factores productivos y a la debilidad de las relaciones económicas” (Córdova, 1972:9). Explica a su vez que las “masas del pueblo” y la organización política fueron factores coyunturales para la institucionalización del Estado, consolidando un país populista, que desde sus inicios ha instituido el nacionalismo en las masas, como una postura diferenciadora a la incursión extranjera.

Es importante comprender el concepto “Estado-nación”, ya que en su mayoría los símbolos institucionalizados, operan para la creación y fortalecimiento del mismo. Así, el concepto de Estado:

“Utilizado por primera vez, con el italiano Nicolás Maquiavelo como lo stato, para designar la organización política. La nación es entendida como el conjunto de sentimientos de pertenencia que incluye una misma lengua, costumbres, tradiciones y cultura que cohesionan a una sociedad y la hacen diferente a otras naciones. El Estado-nación se refiere entonces a la organización política de la nación” (UNAM, CCH, 2015).

El Colegio Nacional de Ciencias y Humanidades relata que a lo largo del siglo XIX y principios del XX, comenzó la construcción de un Estado Nacional Mexicano, manteniendo como instituciones dominantes a la iglesia y el ejército.

Dentro de este proceso de estabilización y construcción del Estado-nación, era necesaria la creación de símbolos que representaran al común de la sociedad y generaran identidad, surgieron nuevas instituciones que buscaran generar lazos de unidad a través de la educación y la cultura, con el objetivo de “generar identidad”. La danza es uno de los mecanismos para la creación y fomento de identidad, sentido de comunidad y unificación de las masas. De esta forma, expresiones dancísticas existentes antes de la Conquista son prohibidas durante la Colonia y años posteriores. En la posrevolución son vistas como símbolos nacionales.

Aunado a lo anterior, Carlos Monsiváis refiere que:

“El Estado, emplea los términos Cultura Nacional e Identidad, a modo de bloques irrefutables, auto homenajes que nunca es preciso detallar. En la práctica, cultura nacional suele ser la abstracción que cada gobierno utiliza a conveniencia, y conduce lo mismo a un nacionalismo a ultranza que al mero registro de un proceso. En la práctica también, cultura popular es, según quien la emplee, el equivalente de lo indígena o lo campesino, el sinónimo de formas de resistencia auto capitalista o el equivalente mecánico de industria cultural. El término acaba unificando caprichosamente, variedades étnicas, regionales, de clase, para inscribirse en un lenguaje político” (Monsiváis, 1981: 33).

El folclor, como expresión artística de la cultura popular, convirtió la danza del jarabe tapatío en un símbolo nacional, el Estado lo institucionaliza al nombrándolo oficialmente “bailable nacional” en 1921. Pero, ¿De dónde surge el jarabe tapatío?

¿Cómo llegó a ser un emblema nacional?, dado que es una manifestación cultural, existen numerosas leyendas que refieren a ella, mismas que pueden llegar a causar confusiones.¹

Surgimiento de la danza en la época colonial

Primero, ¿Cómo se ha desarrollado la danza en México?

“El siglo XVI fue un periodo de transición entre dos mundos, ya que empezaron a mezclarse elementos indios, negros y españoles, que darían origen a las formas populares (música y bailables) de una nueva raza. En los primeros años de colonia, la danza no tenía un carácter definido. Por un lado, se implantaron formas europeas mezcladas con elementos indígenas y negros. La danza fue usada por la iglesia como auxiliar de evangelización, se practicaron en la Nueva España los mismos tipos existentes en Europa de la época: danza de salón y danza popular. Posteriormente, se mezclaron con las danzas nativas para dar origen a formas mestizas y más adelante a danzas con características específicas de la fisonomía mexicana” (Ramos, 1990: 19).

¹ Para responder estas incógnitas es necesario generar una explicación general de los antecedentes y el surgimiento del jarabe tapatío, evocando una descripción del surgimiento de la danza en México.

Maya Ramos Smith en *La danza en México durante la época colonial*, explica que el teatro, la danza y la música fueron instrumentos para la evangelización de la población, las danzas indígenas no fueron eliminadas totalmente, conquistadores y frailes decidieron conservarlas como forma de entretenimiento de los indios. Una de las tradiciones españolas eran las danzas religiosas, practicadas dentro de templos e iglesias, en el siglo XV eran rechazadas y castigadas, sin embargo, para el siglo XVI eran obligatorias para las fiestas del Corpus Christi (celebrada por primera vez el 21 de mayo de 1526). Durante la conquista se construyeron iglesias sobre templos prehispánicos, sustituyendo dioses por santos con características semejantes.

La autora explica que en la época colonial algunas de las principales fiestas religiosas fueron: la pascua, Corpus Cristi y navidad. Se realizaron pastorelas en donde intervenían actores, músicos, cantantes y bailarines, todos los pueblos, al igual que en España tenían su santo patrón a los que se festejaba con procesiones, danzas, música, actuación y canto. Las mujeres eran excluidas de estos espectáculos. Es necesario resaltar que a pesar del tiempo, algunas celebraciones son vigentes en la actualidad.

“Para las festividades más importantes se reunían indios que ejecutaran sus danzas y bailarines presentaban danzas populares europeas. En 1592, las danzas de “gitanos” y “portugueses” fueron ejecutadas por bailarines” (Ramos, 1990: 24). Es así como la danza comenzó a cumplir la función de entretenimiento de las clases nobles.

Ramos explica la existencia de diversos tipos de danza, como la morisca (anécdotas y pantomima), siendo un antecedente del ballet de corte. Otro tipo de danzas fueron las de la conquista, en las cuales se representaba la guerra entre españoles e indios. Sin duda, el teatro y la danza cumplieron una importante función social en el siglo XVI; en tanto una forma de reproducir la realidad. A nivel popular; se introdujeron festividades religiosas con influencia europea; en las fiestas de la aristocracia pasó lo mismo; incluyéndose formas propias de la danza del renacimiento, posteriormente imitadas por indios, sirvientes y esclavos. En el siglo XVIII, danzas europeas fueron ejecutadas por bailarines profesionales, esto ayudo a darles difusión a las mismas, el pueblo incorporaba estas expresiones en forma de sátira en sus convivencias. Bernal Díaz Castillo fue uno de los primeros maestros de danza en llegar a la Nueva España.

“Entre las danzas populares llegadas de España destaca el zapateado, el fandango y las seguidillas. A partir de estas se empezaron a desarrollar en la Nueva España huapangos, fandangos, jaranas y jarabes. También llegaron las danzas de espadas, que dieron origen a las danzas de machetes” (Ramos, 1990: 31). Este tipo de elementos dan cuenta de la hibridación de diferentes tipos de danzas, que dan origen a nuevas.

Como se ha mencionado, la danza popular formo parte de las festividades religiosas, “en ocasiones se otorgaban premios a las que mejor se ejecutaran” (Ramos, 1990: 41). En los siglos XVII y XVIII hubo censura de las danzas populares por parte de la iglesia, condenando bailes negros y mestizos; como los jarabes, sones, danzones, etc. A mediados del siglo XVIII, surgieron coplas en las que el pueblo se burlaba de la religión, no obstante, sobrevivieron a pesar de la represión.

“Revisando documentos de la Inquisición se observa que la iglesia liberó una batalla reñida contra la danza popular, ya que a finales del siglo XVIII son numerosos los documentos en los que se niega a pueblos el permiso para ejecutar danzas en sus fiestas” (Ramos, 1990: 42).

Por otro lado, Ramos explica que en el siglo XVIII apareció el nombre de “son”, para designar jarabes, huapangos y otras variantes mestizas, estas con origen en las seguidillas, fandangos y zapateados españoles. Durante esta época se le dio el nombre genérico de “sonecitos del país” a todas las danzas populares. A finales de la época Colonial, los jarabes se ejecutaban en diversas zonas del país, principalmente en Jalisco y Michoacán. Durante la guerra de independencia, el jarabe adquirió connotación revolucionaria, asimismo fue adoptado por los insurgentes, extendiendo su ejecución a todo el país.

1.2 Antecedentes del jarabe

Ahora bien, ¿Cómo surge el jarabe? Recapitulando y con base a explicaciones de Maya Ramos Smith y Josefina Lavalle, el jarabe tiene influencia en las seguidillas españolas, que fueron ejecutadas por la aristocracia de la Nueva España, mismas que fueron imitadas por sirvientes y esclavos mestizos. Posteriormente, con la presentación masiva de danzas populares españolas, la población mexicana reprodujo estas expresiones en fiestas populares-religiosas, siendo censuradas y castigadas por la Santa Inquisición. Más tarde, los jarabes serian ejecutadas por parte de la población, durante la guerra de independencia.

Josefina Lavalle, en su libro *Jarabe ranchero o jarabe de Jalisco*, explica los orígenes del jarabe tapatío, basándose en las aportaciones de Gabriel Saldívar y Silva.

“Según todos los investigadores que se han ocupado de este baile, tan profundamente enraizado en nuestras tradiciones, pero también tan manipulado y desvirtuado por propios y extraños, el jarabe tiene su origen en los zapateados españoles, con la influencia de boleras y tiranas, pero de manera más directa emparentado con la seguidilla que ve las luces en los albores del siglo XVI” (Lavalle, 1988: 19).

Del mismo modo, explica que uno de los antecedentes más lejanos del jarabe es “Del canario y la zambra”, una danza coral de origen árabe con influencia americana. Los bailes de tarima son parecidos a los fandangos españoles, incluso las palabras “fandango” y “guapango” están relacionados.

El fandango, “manifestado en cortes europeas con coreografía en pareja, cortejo entre las mismas, golpes de planta, tacón y metatarso” (Lavallo, 1988: 27), similares a la danza del jarabe tapatío. La palabra “jarabe” proviene de España, ya que en el siglo XVIII se le dio el nombre de “jarabe gitano” a la seguidilla manchega (canciones españolas acompañadas de danzas típicas).

“Considera Saldívar que la mayoría de los jarabes primitivos fueron denunciados a mediados del siglo XVIII al Santo Oficio, todavía con las características españolas, las que fueron transformándose al fin del siglo y tomando ya la forma de la música vernácula de la tierra mexicana, dando el nombre de jarabe a gran variedad de sones que tenían en común algunos elementos, sobre todo en la parte bailable y adquiriendo esplendor desde esa época y durante el primer tercio del siglo XIX, especialmente en la región de Jalisco y Michoacán” (Lavallo, Josefina, 1988: 31).

Relata que en los primeros años de denuncias no se les conocía como jarabes, sino por “tonadilla”. Ricardo Pérez Montfort en *Cotidianidades, imaginarios y contextos: Ensayos de historia y cultura en México, 1850-1950*, cita a Saldívar:

“Bailes y formas musicales como El Pan de Jarabe, Los Panaderos y La Tirana, que antaño fueron perseguidos y prohibidos por las autoridades de la Nueva España, habían surgido del mundo popular y ahora formaban parte del repertorio nacional de la naciente República Mexicana. En la calle, en las fiestas y en los teatros, se repetían los sones, los jarabes, los corridos y las valonas, con versos chuscos que comentaban los acontecimientos recientes que afectaban al país”. (Montfort, 2008: 18)

Poco a poco este tipo de prácticas y expresiones se hicieron recurrentes en la sociedad mexicana, apropiándose de sones y danzas, fomentando implícitamente identidad en los individuos. Con la independencia, surge la necesidad de demostrar a través de diferentes formas; libertad y autonomía, sin embargo, también generar valores nacionales. “En sus memorias, Don Guillermo menciona al pan de jarabe, como el género de baile más usado por la gente del pueblo, antes de la Independencia.” (Lavallo, 1988: 37). En sus inicios, los jarabes eran ejecutados con finalidades anti institucionales, como forma de rebeldía ante las injusticias en las que se encontraban la población.²

Josefina Lavallo argumenta que las creaciones populares no se mantienen estáticas, sino al contrario; con el paso del tiempo, estos textos se van modificando considerablemente debido a que la sociedad está en constante movimiento, aunado a la temporalidad y espacialidad en diversos contextos.

² El esfuerzo por dar cuenta de elementos históricos, surge a partir de la necesidad de mostrar el verdadero origen del Jarabe tapatío, asimismo sus transformaciones y la autenticidad de su función social: rebeldía.

Crítica la falta de interés por investigar las danzas populares, siendo estas representaciones de contextos sociales determinados, producto de la creación popular.

Primero, aclaramos que esta primera parte es una aproximación a los antecedentes de la danza en México, la de los sones y los jarabes (genero dancístico y musical regional) con influencia española, que no solo era un jarabe, sino un cúmulo de jarabes que fueron el preámbulo para lo que posteriormente se construyó como el jarabe tapatío. Probablemente suena repetitiva, pero es muy importante tomar en cuenta que no hay referencias concretas sobre el origen del jarabe tapatío como tal. Lavalle y Saldívar, autoridades en el tema, lo confirman, esforzándose en dar cuenta del surgimiento del jarabe tapatío: “Los sones y los jarabes no solamente fueron utilizados para el regocijo y esparcimiento popular, sino que pronto fueron trasladados a escenarios y teatros de todos los géneros, por toda clase de comediantes” (Lavalle, 1988: 48). Esta misma autora constata con base a diferentes investigaciones el traslado de los jarabes a los escenarios.

Josefina Lavalle describe que hay danzas más resistentes al cambio que otras, por ejemplo la danza destinada al servicio religioso, que trata de permanecer sin ningún tipo de alteraciones. Sin embargo, el desarrollo humano y sus cambios en usos y costumbres aunado a la globalización permean la ejecución y transformación de las danzas.

“En el caso de los bailes producto de la creación popular, que han servido de esparcimiento en diferentes acontecimientos sociales, la transformación ha sido de manera libre y espontánea. [...] desde aquellos sones prohibidos por la Santa Inquisición hasta el jarabe institucionalizado por la Secretaría de Educación, pero que a lo largo de su historia no ha dejado de tener influencia unos en otros” (Lavalle, 1988: 47).

La autora apunta que según información recabada, las versiones teatrales de los jarabes (en general, no específicamente el tapatío) aparecieron poco tiempo después de haber sido aceptados por la iglesia y el pueblo. “Resulta difícil determinar que modificaciones se debieron a la clase popular o a profesionales de la danza teatral [...] Bien podríamos decir que, en una buena parte, los cambios sufridos por los jarabes se debieron al tratamiento escénico que se les dio en distintas épocas de su larga historia” (Lavalle, 1988: 48).

De esta manera, se pone en evidencia la incertidumbre y falta de información sobre las modificaciones de los jarabes que se fueron tejiendo a lo largo del tiempo, sin embargo, clarifica como las expresiones populares y en general toda actividad humana se va transformando a lo largo de la historia a través de los cambios inevitables en una sociedad.

“El jarabe tapatío se presentó por vez primera en el Coliseo de la Ciudad de México, el 9 de julio de 1790. Pero dado la creciente acción del pueblo a esta bella danza, en 1802 el virrey Félix Berenguer lo prohibió por no ser conveniente a la moral” (Ruíz, 1984: 47). A pesar de las adversidades, los jarabes prevalecieron, pero no el actual jarabe, sino danzas ejecutadas en compañía de sones.

El teatro comenzó a adoptar gran importancia, llevando a escena funciones de “maroma”, que eran demostraciones de destrezas acrobáticas, durante los intermedios se bailaba un jarabe.

“Los sones y sobre todo los jarabes van perdiendo su pluralidad para ir definiéndose en el jarabe y, al mismo tiempo, concretando su carácter de baile nacional, sin que sepamos a ciencia cierta, cuáles eran los sones que lo componían, si se trataba de un solo son, y mucho menos, cómo eran sus pasos y su coreografía. A fines de 1849 llega a México, procedente de Europa, "la grande y famosa Compañía Coreográfica" de los esposos Hippolyte y Adèle Monplaisir. En 1850 el Sr. Corby se presentó vestido de "poblana", haciendo pareja con Viethoff en traje de ranchero, y bailando un jarabe [...] “el 17 de noviembre de 1858 se estrena una ópera cómica en dos actos basada en costumbres nacionales titulada “Un paseo en Santa Anita”, escrita por Don José Casanova y Don Víctor Landaluce, con música de Antonio Barilli. En esta ópera cómica no podría faltar el jarabe y otros bailes nacionales con acompañamiento de una banda de jaranas y bandolones, ensayada y dirigida por el profesor Don Sabás Contla” (Lavalle, 1988: 51-52).

Con este tipo de elementos, el jarabe tapatío comienza a unificarse, adquiriendo legitimidad e identidad en la población mexicana.

1.3 El jarabe tapatío

“[...] Jarabe es esa bebida dulce y medicinal que confeccionan los boticarios hasta la consistencia del almibar; y nada más propio que este nombre, al baile que esta divina tierra se usa, tan parecido al zapateado español [...]” (Saldívar, 1937: 306).

Gabriel Saldívar, en su libro *El jarabe, baile popular mexicano*, describe los principales antecedentes del jarabe tapatío ⁴ “[...] el jarabe, la danza popular mexicana más generalizada, el baile brillante en el ritmo, alegre en la música y pintoresco en la indumentaria” (Saldívar, 1937: 305). El autor menciona que en diversas ocasiones, la población mexicana no valora su riqueza cultural, en cambio los extranjeros si lo hacen, comercializando y encontrando motivos para esparcir este tipo de riquezas.

Alberto Dallal describe que en 1919, Anna Pavlova una importante bailarina de danza clásica rusa visita México, ofreciendo presentaciones que embelesan al público, en un principio la recibieron fríamente, ya que no se sentían identificados con el tipo de danza que ejecutaba, realizando prejuicios y demás. La bailarina, maravillada con México y su cultura, realiza un montaje titulado “Fantasía mexicana”, con el jarabe tapatío como número principal, al montaje lo distinguía la ejecución técnica en puntas, lograda gracias a la ayuda de Eva Pérez (la mejor bailarina folclórica de la época).

Saldívar refiere que la música de este montaje, fue compuesta por Castro Padilla. “El jarabe se acompaña por bandolones y guitarras, y algunas veces con guitarras, violín o jarana” (Saldívar, 1937: 321). La música fue especialmente creada para bailarse y cantarse. Ya se ha mencionado que el jarabe era símbolo de libertad, presente en actos revolucionarios, al respecto el autor hace alusión a las canoas de Santa Anita, donde posiblemente tuvo gestación el jarabe mexicano, ya que allí se bailaba y tocaba, sobre las canoas había personas que admiraban a la pareja de danzantes; ella, envuelta en un rebozo y; él, un hombre del pueblo, sin traje especial. Anteriormente, era común que los sones se bailaran entre mujeres, la ejecución entre hombre y mujer era remota.

“El jarabe tapatío es quizás el más extendido nombre, impropriamente dado a una serie de sones, que debiera llamársele jarabe oficial, ya que los aires que lo componen, en su mayoría no son jaliscienses, y los pasos han sufrido transformaciones teatrales” (Saldívar, 1937: 318). Es paradójico nombrar a una danza en relación a características de un lugar específico, y que en realidad no sea

³ Este autor es quizás el único y el primero en interesarse por recopilar información y escribir acerca de esta práctica dancística-social; en este texto recopila los principales elementos del jarabe tapatío, el proceso de consolidación y con ello su institucionalización.

de esta forma, como es el caso del “jarabe tapatío”, cuyos elementos no son jaliscienses.

Relata Saldívar, que en 1921:

“La Secretaría de Educación Pública, que tenía como ministro al Lic. José Vasconcelos, por medio del Departamento de Cultura Estética, da impulso a las artes coreográficas, enseñándose el Jarabe en las escuelas públicas de la Federación, al lado de otras danzas, tomando como modelo la selección de pasos y sones ya indicados. Se preparó a 300 parejas, que se veían reunidas a la orilla del Lago de Chapultepec con motivo del Centenario de la Independencia” (Saldívar, 1937: 313).

La visita de Pavlova, como la puesta en escena de 300 bailarines en Chapultepec, resultan ser acontecimientos álgidos para la institucionalización del jarabe. A partir de este momento, el Estado se interesa en este tipo de expresiones. “La visita de Anna Pavlova y su interpretación del jarabe tapatío, traería sus consecuencias dentro del medio artístico y educativo de México. El jarabe se puso nuevamente de moda en el repertorio del género de revista y muchas "tiples" siguieron el ejemplo de Anna” (Lavalle, 1988: 96). Así el jarabe tapatío fue apropiado por el colectivo, ya que podían apreciarlo e incluso ejecutarlo.

“La Reforma Educacionalista de Vasconcelos, trajo consigo, en el campo de la danza, un reconocimiento a los bailes populares del país, de modo que en todas las escuelas se empezaron a enseñar profusamente. Era lógico, que habiendo tenido tanto éxito el jarabe tapatío, fuera éste, el que se tomara - antes que otros bailes - para ser incluido en la enseñanza de la danza dirigida a niños y adolescentes. Para los años de 1925, el jarabe tapatío era el repertorio más conocido en las escuelas primarias y en las fiestas oficiales”(Lavalle, 1988: 97).

El jarabe tapatío se hizo parte de los individuos, de sus cotidianidades, cumpliendo diversas funciones, una de las principales la educativa, pues fue ejecutado por gran mayoría de la niñez mexicana, en tanto un emblema nacional. Pero su institucionalización no fue fortuita, al contrario, Carlos Monsiváis explica el contexto en el que se llevan a cabo estas acciones, dando respuesta al porqué de la institucionalización del jarabe tapatío y la aceptación del mismo:

“El Estado en la década de los veinte quiere equilibrar el peso de una cultura nacional, determinada cínicamente por las necesidades y los alcances de una élite. Para ello, conviene alentar una cultura popular, que le proporcione a esas mayorías de tan innegable presencia física (que ha sido y muy brutalmente, aparición armada) elementos de identidad que confirmen su pertenencia a la nación. El ámbito de fundación de esta cultura popular diseñada por el Estado es la enseñanza elemental. Al compartir la lengua, la visión histórica y la creencia incommovible en ese proceso de selección de

las especies que es la educación, las masas ratificarán su adhesión al Estado y advertirán de paso que lo suyo es conocimiento inacabado, muy insuficiente, que lo suyo no es cultura sino en todo caso cultura popular” (Monsiváis, 1981: 36).

La cita anterior explica perfectamente la necesidad del Estado por unificar al país y que mejor manera de hacerlo que desde una de las bases; la educación. Sin embargo, se impone un estilo, una forma de bailar determinada y aceptada por las elites, con piezas musicales autorizadas por el Estado, olvidando la esencia de lo que inicialmente significaba el jarabe, ya que como se ha mencionado era símbolo de libertad con connotaciones revolucionarias.

La institucionalización del jarabe tapatío tuvo éxito, dado el contexto histórico en que fue consolidado, actualmente sigue siendo un emblema nacional, al igual que los elementos que lo componen. Estos símbolos representantes de México se han convertido en capitales culturales, con proyecciones en el extranjero, asimismo la industria cultural y con ello el capitalismo se han encargado de comercializar con estos elementos. Carlos Monsiváis argumenta:

“los espacios constitutivos de esta cultura nacional han sido la familia, el Estado, la iglesia, los partidos, la prensa, la influencia de las metrópolis, las constituciones, la enseñanza primaria, la universidad, el cine, la radio, las historietas, la televisión. La indistinción jerárquica apunta a una diversidad que unifica un proceso selectivo donde el Estado tiene funciones determinantes: comprime, reduce, alisa” (Monsiváis, 1981: 35).”

En términos de Carlos Monsiváis, el espacio constitutivo es la escuela, por lo que en este lugar se unifican y legitiman las premisas bajo las cual opera el Estado, de la misma forma se institucionalizan ciertas prácticas, como es el “jarabe tapatío”.

Es importante comprender la manera en que se manifestó la institucionalización del Jarabe Tapatío, por lo que a continuación se presenta de manera breve y cronológica dicho proceso. Se retoma a tres autores que dan muestra de la oficialización de este baile, sin embargo en ninguna de las tres fuentes se presenta evidencia fotográfica de esta institucionalización, solo existen pruebas de Anna Pavlova y su compañía posando vestida de china poblana.

Por otro lado, cabe destacar que solo evocaremos parcialmente este proceso, abordando una descripción general, pues de otra manera requeriría de una investigación a profundidad, que por el momento no es objeto de nuestro análisis y que tampoco se cuentan con los recursos suficientes para hacerlo.

Primero, tener claro que la visita de Anna Pavlova en 1919 fue un parte aguas para el reconocimiento y nombramiento del Jarabe Tapatío como “Baile nacional”. Retomamos a Josefina Lavalle, porque ella relata detalladamente la estadía de Pavlova en el país.

Lavalle no enseña que durante el siglo XX aún exista cierto desprecio por lo propio, desatando críticas y prejuicios, sin embargo, la visita de una primera bailarina rusa, reconocida internacionalmente por su interpretación en *La muerte del cisne* llegó de gira a México con su compañía, presentando un amplio repertorio de óperas infalibles en el mundo del ballet, lo que causó curiosidad en los altos mandos del país.

Pavlova y su compañía de danza ofrecían presentaciones clásicas en el país, con ayuda de Eva Pérez Caro (bailarina mexicana) diseñaron un montaje nombrado “Fantasía Mexicana”, que albergaba danzas mexicanas, entre ellas la del Jarabe Tapatío. Una de las características que diferenciaba dicho montaje era su ejecución sobre una técnica en puntas. Es decir, Anna Pavlova ejecutó la danza del Jarabe Tapatío sobre las puntas de los pies.

Debido a su popularidad y apoyo por parte del gobierno la gira fue alargada. Josefina Lavalle cuenta que “Fantasía Mexicana” fue “presentada el 18 de marzo de 1919 en el Teatro Arbeu. Su éxito fue sensacional, presentándola en cada función que la compañía ofrecía” (Lavalle, 1988: 79). Así fue como ocurrió la transformación del Jarabe Tapatío pues pasó de ser bailado con huaraches, sobre la tierra, visto como una expresión revolucionaria e incluso rechazada en su momento a un baile delicado, convirtiéndose en uno de los favoritos y aceptados por la sociedad.



Anna Pavlova y Alexander Violinine. Teatro de la Ciudad, 1919.

Fuente: CONACULTA (2003). *Artes de México*, número 66, Pág. 44, CONACULTA, INAH, Cd. de México.

La visita de Anna Pavlova a nuestro país re conceptualizó el significado del Jarabe Tapatío, marcando un antes y un después, siendo un precedente para su institucionalización, pues como se ha mencionado se le atribuyo el embellecimiento del mismo.

Con este antecedente, aunado a José Vasconcelos y su proyecto de educación nacionalista, (de la que también ya hablamos), implemento principios orientados al desarrollo de la Educación Básica en el país, impulsando la alfabetización, fomentando el arte y la cultura desde la educación, De esta forma Vasconcelos puso al alcance del pueblo la apreciación y realización de expresiones artísticas como la música, danza, pintura, teatro, entre otras.

Josefina Lavalle y Gabriel Saldívar argumentan que con esta Reforma Educacionalista de Vasconcelos se reconoció a los bailes populares, de tal manera que las escuelas comenzaron la enseñanza de estos a los alumnos, teniendo como baile principal el Jarabe Tapatío, dado su éxito alcanzado por la visita de Anna Pavlova.

Ambos autores refieren que para 1925 era el repertorio más frecuente en primarias y fiestas oficiales. “El jarabe oficial bailado por la niñez mexicana como un emblema nacional por excelencia, aceptado por las autoridades educativas del país, como material didáctico de las escuelas” (Lavalle, 1988: 97). Para este análisis no contamos con fotografías, cartas, programas, etc., que den muestra de dicho argumento, pero se sustenta con la cita de Ricardo Pérez Monfort en *Expresiones populares y estereotipos culturales en México*.

“La folklorista estadounidense Frances Toor atribuyo dicha oficialización al momento en que el pintor Adolfo Best Maugart y el músico Manuel Castro Padilla prepararon un jarabe bailado por trescientas parejas en Chapultepec en 1921 como homenaje al presidente Álvaro Obregón y al ministro José Vasconcelos, en medio de los festejos del Primer Centenario de la Independencia. “Poco tiempo después -cuenta la estadounidense- el Departamento de Cultura Física del Ministerio de Educación adopto la forma teatral del jarabe y lo enseñó junto con otras danzas típicas en las escuelas públicas federales.” (Pérez, 2007: 139)

Continúa su argumento con el siguiente pasaje:

“La oficialización del Jarabe Tapatío con sus charros y chinas poblanas paso por los programas educación pública posrevolucionaria con bastante éxito a partir de los primeros años veinte.[...] Esta difusión se fue consolidando con el paulatino arribo del discursos nacionalista pos revolucionario a los más remotos rincones de la República Mexicana” (Pérez, 2007: 140).

Lógicamente el periodo pos revolucionario tuvo diversos cambios sociales y políticos, existía la necesidad de generar identidad y nacionalismo en la población. Personajes como José Vasconcelos y su ahínco de alfabetizar al país, visitas fortuitas como la de Anna Pavlova y la ayuda de Eva Pérez al codificar el Jarabe Tapatío fueron las condiciones perfectas para hacer de este baile un emblema nacional que sigue siendo vigente hasta la actualidad.

1.4 El “charro” y la “china poblana” como símbolos nacionales

Personajes como “la china poblana” y “el charro” son símbolos inherentes a la cultura mexicana, pues la mayoría de la población los reconocemos, gracias a evidencias históricas que en la actualidad nos permiten comprender su importancia, asimismo el papel que juega cada uno de estos personajes.⁵

1.4.1 La china

Es preciso referir que a lo largo de este apartado se enuncian antecedentes del surgimiento de la China, basándose en la Revista “Artes de México”, editada por CONACULTA (2003) en una publicación especial titulada “China Poblana”; aquí, describen ampliamente la emersión de este personaje tan popular.

Comenzamos. Sin lugar a dudas ésta figura representa la esencia femenina mexicana, “caracterizada por enaguas de lentejuela, camisas bordadas de flores, collares llamativos y hermosos rebozos” (Artes de México, 2003: 10). Durante las décadas de 1920 y 1930, este personaje tuvo gran auge, ya que se veía representada en anuncios, pinturas y cine. Incluso en 1943 es filmada “la china poblana”, protagonizada por María Félix. Hoy en día es considerada una de las 10 películas perdidas más buscadas.

Se conoce el origen e historia de diversos personajes populares, gracias a mitos y leyendas existentes, sucede lo mismo con “la china poblana”. La revista *Artes de México* publicada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), en su revista número 66: *La China Poblana*, recopila elementos principales relacionados a este personaje, específicamente dos leyendas, que describen el posible origen de esta mujer.

La primera se remonta al siglo XVII, relatando que la china poblana era una princesa de la India, raptada por corsarios portugueses y vendida a un militar poblano. La segunda refiere a todas “las chinas poblanas o mujeres del pueblo que aparecían en calles, plazas y mercados en el siglo XIX, llamaron la atención de artistas extranjeros, quienes las plasmaron en papel y lienzos. Lo mismo sucedía con escritores, quienes las retrataron resaltando sus múltiples cualidades” (Artes de México, 2003: 7).

⁴Dada su importancia es necesario enunciar características generales de ambos personajes, pues su carga simbólica también se ve reflejada en la puesta en escena.

- Catarina de San Juan

Artes de México refiere que esta mujer:

“Nació en India, hacia 1613 y muerta en olor de santidad en 1688; a los 9 o 10 años fue capturada por portugueses llevada a Malabar, en donde fue bautizada por los jesuitas, con el nombre de Catarina de San Juan. Fue capturada por el capitán poblano Miguel de Sosa, posteriormente vivió en la casa del sacerdote Pedro Suarez, después de un tiempo se casó con un esclavo chino conservando su virginidad. Se dice que Catarina de San Juan tuvo visiones celestiales, las cuales le permitieron formular profecías y conceder milagros. Los poblanos la consideran Santa. Sus retratos se multiplicaron. La santa Inquisición prohibió retratos de la Catarina de San Juan, so pena de excomuniación” (Artes de México, 2003: 9-16).

A pesar de ser “leyenda”, podemos dar cuenta que uno de los elementos importantes para su legitimidad es el estrecho vínculo con la religión, ya que fue vista como un ser supremo y perfecto, alguien que se encuentra a disposición de Dios en la tierra, induciendo fe en la población. Es interesante rescatar que Niceto Zamacois (1855) refiere la palabra “poblanas”, como sinónimo de pueblerinas, aldeanas, mujeres del pueblo, ya que en toda América hispana así era entendido.

La leyenda de “Catarina de San Juan” hace referencia a una mujer nacida en India, sin embargo, la propia revista *Artes de México* reconoce la existencia de comentarios referentes a que los rasgos de la Catarina no son orientales. Lo anterior suena paradójico, no obstante, resulta un elemento más en el proceso de identidad de los fieles hacia la misma.

Para definir a la china poblana es importante describir su atuendo; “el traje de china poblana consiste en enaguas con lentejuelas, hasta media pierna, dejando ver su pie sin media, zapato de raso verde; ceñida la estrecha y mórbida cintura por una banda bordada a la altura de la cintura” (Artes de México, 2003: 10). La descripción resulta un tanto incongruente, dado que el traje de la china es de finales del siglo XVIII, principios del XIX, casi dos siglos después de la llegada de la Catarina a Puebla. De este modo, Manuel Toussaint afirma que “nada tiene que ver este traje de nuestra China poblana de hoy, con la indumentaria paupérrima que Catarina usó para cubrir su desnudez” (Artes de México, 2003: 10).

Es paradójico; por un lado, la china era esclava y dada su condición es poco probable que tuviera lujos; por otro, como esclava de Dios su indumentaria reducía a “saya, manta y toca”. La vestimenta que actualmente conocemos de la china poblana es opuesta al de la original, incongruente de acuerdo a la época y contexto social. Posiblemente, una construcción por parte del Estado para generar identidad en la población y crear de la china un emblema nacional.

De esta forma, “diversos autores niegan cualquier relación entre el traje de Catarina de San Juan, la mística del siglo XVII, y el de la china poblana del siglo XIX” (Artes de México, 2003: 11). No obstante, hay ocasiones en que “las mentiras se repiten

tanto, que se vuelven verdades aceptadas por la mayoría” (Artes de México, 2003: 10). Es así como la mayoría aceptamos y legitimamos los elementos que comprenden a la que hoy conocemos como “China poblana”.

- Las otras chinas

La primera documentación de la palabra “china” es de 1553 y significó “hembra de los animales”, posteriormente: sirvienta, india o mestiza. Mujeres de mala reputación portaban el traje de poblana. Como se ha mencionado, el término “poblana” es utilizado como sinónimo de “pueblerina”, “plebeya”, también como “oriunda de Puebla”. Nicolás León argumenta que “el área de producción del traje de China fue la Ciudad de México, Puebla, Oaxaca y un poco Guadalajara. En su mayor parte la Ciudad de México”. Existen pruebas fehacientes de la representación de estas mujeres poblanas, gracias a Carlos Nebel, arquitecto alemán que en 1840 publicó en París y México un cuadro titulado “poblanas”, en donde ejemplifica a tres mujeres fumando cigarrillos con una falda terminada en “puntas enchiladas” (Artes de México, 2003:13).

Luis Castillo León considera que “la china poblana surgió durante la guerra de independencia, gracias al contexto social que se presentaba durante ese periodo, en especial la austeridad religiosa y de costumbres” (Artes de México, 2003: 13). A mediados del siglo XIX, “la china poblana estaba en decadencia, sin embargo, sobrevivió el atuendo, el cual era usado en carnavales por bailarinas y cantantes folclóricas. El traje de china poblana, como hoy lo conocemos es una adaptación de uno español” (Artes de México, 2003: 13). Sin lugar a dudas, el contexto determina a la sociedad, la china surge en la independencia como un estereotipo de mujer en esa época, posteriormente con la “reestructuración del país”, ese símbolo se encuentra en decadencia, prevaleciendo tan solo la imagen icónica, dejando de lado el significado, esto es: el lugar que representaba la mujer, en la época de independencia.

Con base a la descripción dada es posible entender el contexto en el cual surgió este personaje y como es vigente hasta nuestros días. En tanto un símbolo nacional, la china poblana podía ser de cualquier región mexicana.

- La china poblana como símbolo nacional

Para lograr que la china poblana se consolidara como emblema nacional fue necesario llegar a un consenso de interpretaciones, relatos, leyendas y voces. La leyenda de “la Catarina de San Juan” y “las otras chinas”, fueron importantes para la consolidación de lo que hoy en día es la china poblana. Sin embargo, “si no hubiera existido el escenario ideal: una nación en busca de identidad, una nación que revisaba su pasado e inventaba su presente” (Artes de México, 2003: 40), hubiera sido más complejo institucionalizar dichos símbolos. Con el escenario ideal, vinculado a la necesidad del Estado en generar identidad y legitimar su sistema político, aunado al centralismo, que buscaba justificar sus acciones por medio de símbolos emotivos, un cúmulo de oportunidades para institucionalizar a un personaje.

“La identidad nacional es dócil esencia, el espíritu de un pueblo que se contempla en el espejo de virtudes de un museo de artesanías, el viacrucis histórico que culmina en la obediencia voluntaria. Para la industria cultural, la "identidad" es sucesión de lujos emocionales, pasiones ordenadas por la fatalidad de la raza, que van del gusto por la muerte a la delectación machista, de la irresponsabilidad a la compulsión gregaria” (Monsiváis, 1981: 39).

Símbolos como la “china poblana” considerada como representación de la mujer en una época determinada, un elemento creado y rescatado a la vez que se objetiviza como una artesanía de la nación, convirtiéndose en un producto cultural, comercializado por la industria y posteriormente consumidos por la población.

Otro elemento importante para la aceptación del personaje de la china poblana es la representación de roles sociales en la cotidianidad. De esta forma, las mujeres se sentían identificadas con este personaje, hecho que contribuye a la aceptación y apropiación del mismo.

A pesar de que la leyenda de la china marca su origen en la India, este hecho pasa desapercibido, tanto que la mexicanidad de la china no era ni es puesta en duda. Así “el origen legendario de la china poblana, se había colado en el ámbito de las tradiciones inventadas, satisfaciendo ciertos espíritus románticos, que hacían un uso muy particular de la historia” (Artes de México, 2003: 42).

Retomando, un hecho parte aguas para la institucionalización del jarabe tapatío y la china poblana fue la visita en 1919 de la bailarina rusa Ana Pavlova, quién extasiada por la cultura mexicana, interpretó el jarabe tapatío, vestida de china poblana, representando a la mujer mexicana, en apariencia, cumpliendo la función de un maniquí, que tan solo porta las prendas, siendo un medio para difusión y reafirmación de identidad nacional, sin interiorizar y apropiarse de los significados portados en el traje de china poblana. Creando un espectáculo “Fantasía Mexicana”, con fines de lucro, convenientes para el Estado fomentando identidad nacional.

Por otro lado, el jarabe tapatío ejecutado en 1921 por 300 parejas en Chapultepec como homenaje a Álvaro Obregón y José Vasconcelos, debido los festejos del centenario de la independencia mexicana, el Estado se apropia de esta coreografía, usándola como material didáctico en escuelas públicas, convirtiendo el jarabe tapatío en “el jarabe oficial”.

“A principios de la década de 1920 se establece un proyecto de Estado, dirigido por José Vasconcelos, quien impulsa un amplio movimiento cultural nacionalista” (Jáuregui, 2007: 68). Florescano explica que las artes, entre ellas la música y las danzas tradicionales son revalorizadas elevándolas a rangos mayores como sucedió con el jarabe tapatío. De este modo, por medio de revistas, libros, festivales y discursos, la Secretaría de Educación convierte las artes populares en patrimonios culturales. La oficialización del jarabe tapatío y sus personajes cobran éxito en la década de

los años 20's, periodo fundamental para la cimentación de lo que hoy es el charro y razón por la cual prevalece hasta la actualidad. Durante este periodo de consolidación, también existió la preocupación por reivindicar los atuendos de la china y el charro. Carlos Monsiváis describe minuciosamente el contexto y las razones por las que esta expresión cultural fue socialmente aceptada, gracias a la creciente necesidad de concentrar el poder, respetando los ideales nacionalistas. El consenso por parte del Estado y la aceptación de la población, determinó que el atuendo de la china poblana era el patrón cultural y estereotipo clásico de la mujer femenina. De esta forma, para 1930 no había dudas de que la china poblana representaba la mexicanidad femenina por excelencia.

1.4.2 El charro

La pareja de la china es el charro, ambas vestimentas son considerados como “trajes nacionales” con la finalidad de formalizar y por supuesto, legitimar ambos símbolos. “Ser charro es ser mexicano”, una frase común en el vocabulario de la nación, la cual trascendió alrededor del mundo. La cultura mexicana se determinó, en su mayoría, por el mestizaje, asimismo por influencias extranjeras y por supuesto autóctonas. De esta forma, la identidad colectiva se encuentra en constante transformación.

El charro, al igual que la china son estereotipos. Estos personajes han logrado posicionarse mundialmente, simbolizando toda una nación por medio de imágenes y vestimentas. Resulta interesante analizar como un todo se ve representado en un símbolo; en una imagen icónica, como el charro o la china. Cristina Palomar (2004) *en El papel de la charrería, como fenómeno cultural en la construcción del Occidente de México*, argumenta que la imagen del charro tuvo su auge en los años 20's y 30's gracias a la búsqueda de definición del colectivo, vinculados a procesos identitarios y nacionalistas. Esto en un contexto posrevolucionario, donde el Estado busca unificarse, consolidarse y legitimarse.

Ambos personajes, si bien en un principio fueron institucionalizados con la finalidad de generar identidad en la población mexicana son también productos de consumo, tanto nacional e internacional. “Entre los antecedentes del traje de charro están los atuendos de los jinetes hispanos, quienes hacían prendas especialmente suntuosas, con adornos en plata y oro. Algunos consideran que su origen está en el traje de Salamanca, España, cuyos personajes también se les llamaba charros” (Chávez, 2004: 75). Con la conquista y durante el periodo de dominación, los indígenas comienzan a adoptar poco a poco prácticas originarias de los españoles, ya sea por imitación o imposición.

Posteriormente, entre los siglos XIX y XX, no todo el grueso de la población tenía acceso a vestir un traje de charro, quienes utilizaban trajes de “charro” era la clase dominante, por ejemplo; hacendados. Jesús Jáuregui en su libro *El mariachi*, explica que en la década de 1920, varias agrupaciones musicales campesinas viajan a la capital, adoptando nuevos repertorios y regresando a su comunidad natal a ejecutar nuevas piezas. Los mariachis comienzan a apropiarse del traje de charro y son convocados a la participación de concursos musicales, organizados por la Secretaría de Educación Pública.

La Asociación Nacional de Charros se fundó en 1921, asimismo “en 1931, el entonces presidente de México, Pascual Ortiz Rubio, instituyó el 14 de septiembre como el Día del Charro. A partir de entonces, en todos los lienzos del país se hacen festejos con prácticas o torneos amistosos, comidas y fiestas para celebrarlo” (Chávez, 2004: 36). Mariachis, asociaciones, etc., contribuyeron a la representación simbólica de la nación mexicana, aunado a la producción de discursos nacionalistas, que permitieron estos procesos de identidad.

Octavio Chávez en *La charrería: tradición mexicana*, realiza una descripción acerca del atuendo del charro:

“Cada prenda que conforma su vestimenta son vistas como manifestaciones culturales artísticas. Algunos elementos, fueron traídos de los españoles en la Colonia, sin embargo, algunos otros son producto de la creatividad de los mexicanos. En el siglo XVIII, el rancharo lucía con orgullo su traje, lo rancheros eran provincianos ricos, a los que se les llamaba “charros”, quienes portaban trajes llenos de bordados, adornos, e incluso aplicaciones con plata y oro. Fue hasta el siglo XIX cuando se fue definiendo, concretamente el traje de charro, el cual sigue conservando rasgos en la actualidad” (Chávez, 1991: 116).

La apropiación, adaptación e hibridación, “una mezcla de estructuras que al combinarse, generan nuevas prácticas” (Canclini, 1997: 112) en este caso, un nuevo traje de charro. “El traje de lancero, chinaco y charro poseen elementos en común, tales como la chaqueta, pantalón y sombrero, a excepción que las del charro están adornadas con lujo” (Chávez, 1991: 116). Algunos de los elementos típicos del atuendo del charro son el sombrero, sarape y rebozo, labores artesanales, debido a su elaboración, símbolos e historias de vida que se ven reflejados en estas prendas.

La china poblana y el charro son personajes que componen el jarabe tapatío, considerado este último como un “bailable nacional”. Ya se ha explicado un poco del contexto social, económico, cultural y político del país, que permitió que estos símbolos se consolidarán y legitimaran. Ahora bien es importante comprender que la danza está compuesta totalmente por símbolos, que también se formalizan y legitiman, símbolos que incluyen discursos, los cuales se apoyan de la técnica y con ello del cuerpo, como un medio de comunicación, difundiendo no tan solo información de la coreografía dancística, sino de todo lo que representa, como es el

caso del “Jarabe tapatío” y la nación a la cual simboliza. Sin lugar a dudas, el traje de charro se complementa con el de la china poblana, dos símbolos unidos para representar una nación, contando un relato a través de la danza.

CAPÍTULO 2

Marco teórico Comunicación, danza y discurso

2.1 Teoría estructuralista y semiología

2.1.1 Estructuralismo

Luis Beltrán Pérez Rojas (2008) hace una recopilación histórica del surgimiento del estructuralismo, la cual es necesaria aludir para el desarrollo de la presente tesis.

“El estructuralismo surge en el siglo XX como una corriente del pensamiento humano e influye directamente en disciplinas como la lingüística, la historia, la psicología, y la antropología. Es en la década de los 60 cuando se posiciona el estructuralismo con los planteamientos de Levi Strauss quien realiza una reflexión desde la perspectiva del método. Para algunos autores, el estructuralismo no es propiamente una escuela, sino un enfoque metodológico para el estudio de ciencias sociales, como: la antropología cultural, la lingüística, la historia, la psicología de la Gestalt y otras. Los pensadores e investigadores estructuralistas se interesaron por estudiar las interrelaciones (las estructuras) a través de las cuales se produce el significado dentro de una cultura (Beltrán, 2008: 2).

Así, Roland Barthes en su texto “La actividad estructuralista” en *Ensayos críticos* conceptualiza y describe al estructuralismo como:

“(…) una actividad, es decir la sucesión regulada de un cierto número de operaciones mentales, es esencialmente una actividad de imitación. El estructuralismo existe de un modo distintivo en relación a otros modelos de análisis o de creación. Puede decirse que el objeto del estructuralismo no es el hombre rico en ciertos sentidos, sino el hombre fabricante de sentidos. Por lo tanto, el estructuralismo no retira la historia del mundo: trata de ligar a la historia, no solo contenidos, sino también formas, no solo lo material, sino también lo inteligible, no solo lo ideológico, sino también lo estético” (Barthes, 2003: 293-298).

Precisamente, el autor refiere que la estructura “es en el fondo un simulacro del objeto, pero un simulacro dirigido, interesado, puesto que el objeto imitado hace aparecer algo que permanecía invisible, o, si se prefiere así ininteligible en el objeto natural” (Barthes, 2003: 293) . El estructuralismo surge como necesidad de estudiar los pilares o entramados de significado que construye la sociedad, vista esta como una estructura, es decir, como un conjunto de sistemas.

En tanto, el estructuralismo es un enfoque metodológico que comprende un proceso; una actividad estructuralista, que tiene como objetivo:

“reconstruir un “objeto”, de modo que en esta reconstrucción se manifiesten las reglas de funcionamiento (las funciones) de este objeto. El hombre estructural toma lo real, lo descompone y luego vuelve a recomponerlo [...] los fines de la actividad estructuralista se encuentran indisolublemente ligados a una técnica determinada: se recompone un objeto para hacer aparecer funciones, y, por decirlo así es el camino el que hace la obra. Esta comporta dos operaciones típicas: recorte y ensamblaje” (Barthes, 1973: 23).

La descomposición en partes (recorte y ensamblaje) de las que habla el autor es el procedimiento que se realizará en la presente tesis, ya que el relato del jarabe tapatío será dividido en tres fragmentos: aproximación al encuentro, cortejo-coqueteo y aceptación-consolidación.

Roland Barthes en *Introducción al análisis estructural de los relatos*, explica que “el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades” (Barthes, 1970: 9). Argumentando que no existe un pueblo sin relatos, cuestionándose sobre ¿dónde buscar la estructura del relato? a lo que él responde que en los mismo relatos.

En tanto esta idea de omnipresencia del relato, durante el presente análisis se plantea al Jarabe Tapatío (consolidado oficialmente símbolo nacional mexicano) como relato dado que es un conjunto de sucesos estructurados a través de signos y códigos dancísticos, que simbolizan el cortejo en la formación-consolidación de una pareja amorosa, contando la historia desde el momento en que se conocen hasta que se consolidan como una relación formal (procreación), siguiendo para el análisis un método deductivo tal como el que plantea Roland Barthes en su obra.

De esta manera partimos del proceso de consolidación de una relación amorosa y a partir de ahí descender poco a poco a través de la interpretación de signos basándonos en elementos semiológicos y en un proceso de “recorte y ensamblaje” que en los preliminares metodológicos de esta tesis se describen a detalle.

2.1.2 Semiología

Al realizar un análisis estructural es imposible no evocar a signos, significados, símbolos, términos relacionados al campo de estudio de la comunicación y por supuesto a la semiótica y semiología. Ferdinand de Saussure concibe a la semiología como “una ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social. Ella nos enseñará en qué consisten los signos y cuáles son las leyes que los gobiernan” (Saussure, 1975: 66) No debe confundirse la semiología con la semántica.

“La semiología tiene por objeto todos los sistemas de signos, cualquiera que fuere la sustancia y los límites de estos sistemas: las imágenes, los gestos, los sonidos melódicos, los objetos y los conjuntos de estas sustancias —que pueden encontrarse en ritos, protocolos o espectáculos— constituyen, si no «lenguajes», al menos sistemas de significación” (Barthes, 1971: 13).

En tanto, la semiología estudia los signos en la vida social, el jarabe tapatío considerado símbolo nacional, retoma elementos presentes en la realidad, ubicándola como dinámica y mudable. No obstante es importante referir que “la semiología es una parte de la lingüística: y precisamente esa parte que tiene por objeto las grandes unidades significantes del discurso” (Barthes, 1971: 15). Así el campo de significación de jarabe tapatío es portador de discursos.

Es necesario recordar los conceptos pertenecientes al campo de estudio de la semiología, ya que se le aludirán a lo largo del análisis. El signo es la “combinación entre un concepto y una imagen acústica, que es la representación natural de la palabra” (Saussure, 1975: 142). Los signos en el jarabe tapatío son los pasos ejecutados, ya que es muestra de la abstracción o idea con la necesidad de materializarse. “Pero una vez constituido el signo, la sociedad puede perfectamente re-funcionalizarlo, y hablarlo como de un objeto de uso” (Barthes, 1971: 44). Así ocurre con el jarabe tapatío, en tanto signo que al ser re-funcionalizado representa el discurso de identidad nacional mexicana.

El significado y significante es el “concepto e imagen acústica” (Saussure, 1975: 142), respectivamente. “El significado no es una cosa, sino una representación psíquica de las cosas” (Barthes, 1971: 45). De esta forma, una aproximación al significado del jarabe tapatío sería el cortejo entre la china y el charro, representado por medio de signos.

Para el caso del significante (imagen acústica), este resulta ser “un mediador entre la materialidad, se puede decir que la sustancia del significante es siempre material (sonidos, objetos, imágenes)” (Barthes, 1971: 49). El significante es la puesta en escena del jarabe tapatío, con todos los elementos que lo comprenden (signos dancísticos, personajes, indumentaria, etc.), representando materialmente esta imagen acústica que propone Saussure.

A continuación, se presenta un diagrama en donde se ve plasmada la propuesta semiológica que realiza Ferdinand de Saussure, aplicada a la acción del jarabe tapatío.

2.1.3 Esquema. Signo, significado y significante



Elaboración propia con base en Saussure (1975: 142) ⁶

Este “cuerpo de significados es transmitido a los consumidores de sistemas” (Barthes, 1971: 48) a los espectadores de la puesta en escena. Otro término importante es el proceso de semiología, visto como la significación.

“para significar, la mente no procede por conjunción, sino por descomposición. La significación es concebida como un proceso. Se trata del acto que une el significado y el significante (identidad nacional y puesta en escena del jarabe tapatío), acto cuyo producto es el signo. El autor concibe a la significación (semiosis) como la asociación del sonido y la representación como fruto de un aprendizaje colectivo” (Barthes, 1971: 48-51).

Este proceso es vigente y aplicado a toda acción del ser humano. El jarabe tapatío con la inscripción de signos, tales como personajes, gesticulación, comportamiento, movimiento, entre otros, genera abstracciones y significados en la mente del sujeto, para convertir o recordarlo como un símbolo nacional mexicano.

2.2 Comunicación y danza

¿Por qué vincular ambos términos? La necesidad de comunicarse y la danza son acciones realizadas desde inicios de la humanidad, respondiendo a carencias básicas, consolidándose y codificándose a lo largo del tiempo. Es posible comparar al lenguaje con el universo, debido a la amplitud y extensión del mismo; característico de los seres humanos y de los animales, ya que es visto como la capacidad de comunicar y expresar cualquier cosa. La lengua (propia de los humanos) y la danza son una forma de comunicación, apelando a elementos del habla y corporales, respectivamente.

El hombre primitivo emitía sonidos y ejecutaba movimientos con base en su experiencia, imitando animales y a la naturaleza. Posteriormente, con la lengua, el habla (apropiación de la lengua) y el anexo de elementos simbólicos a los movimientos corporales surgieron lo que comúnmente llamamos “danzas rituales”, una forma de generar conexiones entre la naturaleza y personajes o elementos no terrenales, como es el caso de los dioses. “Es a través de la danza que fenómenos de diversa índole pueden tomar cuerpo, y por ello podemos encontrar desde sucesos reales hasta creencias que hacen referencia a lo sobrenatural y lo mitológico” (Sevilla, 2000: 29). La danza, antes de ser arte, es una representación de la cotidianidad.

Por medio del lenguaje corporal, como la gesticulación, que permite transmitir información sobre acontecimientos o hechos, compartiendo relatos, historias de vida, contextos históricos, etc., lo que permite conocer parcialmente a grupos sociales o comunidades. También ocurren procesos de comunicación con el sujeto ejecutante (bailarín), en tanto debe asociar el relato que desea transmitir, con la técnica dancística y procesos mentales para desarrollar conscientemente el manejo de su cuerpo. Posteriormente, representar este cúmulo de elementos en escena.

⁶ Este esquema representa la acción coreográfica del jarabe tapatío, indicando los elementos de la puesta en escena que corresponde a signos, significados y significantes, según la propuesta de Saussure.

Generalmente se suele vincular el lenguaje no verbal a lo instintivo, ya que hace uso del cuerpo humano, sin embargo da respuesta calculada y consciente a un estímulo, pues el lenguaje corporal “supone tomar conciencia del propio esquema corporal, lograr su progresiva sensibilización y aprender a utilizar el cuerpo plenamente para lograr la exteriorización de ideas y sentimientos” (Stokoe y Schächter (1994), citados en García y Pérez, 2013: 19). El lenguaje corporal es el estudio de los movimientos del cuerpo, de las gesticulaciones, aquellas reacciones inmediatas a estímulos verbales o físicos, manifestados en el cuerpo, principalmente en el rostro.

2.2.1 Sistemas de comunicación no verbal

La comunicación no verbal es definida como “todos los signos y sistemas de signos no lingüísticos que comunican o se utilizan para comunicar [...] incluye hábitos, costumbres culturales y los denominados sistemas de comunicación no verbal” (Cestero, 2006: 57), esta forma de comunicación es utilizada en la danza auxiliándose de otros elementos para su codificación y estudio.

De esta forma, resulta imposible hablar de una comunicación no verbal y no aludir a términos como paralenguaje quinésica, proxémica y cronémica, pertenecientes a los sistemas de comunicación no verbal.

“Los dos primeros, uno fónico y otro corporal, son considerados sistemas básicos o primarios por su implicación directa en cualquier acto de comunicación humana, ya que se ponen en funcionamiento a la vez que el sistema verbal, para producir cualquier enunciado; los otros dos, el proxémico y el cronémico, son concebidos como sistemas secundarios o culturales, dado que actúan generalmente modificando o reforzando el significado de los elementos de los sistemas básicos o independientemente ofreciendo información social o cultural” (Cestero, 2006: 59)

Estos elementos se complementan entre sí, ya que al momento de enunciar una palabra, el sujeto gesticula, acompañándolo con una entonación de voz, contribuyendo a la formación del significado que se desea transmitir. Ana María Cestero Mancera, explica cada uno de los sistemas de comunicación no verbal:

“El paralenguaje, se encarga de las “cualidades físicas del sonido (tono, timbre, intensidad, tipos de voz) , reacciones fisiológicas y emocionales (risa, suspiro, grito, tos, bostezo, llanto, jadeo, estornudo), los elementos cuasi-léxico (interjecciones), las pausas y silencios que a partir de su significado o de alguno de sus componentes inferenciales comunican o matizan el sentido de los enunciados verbales; el sistema quinésico, albergando gestos faciales y corporales: combinando y coestructurando varios órganos simultáneamente; el sistema proxémico, conformado por los hábitos relativos al comportamiento, al ambiente y a creencias de una comunidad relacionados con la concepción, el uso y la distribución del espacio, las distancias culturales que mantienen las personas en interacción; la cronémica, el tiempo como la concepción, la estructuración y el uso que hace del tiempo el ser humano, son signos cronémicos, por ejemplo, la mayor o menor duración de los sonidos de algunas palabras, de algún gesto o de las pausas” (Cestero, 2006: 58-64).

Los sistemas de comunicación no verbal son un planteamiento comunicacional, su estudio permite enriquecer el campo de la danza, mostrando una vez más el gran cosmos de la comunicación.

| |.....

2.2.2 Danza

El componente principal de la danza es el cuerpo humano, utilizándolo como un medio de expresión y comunicación. Existe complejidad al momento de definir a la danza. Considerada una de las Bellas Artes, un conjunto de movimientos sistematizados, con la finalidad de representar “algo”. Se danza como forma de expresión y comunicación, se danza como un impulso innato, se danza desde la propia historia de la humanidad.

Es posible considerar a la danza como

“un espacio que está en medio de una serie de actividades humanas más o menos próximas que, muchas veces, pueden superponerse a ella. [...] La danza como arte está relacionada a la estética de lo bello, y al señalamiento, por dichas razones es categorizada como un arte [...] Lo propio de la danza es el movimiento como tal, con sus características de flujo, energía, espacio y tiempo [...] Los movimientos son significantes, son portadores de significados, pero no significan nada en sí mismos. Y también, estos significantes son ideas, no movimientos en sí mismos (Pérez, 2007: 35-41)

La danza construye por medio de sus movimientos significados, que no pueden ser separados del relato, de los personajes, del vestuario, ya que el cúmulo de estos elementos pertenecen a un todo, que con la ausencia de alguno, los mensajes y el discurso se transforman.

Dentro del campo de estudio de la danza, existen ramas encargadas de relacionar lo corporal y lo psíquico, como es el caso de la “Quinesia” y la “Proxemia”, sistemas definidos como:

“El estudio sistemático de los movimientos psico-corporales, aprendidos por vía visual o acústica, que bien de forma autónoma o combinada, consciente o inconsciente, y de acuerdo con el contexto, confieren valor comunicativo. Distingue pues en su estudio las expresiones faciales, los gestos y los movimientos corporales” (Birdwhistell (1970) y Poyatos (1977) citados en Pérez, 2009: 50).

Por su parte, la proxémica es un término referente al “estudio de la estructuración y el uso del espacio por el hombre al sistema comunicativo que de este uso emana. Es decir, del tratamiento del espacio o por parte del hombre se destaca un sistema comunicativo de origen corporal” (Pérez, 2009: 50). Es así como estos términos ayudan a justificar teóricamente la interpretación de este análisis, pues movimientos psico-corporales están cargados simbólicamente, comunicando “algo”.

2.2.3 Escenario

Generalmente, la palabra “escenario” en el ámbito artístico remite a un espacio con características específicas para la ejecución del movimiento; seguridad, estética y comodidad cubiertas, posiblemente la imagen de un teatro ejemplificaría lo que comúnmente se conoce como escenario.

El ambiente escenográfico contribuye a la forma en la que se desean transmitir mensajes, en este caso dancísticos: los discursos de la danza. La acumulación de estos elementos permite, en cierta medida, que el público espectador comprenda de la manera más verosímil posible el discurso que el coreógrafo o bailarín desea transmitir.

“La escenografía es el arte de arreglar y componer plástica, proporcionada y funcionalmente el espacio escénico para que se lleve a cabo una representación. La característica fundamental de una correcta escenografía se vincula con su doble operatividad: de ninguna manera debe interferir; antes bien, debe coadyuvar al desarrollo fluido y eficiente de la experiencia escénica, y al mismo tiempo debe aglutinar sus elementos y completarla”. (Dallal, 2010: 55).

Es el “arreglo del espacio que corresponde al espectáculo”, por tanto un lugar en el que se desarrolla una demostración, “localizado alrededor o dentro de los espacios de una estructura escenográfica” (Dallal, 2010: 55). En el presente análisis la estructura escenográfica es el jarabe tapatío.

La esencia del escenario constituye una parte importante, ya que tiene una función complementaria que permite representar un conjunto de ideas por medio de signos. La vida social está compuesta por signos y símbolos, que en diversas ocasiones tratan de ser representados por medio de elementos escénicos, retomados de las cotidianidades. La escenografía, como un componente funcional del espacio escénico está presente en la vida diaria.

“Como continente y fenómeno complementario de la experiencia de la representación, la escenografía ha existido desde siempre, desde que ancestralmente ocurrió la demarcación de dos espacios específicos: uno para los feligreses y otro para los sacerdotes, uno para los observadores y otro para los semidioses, uno para el público y otro para los actores, uno para los espectadores-participantes y otro para los que representan o danzan en el espacio que les corresponde” (Dallal, 2010: 56).

Existen diversas danzas folclóricas mexicanas que hacen uso de elementos escenográficos para representar un relato y que de esta manera los espectadores puedan comprender lo que se pretende representar. Un ejemplo de ello es *“La fiesta de Tlacotalpan en Veracruz”*, en el portal oficial del Ballet Folclórico de México de

Amalia Hernández existen reseñas sobre las danzas ejecutadas en sus presentaciones:

“El carácter y la música de los bailes veracruzanos tiene influencia de las danzas de Andalucía, España e influencia africana, restos vivos de la época en la que los esclavos negros llegaban a estas costas durante el siglo XVIII. Este ballet es una selección de bailes de canciones que muestran ampliamente estas influencias” (Ballet Folclórico de México de Amalia Hernández, 2018). Página oficial. Recuperado de <https://www.balletfolkloricodemexico.com.mx/>.

La coreografía de esta danza dura aproximadamente 15 minutos, por dicha razón es muy dinámica. *La fiesta de Tlacotalpan en Veracruz* es un ejemplo apropiado para explicar la importancia de la escenografía, en tanto hacen uso de elementos que permiten una mejor comprensión del relato, utilizando mojígangas y cabezas gigantes hechas de diversos materiales, que simbolizan ciertos aspectos de la cultura popular; por ejemplo, la comunidad pesquera representada con figuras gigantes de pescados y hombres danzando con ellas; cabezas gigantes, representando a la comunidad africana en la entidad, todos estos elementos unidos simbolizando un “jolgorio”. La fiesta de Tlacotalpan en Veracruz, tan solo es un ejemplo de producciones artísticas que hacen uso de elementos escenográficos para representar y reproducir por medio de signos y símbolos una parte de la cultura popular.

El ejemplo anterior coadyuva al entendimiento de la importancia de los elementos escenográficos, de modo que estos son parte de la transmisión de discursos que se desean transmitir al público espectador.

2.3 El jarabe tapatío y su discurso

2.3.1 Discurso

Un punto clave para la presente investigación es el discurso, ya que se encuentra inmerso en el relato y a su vez es representado por medio de signos y símbolos. A continuación una aproximación a la definición de discurso:

“[...] se trata de frases o enunciados, o bien de relatos o macro-estructuras. Así, para comprender el texto hay que ir al marco interpretativo del mismo y en tal aproximación el estudio se puede acentuar meramente en lo sintáctico o en lo narrativo, en cuanto construcción de relato. Esta perspectiva incluye una mirada del discurso como unidad lingüística de dimensión superior a la oración (transaccional) un mensaje globalmente, un enunciado. (Tanius, 2005: 2).

De esta forma, el discurso de identidad nacional, entre otros, que representa el jarabe tapatío, por medio de su relato y signos, amerita un análisis crítico y

meticuloso. Para fines de esta investigación será necesario analizar e interpretar los signos dancísticos y su significado, como generadores de discursos transmitidos al público espectador, tomando en cuenta el contexto histórico y social de cada uno. En consecuencia, “los discursos, analizados en su contexto histórico, nos permiten apreciar el lugar que ocupa el hombre como sujeto del lenguaje, de trabajo y de vida” (Foucault 1990), citado en González y Martell, 2013: 154). Por otro lado, un término importante que se estará evocando a lo largo de las siguientes páginas es “texto del discurso”, el cual hace referencia al soporte o documento en el que se encuentra presente el discurso, dicho concepto es definido como

“una unidad de signos (homogéneos o heterogéneos), ordenados sintáctica y paradigmáticamente, que tienen la finalidad de contener discursos y producir acciones”, definición basada en la obra de Yori Lotman (1970), [...] un texto es consecuencia producto de un conjunto de operaciones signicas, sin las cuales no sería posible la presencia de los discursos y mucho menos de las acciones” (González y Martell, 2013: 161).

Concretamente, el jarabe tapatío es un texto, en tanto la danza se presenta como sistema simbólico, transmisor de discursos llevados a la acción, realidades plasmadas en el acto dancístico.

2.3.2 Relato

Este término ha sido teorizado ampliamente por Roland Barthes en *El análisis estructural del relato*.

“El relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia la pantomima, el cuadro pitado, el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación. Además de estas formas casi infinitas, el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos; todas las clases, todos los grupos humanos, tienen sus relatos” (Barthes, 1970: 9).

Con la cita anterior, se pretende mostrar la importancia del relato y su omnipresencia en las cotidianidades del ser humano, mismas que se convierten en información construyendo historias que son posible representar, por medio de expresiones artísticas, como es la danza. El autor explica que los relatos tienen una estructura común con otros relatos, es “el menor segmento que sea perfecta e integralmente representativo del discurso” (Barthes, 1970: 11). Es así como el discurso está compuesto por relatos, que en su conjunto permite generar acciones.

“La lengua general del relato no es evidentemente sino uno de los idiomas ofrecidos a la lingüística del discurso” (Barthes, 1970: 13) En este apartado, a pie de página, el autor explica los tipos de discursos, especificando que el metonímico hace referencia al relato, da pautas para realizar un análisis estructural, en donde se debe “distinguir instancias de inscripción y colocar estas instancias en una perspectiva jerárquica (integradora)”. Las instancias de inscripción para el presente análisis son los fragmentos en los que se dividió en relato del jarabe tapatío, para analizarlas e interpretarlas y posteriormente integrarlas.

2.4 Folklore y cultura popular

2.4.1 Folklore

El folklore “es el saber popular (un compuesto cultural) y, por otra, el conocimiento o la ciencia que se ocupa de este sector o fracción de la cultura” (Ortiz, 1994: 50). El Estado se apropia del jarabe tapatío, que en sus inicios surgió como una forma de expresión popular, transformándose en un producto generador de identidad, “es así como varios gobiernos de América Latina se apoyaron en el folclor y la cultura popular como un mecanismo para construir identidades y fortalecer los sentimientos nacionalistas, al imprimir a las tradiciones culturales campesinas un carácter positivo que invocaba la unidad nacional” (Rowe y Schelling (1933), citados en Sánchez y Santos, 2013: 146). Enuncian que las expresiones públicas como la danza, la música, el teatro, etc., practicadas por la sociedad fueron seleccionadas para representar a una región o nación “elevadas a la categoría de folclor” (Sánchez y Santos, 2013: 146), oportunamente lo mismo sucedió con el jarabe tapatío en México.

El Estado con sus instituciones son los que se encargan de retomar y convertir en folclor las expresiones realizadas por la cultura popular, de esta manera construyen discursos ensamblando diversos elementos, para transmitirlos a la sociedad y que esta se sienta a fin con ellos.

Por dicha razón, para la reestructuración del jarabe tapatío, se retoman una serie de sones no solo pertenecientes a Jalisco, sino a toda la República Mexicana, sucediendo lo mismo con la coreografía dancística, ya que se homogeniza manteniendo elementos como el sombrero y con ello signos como este colocado sobre el piso, mientras la china danza; componentes que han prevalecido desde el surgimiento de la danza.

El jarabe tapatío como símbolo es retomado de la cultura popular, en donde comienzan a interactuar otros signos y significados, conformando la base de lo que actualmente conocemos codificado, homogéneo, con técnicas y reglas específicas.

2.4.2 Cultura popular

Pero, ¿Qué es la cultura popular? Existen diversas definiciones, sin embargo, la que se presenta a continuación parece ser la más apropiada para el objeto de estudio que enmarca esta investigación.

“La cultura popular es la cultura de los de abajo, fabricada por ellos mismos, carente de medios técnicos. Sus productores y consumidores son los mismos individuos; crean y ejercen su cultura. No es la cultura para ser vendida sino para ser usada. Responde a las necesidades de los grupos populares”. (Margulis (1982), citado en Rosales, 2004: 208).

Prácticas, usos, costumbres, que el Estado y la industria se apropian de acuerdo a su conveniencia, logrando fines específicos.

Si bien es cierto existe gran controversia sobre el concepto de “cultura”, ya que es un término empleado de diferentes formas. Rodolfo Stavenhagen lo define bajo un carácter sociocultural en Stavenhagen, R. (1986) *La cultura popular y la creación intelectual*.

Comienza dando una explicación general de lo que coloquialmente se entiende por “cultura”, vista como sinónimo de educación, planteando cierta superioridad e inferioridad. Sin embargo, él hace una crítica partiendo del hecho de que cualquier manifestación cultural es resultado de una dinámica social específica, respondiendo a necesidades colectivas. Argumenta que es indispensable que desde las ciencias sociales se desarrolle un concepto más amplio, por lo que existen más de doscientas definiciones distintas, estas deben ser dinámicas en tanto una sociedad en constantes cambios.

Stavenhagen define cultura como “Un conjunto de actividades y productos materiales y espirituales que distinguen a una sociedad determinada de la otra” (Stavenhagen, 1986: 5). Desde esta perspectiva el autor plantea que la cultura posee diversas características:

“La cultura como proceso colectivo; de creación y re creación; como herencia acumulada por generaciones anteriores; la cultura como un conjunto de elementos dinámicos que pueden ser transferidos de grupo a grupo y en su caso aceptados, reinterpretados o rechazados, por grupos sociales diversos. (Stavenhagen, 1986: 6).

Apunta que esta controversia existente sobre la cultura ha marcado diversos ángulos para abordarla como cultura elitista, de masas y cultura popular.

Para esta tesis se retoman aspectos de la cultura popular, definida como los “procesos de creación cultural emanados directamente de las clases populares, de sus tradiciones propias y locales, de su genio creador cotidiano”.

El autor refiere que la cultura popular es frecuentemente la raíz que inspira el nacionalismo cultural, debido a que generalmente esta surge de los grupos minoritarios y sus diversas expresiones manifestadas en su cotidianidad, como por ejemplo la lengua, artesanías, rituales, organización social, etc. De la misma manera explica que con la globalización y la industrialización existe atracción para el turismo

extranjero.

“el folclor se transforma en un conjunto de símbolos manipulados para fines ideológicos; el arte popular se comercializa, los valores culturales populares son incorporados selectivamente por los medios de comunicación masiva arrancados de su contexto y entorno original perdiendo el sentido cultural y social que tenían” (Stavenhagen, 1986: 7).

Esta apropiación de expresiones populares por parte del Estado y la industria, con finalidades lucrativas y nacionalistas, la complejidad de contraponer la cultura popular ante los esquemas dominantes son de las principales razones por la que surgió la inquietud de hacer esta tesis, dando muestra de cómo algunas de estas expresiones populares son transformadas en símbolos nacionales propagados u una cultura de masas, tal como lo sucedido con El Jarabe Tapatío.

2.4.3 Cortejo

Es el relato representado en la danza del jarabe tapatío. Para explicar qué es el cortejo y en qué consiste su proceso, resulta conveniente evocar a Paul Omar Pérez Carrasco en su texto *Mecanismos de cortejo según los rasgos de personalidad en grupos sociales de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador*, texto basado en el estudio del cortejo y sus fases, describiendo que este opera como un mecanismo organizado en sus partes o piezas, abarcando comportamientos con fines específicos. Es en “esencia, una asociación de estrategias que tienen como meta, superar el temor al contacto, a través del despliegue de diversas etapas para la aproximación” (Pérez, 2017: 20). De esta forma, el charro y la china en el jarabe tapatío, por medio de signos dancísticos, representan una serie de comportamientos organizados propios del cortejo.

Desde una perspectiva biológica, existen diversos estudios acerca del cortejo, posicionándolo como “parte estructural de la reproducción sexual de los seres vivos, ubicándolo dentro de las fases iniciales de este proceso, priorizando los procesos celulares básicos e indispensables para permitir el cumplimiento de la reproducción” (Pérez, 2017: 13). Es posible estudiar el cortejo humano desde una perspectiva biológica, pero también social, ya que se construyen comportamientos de dicho proceso de acuerdo al contexto social de los individuos.

“La interacción social entre hombres y mujeres durante el cortejo, queda tamizada por la presencia de nuevos lenguajes y de nuevos códigos simbólicos que hacen más cercana, directa, y hasta morbosa incluso, la comunicación amorosa entre ambos sexos. Como consecuencia, esta transformación cultural y social produce nuevas formas de relaciones y acercamientos sociales, incluyendo conductas de cortejo y comportamiento sexual. Se crean así nuevos lenguajes, nuevas formas de expresión y comunicación” (Faz (2009), citado en Pérez, 2017: 15).

La práctica del cortejo está influida por factores biológicos, culturales, sociales y contextuales, con la finalidad de consolidar diferentes niveles de confianza. Por estos motivos, en la puesta en escena del jarabe tapatío se crean códigos, que simbolizan la construcción de la relación amorosa entre ambos personajes.

CAPÍTULO 3

Preliminares metodológicos. Los signos de la danza

“El término metodología hace referencia al modo en que enfocamos los problemas y buscamos respuestas, a la manera de realizar la investigación” (Quecedo y Castaño, 2002: 7) Es el camino, el conjunto de procedimientos a emplear para lograr objetivos específicos.

“Los métodos cualitativos parten del supuesto básico de que el mundo social está construido de significados y símbolos. De ahí que la intersubjetividad sea una pieza clave de la investigación cualitativa y punto de partida para captar reflexivamente los significados sociales. La realidad social así vista está hecha de significados compartidos de manera intersubjetiva” (Salgado, 2007: 71).

Dada la complejidad de la sociedad, resulta imposible estudiarla desde una sola perspectiva, por lo que enfoques cualitativos, acunados necesariamente a una interdisciplinariedad, en donde convergen diversas ciencias. Si bien es cierto, en algunas ocasiones se acusa a la metodología cualitativa por “falta” de objetividad, ya que está sujeta a interpretaciones, sin embargo, para las ciencias sociales es una de las principales herramientas de estudio, pues permiten conocer realidades desde diferentes encuadres.

Para esta investigación se acudirán a herramientas cualitativas, en tanto se realizará una interpretación semiológica-estructuralista del jarabe tapatío, en tres diferentes representaciones, recurriendo a la observación de signos y símbolos presentes en el acto dancístico, para posteriormente interpretarlos con ayuda de ciencias que se complementen entre sí.

3.1 Manifestaciones dancísticas del jarabe tapatío

Las 3 puestas en escena del jarabe tapatío a interpretar se desarrollarán de acuerdo al siguiente orden, decidiéndolo así en relación al contenido signico de la cada una de las representaciones, posicionando la versión del Mariachi Vargas en medio, pues comparte características de las otras dos versiones.

1. El jarabe tapatío en *Allá en el rancho grande*
2. El jarabe tapatío y el *Mariachi Vargas de Tecalitlán*
3. El jarabe tapatío y el *Ballet Folclórico de Amalia Hernández*

La elección de estos títulos obedece a los diferentes periodos históricos en los que se vio inmerso el país mexicano, asimismo a la relevancia de los intérpretes o productos donde se encuentran estas manifestaciones. Estos documentos son testimonio de los discursos transmitidos por medio de un lenguaje corporal-

dancístico, dando cuenta de los diferentes soportes, sobre los cuales se auxilia la comunicación para transmitir discursos específicos.

El primer fragmento a interpretar fue retomado de la película *Allá en el rancho grande*, que representa prácticas sociales en la primera mitad del siglo XX, estrenada en 1936 (primera versión) siendo una de las cintas más emblemáticas del cine mexicano, protagonizada en su estreno por Tito Guízar y posteriormente por Jorge Negrete, fue la primera película mexicana estrenada en Estados Unidos con subtítulos en inglés (Belmonte, 2015: 179). Esta cinta es la que dio punto de partida a la época de oro del cine mexicano, periodo en que se creó el mayor número de producciones cinematográficas, alcanzando reconocimiento internacional y con ello, exorbitantes ganancias económicas.

El segundo es una presentación del Mariachi Vargas de Tecalitlán, acompañando su participación con la representación del jarabe tapatío. Este mariachi es uno de los más importantes en el país, reconocido internacionalmente por su historia y perdurabilidad al pasar de los años, convirtiéndolo en un mariachi tradicional y en uno de los más representativos del género mariachi. En esta coreografía se aprecia la influencia de la codificación y estructuración del jarabe tapatío que realiza el Ballet de Amalia Hernández.

El tercer análisis se basará en la coreografía del jarabe tapatío, ejecutada por el Ballet Folclórico de México de Amalia Hernández (BFM)⁷. Este grupo dancístico es el más importante en toda la República Mexicana, portador de danzas folclóricas a nivel mundial, considerado como uno de los embajadores de México. Se decidió colocar esta interpretación al final, debido al parte aguas en relación a la estandarización y estructura que realiza esta agrupación de la danza del jarabe tapatío, pues es vigente en la actualidad, siendo incluso modelo para próximas interpretaciones, incluyendo la del Mariachi Vargas de Tecalitlán.

Un elemento común en los soportes sobre los cuales serán analizadas las puestas en escena, es que pertenecen a industrias: cinematográfica, musical y dancística, respectivamente. En tanto “industrias culturales”, como lo teorizan Theodor Adorno y Max Horkheimer, comercializando bienes culturales, apropiándose de prácticas pertenecientes (en diversas ocasiones) a la cultura popular.

Un ejemplo evidente es el caso del Ballet Folclórico de Amalia Hernández, justificándose bajo el discurso de “rescatar las danzas tradicionales mexicanas”, perdiendo su autenticidad y comercializándolo. Este ballet se apropia de expresiones dancísticas pertenecientes a la cultura popular, ya que las retoma y reconstruye codificándolas por medio de la técnica, posteriormente las reproduce, comercializando con ellas.

⁷ Es importante acotar que la propia Compañía de Danza de Amalia Hernández se autoproclaman como “Ballet Folclórico de México” (BFM), gracias a su trayectoria histórica y apoyo recibido por diversos gobiernos mexicanos. De esta forma, será común referirse a este Ballet como “BFM” a lo largo de las siguientes páginas.

3.2 Un camino estructuralista y semiológico

El estructuralismo y la semiología son las bases metodológicas que soportarán dicha investigación, siguiendo el camino que Roland Barthes describe en *La actividad estructuralista*, como “recorte” y “ensamblaje”, “encontrar en fragmentos móviles, cuya situación diferencial engendra un determinado sentido [...] Una vez propuestas las unidades el hombre estructural debe des-cubrirlas o fijarles reglas de asociación: esta es la actividad de ensamblaje” (Barthes, 2003: 295-297). De esta forma, las directrices que propone dicho autor son cruciales y de gran utilidad para sustentar el presente análisis.

Este “recorte” se ve representando con la descomposición en diferentes partes del relato que cuenta la danza del jarabe tapatío, para posteriormente interpretar cada uno de estos fragmentos desde una perspectiva semiológica, concebida como “una ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social” (Sassure, 1975: 142). En relación al proceso de “ensamblaje” es necesario conectar las partes ya analizadas y en conjunto, descubrir su sentido.

Siguiendo el procedimiento estructuralista que propone Roland Barthes, el acto dancístico del jarabe tapatío será “recortado” en tres momentos específicos, con la finalidad de conocer el relato, trayectos coreográficos, signos dancísticos, etc., otorgándoles sentido a partir de la interpretación. A continuación se enuncian los fragmentos en los que fueron divididas las coreografías:

1. Aproximación al encuentro
2. Cortejo- Coqueteo
3. Aceptación–Consolidación

La elección de estas tres categorías obedece al relato del jarabe tapatío, ya que cuenta el proceso de formación de una relación amorosa, desde sus inicios hasta la consolidación de una familia nuclear, proceso representado por medio de signos dancísticos. De esta forma, resulta conveniente dividir la pieza en momentos específicos, convencionales y universales, en los que se desarrolla un romance en la realidad.

La aproximación al encuentro es ese primer momento en el que los dos personajes, la china y el charro (representando a la sociedad mexicana: femenino y masculino) se dejan ver, mostrándose ante sí, presentándose con la intención de consolidar algo más, no existe contacto físico, tal solo es un acercamiento.

El cortejo–coqueteo es la parte intermedia de una relación amorosa, en donde ambos personajes están interesados en compartir y construir vínculos, demuestran

su gusto el uno por el otro, comienzan a surgir acercamientos físicos que son correspondidos. Es la parte más importante, ya que en este momento se decide si la relación transita a otro nivel o termina en este.

La aceptación- consolidación es el fin último de una relación amorosa, los dos personajes se aceptan y están dispuestos a formar una familia nuclear, conllevan responsabilidades, entre ellas la procreación; existen acercamientos físicos, hay confianza entre los personajes, construyen y llevan a cabo consensos.

Este proceso de formación de una relación amorosa va de menos a más, ya que de no existir nada, tan solo una aproximación, puede llegar a convertirse en una familia nuclear, en donde cada uno de los personajes cumplen roles específicos en la sociedad; roles que en diversas ocasiones el Estado promueve, generando ideales a su conveniencia.

Cada uno de los fragmentos se integra por signos, los cuales son codificados adoptando significados universales. Debido a esta polisemia es necesario recurrir a la interdisciplinariedad, definida como “el segundo nivel de integración disciplinar, en el cual la cooperación entre disciplinas conlleva interacciones reales; es decir, reciprocidad en los intercambios y, por consiguiente, un enriquecimiento mutuo” (Posada (2004), citado en Carvajal, 2010: 159). Dada la complejidad de las abstracciones, materializadas en pasos y movimientos, se apelará a los sistemas de comunicación no verbal (paralenguaje, quinésica, proxémica y cronémica), en tanto la danza es un conjunto de movimientos corporales altamente codificados, que obedecen a estructuras rítmicas.

Los signos presentes en el acto dancístico serán ubicados en los sistemas comunicación no verbal, según correspondan, vinculándolos con elementos sociológicos contextuales, que permitan comprender el porqué de la forma en que se construyeron estos signos.

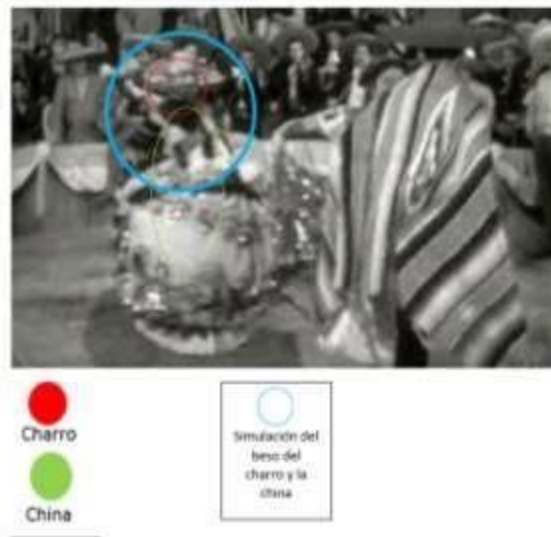
Por otra parte, recurrir a la temporalidad y espacialidad al que corresponden cada una de las puestas dancísticas a analizar, de este modo será posible realizar interpretaciones de los discursos de acuerdo al contexto social en que se construyó cada uno. Es importante tomar en cuenta que la danza es una forma de expresión y representación de la cotidianidad, asimismo un medio de comunicación en el cual es posible generar discursos con la finalidad de ser transmitidos a una audiencia, en este caso al público espectador.

A manera de conclusión, el procedimiento sobre el cual se desarrollará el presente trabajo de investigación obedece a una base estructuralista-semiológica, que indican las técnicas a seguir para la descomposición del relato. Por otro lado, para la interpretación de las partes existentes (signos) se acudirá a los sistemas de comunicación no verbal y a elementos sociológicos, ubicando a los signos en el contexto social en que fueron construidos, una vez analizados estos fragmentos

será necesario ensamblarlos y con ello, dar cuenta de los discursos existentes en la danza del jarabe tapatío.

Tal como se mencionó al principio, la observación es una de las principales herramientas que regirán esta investigación. Por consiguiente, con la finalidad de que el lector consiga observar los signos corporales, apreciar trazos coreográficos y conocer parcialmente el ambiente escenográfico, se tomarán capturas de pantalla de los movimientos ejecutados, señalando los signos y posteriormente describiéndolos e interpretándolos, lo que permitirá mostrar de una forma asequible y explícita los elementos presentes en cada una de las coreografías. A continuación se presenta un ejemplo de cómo serán señalados estos signos.

3.2.1 Ejemplo. Captura de pantalla



Captura de pantalla, señalando y explicando elementos de la puesta en escena⁸ Para continuar con el análisis se propone el siguiente cuadro, en el cual será posible correlacionar los diversos elementos observados en el jarabe tapatío. Este cuadro aparecerá al final de cada uno de los análisis, lo que permitirá dar cuenta de los signos relevantes y su significado en cada uno de los productos a analizar, recabando la información más importante de los fragmentos del relato. Lo nombraremos: “Cuadro recapitulativo de signos” que reúne los datos de nuestro interés analítico.

⁸ Si bien es cierto, la calidad de las imágenes no es la óptima, debido a la fecha de producción de las coreografías, los soportes en las que se encuentran, etc. Sin embargo, para fines de esta investigación cumplen con las características requeridas; permitiendo señalar elementos cruciales de las coreografías.

3.2.2 Cuadro recapitulativo de signos

Fragmentos	Signos paralingüísticos	Signos quinésicos	Signos proxémicos	Signos cronémicos	Elementos sociológicos / contextuales
Aproximación al encuentro					
Cortejo – coqueteo					
Aceptación– consolidación					

Autoría propia, con base a elementos de la comunicación no verbal y categorías de análisis del relato del jarabe tapatío.

Este cúmulo de información es necesaria para la última senda metodológica: “la comparación”, la cual consistirá en encontrar las estructuras y diferencias de cada una de las manifestaciones dancísticas, asimismo con la interpretación de signos dar cuenta de los discursos encontrados, respondiendo a la incógnita ¿por qué de esa manera se representa la danza del jarabe tapatío?

En relación a los soportes sobre los cuales se basará la observación, ya se ha mencionado que son 3 materiales audiovisuales, en ellos es posible almacenar momentos, cotidianidades y prácticas sociales, pertenecientes a coyunturas específicas, textos que gracias a su obtención audiovisual se conservarán para la posteridad.

En algunas ocasiones, la danza cuenta con registros video-gráfico e iconográfico, que permiten apreciar, en cierta medida, la forma de ejecución de las danzas, utilería, vestuario, escenografía, proporcionando reposiciones, reconstrucciones y análisis de las obras de interés con la finalidad de salvaguardarlas.

Es importante acotar que sin la ayuda de estas herramientas, el cometido de la interpretación del acto dancístico sería más laborioso y complejo. Analizar e interpretar los signos de una puesta en escena dancística en el momento justo en que es ejecutada acorta las oportunidades de observación, debido a la rapidez de movimientos y elementos contextuales al momento de ejecución. En cambio, por medio de materiales audiovisuales es factible observar detenidamente la ejecución de los movimientos, detener y repetir cuando es necesario, asimismo la inmediatez y el acceso a un momento determinado del pasado.

Por otra parte, al principio de cada análisis se presentará una descripción general de las producciones sobre las cuales se retomaron las coreografías, considerando un apartado en donde se enuncien las principales características y el espacio temporal de los productos. De esta forma, será posible entender los aspectos que originaron que el jarabe tapatío se fuera transformando y consolidándose como un símbolo nacional.

CAPÍTULO 4

Interpretación semiológica-estructuralista del jarabe tapatío

A lo largo de este capítulo se presentará el análisis semiológico-estructuralista de la puesta en escena del jarabe tapatío, símbolo nacional mexicano, mismo que dará cuenta de la infinidad de signos y significados presentes en una manifestación artística-dancística. El jarabe tapatío es un texto dancístico perteneciente a un contexto determinado, representando a toda la nación y vigente en la actualidad, con gran carga simbólica, cumpliendo una función social desde sus inicios: generar identidad nacional en la población mexicana.

Tal como refiere Bárbara Balbuena en *El análisis dancístico: un acercamiento al estudio semiológico y contextual de la danza folclórica cubana*, en relación a la descomposición de las partes que conforman un hecho dancístico, las coreografías a analizar fueron divididas en 3 momentos (Aproximación al encuentro, Cortejo-coqueteo, Aceptación-consolidación), con la intención de conocer los dispositivos coreográficos e interpretarlos siguiendo un orden específico. En tanto una representación del proceso de formación de una relación amorosa, resulta conveniente dividir la pieza dancística en momentos convencionales y universales.

Los soportes pertenecen a 3 diferentes materiales video-gráficos, los cuales fueron recabados de la plataforma gratuita *YouTube*, gracias a la accesibilidad, inmediatez y facilidad para maniobrar sobre ellos. Es una plataforma web, conformada por usuarios, dónde es posible publicar contenidos audiovisuales, ya sean de propia autoría o no, lo que permite que los usuarios y todo sujeto dentro de la web, puedan acceder a sus contenidos, sin necesidad de gozar con una cuenta en la plataforma, así el acceso se vuelve público.

Información audiovisual sumergida en Internet, imponiendo nuevas prácticas de uso y consumo cultural, por lo tanto nuevos procesos de interiorización, construcción, tránsito e interacción de contenidos. La pieza del jarabe tapatío es materializada y plasmada en un soporte técnico, encapsulando historias de vida. En este nuevo tratamiento de circulación de textos, los procesos de recepción varían gracias al soporte sobre el cual estos textos se encuentran plasmados.

Las tres coreografías retomadas del jarabe tapatío fueron obtenidas gracias a usuarios que comparten estos contenidos, convirtiéndose en transmisores de textos de “los otros”, a partir de productos que no son propios. En consecuencia, *YouTube*, para el presente análisis es uno de los recursos en el cual fue posible obtener estos documentos, rescatando los soportes (videos), sobre los cuales se realizarán los análisis.

No descartamos que existan documentos audiovisuales de esas épocas, que seguramente son de difícil o nulo acceso, en nuestras posibilidades logísticas. Fue necesario recurrir a esta plataforma, ya que conseguir el material es complicado, tanto logística y económicamente, considerando esta una opción factible, según los alcances de la investigación.

4.1 El Jarabe tapatío de *Allá en el rancho grande*

4.1.1 Contexto histórico-social

Existen dos producciones de esta película, la primera estrenada en 1936 y la segunda en 1948. En este caso, se utilizará la reproducción de 1948, con Fernando de Fuentes como Director y Producciones Grovas / Estudios Churubusco Azteca S.A., teniendo como protagonistas a Jorge Negrete y Lilia del Valle (Filmaffinity, 2018). Se eligió esta reproducción debido a la calidad de la imagen y la transmisión completa del jarabe tapatío, ya que en la primera dejan de enfocar a los bailarines, para ocuparse del protagonista de la película.

Esta cinta es considerada como uno de los grandes iconos en la industria del cine nacional, debido a que fue el primer éxito internacional del cine mexicano. Estrenada en Estados Unidos, siendo la primera película mexicana con subtítulos en inglés, recibiendo el premio a la Mejor Fotografía del Festival de Venecia, según información recopilada de la Revista Digital *Más de 100 años de Cine Mexicano*, producida por el ITESM en 1938.

Este título emblemático del cine mexicano describió cotidianidades propias de la época, relaciones de poder entre hacendados y servidores en ambientes rurales, acotando características generales de la vida agrícola.

“Una semana después del estreno de *Allá en el Rancho Grande*, en la Ciudad de México, el Diario La prensa, afirmaba que: "Sobrepasando los cálculos hechos, la concurrencia asidua y numerosa al teatro Alameda, ha obligado a la empresa a que la película nacional *Allá en el Rancho Grande*, siga pasando en su pantalla 4 días más, es decir continuará hasta el viernes [...] es de las producciones que van a la cabeza, no por su éxito en taquilla que en algunos casos es discutible, ya que comprende sólo un aspecto comercial de la obra, sino por la calidad de público que la ha visto y los juicios críticos que ha merecido". (Anónimo, en Vidal, 2011: 7).

Allá en rancho grande fue una película controversial, aclamada por el público espectador, dando inicio a lo que conocemos como “Época de Oro del Cine Mexicano”.

“El mayor éxito de todos los films en español distribuido por UAC [United Artists Corporation] y la más popular de todas las producciones latinoamericanas durante los treinta fue, sin ninguna duda, *Allá en el Rancho Grande*. [...] El contrato entre la UAC y el productor mexicano Alfonso Rivas Bustamante era la distribución de *Rancho Grande* en Latinoamérica; la UAC adelantó 10.000 dólares y percibiría el 40% de los beneficios. [...] *Allá en el*

Rancho Grande adelantó a los mayores ingresos que la compañía había tenido, además con un tremendo margen. [...] El vicepresidente Kelley escribió una carta al Cónsul General de México en Nueva York detallándole los logros de la película y recomendando “que el gobierno mexicano premie a los productores, Bustamante y De Fuentes, con algún tipo de medalla o diploma en reconocimiento a su asombrosa producción” (Vidal, 2011: 8).

México no contaba con los recursos necesarios para absorber gastos de estas magnitudes, por lo que tuvo que intervenir Estados Unidos, mostrando una vez más la dependencia económica y política al país vecino.

- Intereses políticos-económicos

El país se encontraba en un proceso de reconstrucción económica, política y social, “territorio acogedor de la iconografía nacionalista: el charro y la china” (Belmonte, 2016: 178). Un Estado con necesidad de generar identidad en la población a través de símbolos nacionales.

Allá en el rancho grande estrenada en 1936 con Lázaro Cárdenas del Río como presidente de México (1934-1940) implementó políticas gubernamentales, un programa socialista, modernizador y nacionalista, evocando como objetivos primordiales la reestructuración económica del país, alfabetización, identidad en la población, entre otras. El reparto agrario simbolizando trato justo para diversos sectores, resultó ser una de sus principales políticas, en la película se ve representado, en cierta medida, el discurso de vida rural e importancia de la tierra para la población, exhibiendo la “ejecución del programa de modernización enfrentado a las prácticas tradicionales de la población, mayoritariamente rural” (Belmonte, 2016: 180). Lázaro Cárdenas fue el primer presidente en interesarse en el cine como industria y difusor de ideología, apoyando la creación en 1934 de la Casa Productora Cinematográfica Latinoamericana, S. A. Con un estado patriarcal, el cine representó un cúmulo de realidades y elementos folclóricos mexicanos, permitiendo la producción y reafirmación de la identidad mexicana.

4.1.2 Comedia Ranchera

Este filme cimentó las bases de un género con gran éxito en el público mexicano, debido a su relación y proyección de las prácticas económicas-culturales de la sociedad, ligadas a la representación de las tradiciones provinciales: comedia ranchera.

“Sus historias contaban las vivencias del campo, en donde los patrones y sus trabajadores tenían una vida cercana a la naturaleza, respetuosa de la religión y de las castas, y sin otra preocupación que los problemas de amor. Ignoraban todo lo que sucedía fuera de sus tierras, no había conflictos agrarios ni revolución campesina u obrera” (Belmonte, 2016: 179)

El autor refiere que las películas rancheras, en su mayoría, representan un mundo rural utópico. Se intentaba representar ambientes bucólicos, que a pesar de su sexismo, clasismo, moralismo, etc. tuvieron impacto en la población mexicana e internacional.

Rosario Vidal Bonifaz, en *La comedia ranchera: su impacto en la conformación industrial del cine mexicano y en la memoria colectiva de Iberoamérica (1937-1940)*, explica como este género fue exportando el folclore campirano-nacionalista, sustentado en bailables y atuendos regionalistas, elementos comunes en casi todos los países iberoamericanos, contribuyendo a la construcción de identidades sociales y culturales de millones de habitantes del subcontinente latinoamericano (Vidal, 2011: 3-5) La comedia ranchera integro en sus representaciones bebidas, alimentos, vestimenta, jaripeos, peleas de gallos, fiestas populares, lenguajes, etc.

De esta forma, las películas se convirtieron en un medio que comunicaba “aparentemente” las prácticas sociales y necesidades propias de la población mexicana. “Aparentemente”, porque era ingenuo y utópico pensar que por medio de cintas se pudiera representar a toda una nación, ya que la población demandaba diversos servicios y generalizarla no debía ser una opción. Sin embargo, es importante recordar el periodo en el que se desarrolló este contenido narrativo-audiovisual (*Allá en el rancho grande*), dado que el país vivía un fase de reestructuración y consolidación de un Estado-Nación, en la cual era imprescindible generar identidad en sus habitantes.

Rosario Vidal Bonifaz concluye que la “comedia ranchera”, abre las puertas para el surgimiento de los primeros ídolos nacionales e internacionales: Tito Guízar, Esther Fernández, Cantinflas, Jorge Negrete, María Félix, los hermanos Soler, Pedro Armendáriz, etc., que posteriormente algunos se convirtieron en estereotipos, por ejemplo: Jorge Negrete y la figura del charro mexicano que sigue vigente hasta la actualidad (Vidal, 2011: 7-13) Es de suma importancia enunciar las generalidades de este film, permitiendo conocer en cierta medida el contexto en que se desarrolló, sus alcances y con ello comprender el porqué de signos y símbolos presentes en el jarabe tapatío ejecutado en la película *Allá en el rancho grande*.

4.1.3 Interpretación de la puesta en escena del “jarabe tapatío” en la película *Allá en el Rancho Grande*

Antes de comenzar con el análisis es primordial referir que la danza como sistema simbólico, contiene signos que son representados e interpretados de infinitas formas. El receptor del mensaje construye significados del texto de acuerdo a la suma de sus experiencias, cotidianidades y conocimientos, de esta forma los diferentes contextos en el que se encuentra inmerso el espectador son determinantes para la construcción del sentido de cualquier texto. Por lo tanto, existen diversas interpretaciones sobre un relato, gracias a que ésta depende, en su mayoría, del interpretante y signos que él ya conoce, asimismo de los posibles significados que él construye sobre lo que ignora, inscritos en la búsqueda de sentido.

Considerando las diferentes interpretaciones de un texto y la construcción de diversos discursos en manifestaciones artísticas, se dará inicio a la interpretación de dicho producto. Los minutos exactos sobre los cuales se basará el análisis son 46:00–48:30 de la película *Allá en el rancho grande*, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=CT5U7BVJWr0&t=2809s>⁹

En esta versión del jarabe tapatío se designa un apartado específico para la descripción del escenario dado el soporte y la importancia del mismo, así como del entorno en el que se desarrolla la puesta en escena, formas comunes de entretenimiento y socialización en la primera mitad del siglo XX.

- Descripción del escenario

En este apartado se desarrollará una descripción general de los elementos que componen el espacio escénico, ya que es de suma importancia tomar en cuenta el ambiente en el que se desarrolla la puesta en escena.

Un recinto en el que el público espectador está ubicado alrededor del ruedo, lugar donde se llevaban a cabo peleas de gallos destinadas al espectáculo y entretenimiento de sus apostadores-espectadores.

Las peleas de gallos son consideradas parte del folclor mexicano, anteriormente fue un proceso importante de socialización y entretenimiento de diversos sectores de la población. Martín Velázquez Rojas en de *Lo rural a lo urbano: las peleas de gallos en monterrey*, realiza una breve descripción histórica de lo que fueron y son las peleas de gallos en México:

“Una de las características de la realización de juego de gallos es la participación de los estratos más bajos que apostaban continuamente sus pocos ingresos, también a los estratos sociales más prominentes del territorio

⁹ Asimismo, en los ANEXOS se incorpora el video donde aparece únicamente la danza, abarcando 00:02:34 min.

les agradaba visitar y apostar en los palenques que resultaban sorprendentes para la mayoría de los visitantes extranjeros. No era bien visto que las damas destacadas asistieran a ver este tipo de juegos sangrientos y populares, sin embargo, lo más sorprendente era observar a damas apostando entre los asistentes” (Velázquez, 2014: 20).

Del mismo modo, explica que hubo un periodo de prohibición de las peleas de Gallos, sin embargo se efectuaban clandestinamente. Posteriormente, en el periodo de Revolución y Posrevolución continuaron siendo famosas, porque revolucionarios como Francisco Villa y Emiliano Zapata las efectuaban dando muestra del arraigo popular en la población mexicana, así lo explica Martín Velázquez Rojas.

Las peleas de gallos estaban inmersas en actividades políticas y económicas, razón que justifica la presencia de diversos sectores de la población en ellas. En estos recintos, además de peleas de gallos había eventos dancísticos y musicales, en donde variedad de personajes aprovechaban para realizar “actividad política”. En diversas películas de la época este tipo de entretenimiento es representado, reproduciendo las cotidianidades de la sociedad, considerando a las peleas de gallos, al mariachi y al jarabe tapatío como generadores de identidad nacional.

Después de este pequeño paréntesis y continuando con la descripción del escenario, el público representado en la escena es adulto; femenino y masculino, algunos de pie, otros sentados. En el espacio destinado para el público se encuentra un conjunto musical; una especie de “mariachi”, con cuatro integrantes tocando los sones del jarabe tapatío.

Los mariachis están vestidos de charros, el público espectador con vestimentas propias de su entorno y actividades: sombrero, botas, prendas de manta, algodón, elaboradas con diferentes materiales y hechuras, representando figuras de hacendados, capataces, peones, etc. Las mujeres asisten con faldas largas, rebozos, peinados recogidos en una trenza, entre otros. Es así como el público espectador representa diversas clases sociales albergadas en un mismo espacio.

El recinto está adornado con cadenas de papel mache en forma de holanes. Es interesante, ya que si ese ambiente escenográfico se transportara a la actualidad, daría la impresión de una típica y tradicional noche mexicana en conmemoración de la Independencia, sin embargo, esta escena es una representación real de una forma de entretenimiento en 1948, año en que fue estrenada esta película.

A continuación es posible observar el recinto, albergando en su mayoría a hombres, portando sombreros, botas, personificando a la población dedicada en su mayoría al campo, las figuras de papel que enmarcan el escenario.

Fuente: Captura de pantalla extraída de la película de *Allá en el rancho grande* (1948)



El lugar físico donde el jarabe tapatío es ejecutado consta de un par de tarimas que juntas miden aproximadamente 2 m. de ancho por 6 m. de largo, ubicada en el centro del ruedo, resaltada en la imagen en color azul.

Fuente: Captura de pantalla extraída de la película de *Allá en el rancho grande* (1948)



4.1.3.1 Aproximación al encuentro

Esta primera parte resulta ser uno de los momentos más importantes de la manifestación artística, ya que es el primer acercamiento que tienen los bailarines con el público espectador, materializado en el momento en que los bailarines se apropian del escenario.

En esta categoría denominada “aproximación al encuentro” se pretende demostrar como los personajes comienzan a conocerse. En cada categoría de este análisis se busca describir la ejecución dancística que forma parte de un proceso de semiosis entendido como:

“Un proceso que une 3 elementos: una manifestación material, un significado expresado y ampliamente reconocible y un significado derivado de la interpretación, gracias al proceso mental que es activado por el individuo” (Cid Jurado, 2006: 105).

En consecuencia, el proceso de semiosis de la danza del jarabe tapatío se formalizó gracias a los directores artísticos; ya que utilizaron la técnica dancística, como “manifestación material”; personajes de la china y el charro, como “símbolos ampliamente reconocibles”; el cortejo, como “significado derivado de la interpretación”, uniendo en un texto los tres elementos.

A lo que hemos denominado como “aproximación al encuentro” se realizará una descripción de lo que Alfredo Tenoch Cid Jurado en *Los signos del merengue: Un análisis semiótico*, denomina manifestación material, la parte que podemos observar y describir. De esta forma, cuando los ejecutantes ingresan al escenario, el público espectador, interpretantes de este relato al ver a los bailarines, expresan su conmoción a través de gritos, aplausos y celebraciones.

Una vez que los ejecutantes hacen presencia en el escenario, los charros se ubican en la parte alta, como se ve reflejado en la imagen previa, con piernas firmes sobre el piso y brazos doblados en la espalda. Estos signos refieren protección, seguridad, pero también machismo. Wilfrido Orozco Pantaleón, en *El machismo en México y su esencia*, explica cómo durante el periodo posrevolucionario y en otros procesos históricos en los que se ha visto inmerso el país, el hombre era quien establecía en su totalidad o en su mayoría las reglas del hogar, un sujeto lleno de mitos sociales y familiares, quien hacía valer su derecho a costa de los sacrificios, en algunas ocasiones de esposa e hijos.

“El afecto y el amor se desarrollaron dentro de ciertos límites. El amor erótico y la cercanía emocional, en efecto, no definían de manera fundamental las relaciones de pareja y, en su lugar la distancia y la formalidad ocupaban un lugar preponderante modulando las relaciones, lo cual se observaba, por ejemplo, en la forma en que se dirigían entre sí, las mujeres mostrando reverencia y un respeto formal al marido” (Esteinou, 2009: 69).

En la imagen presentada a continuación se encierra con un círculo rojo al charro y con verde a la china, con la finalidad de dar muestra del trazo coreográfico, las posiciones de los personajes y elementos de la escena presentes en el ambiente¹⁰

Los personajes que conforman el jarabe tapatío son la china poblana y el charro, por esta razón a lo largo del análisis referiremos a los bailarines como; “china”, en el caso de la mujer; y “charro”, para el hombre.

Fuente: Captura de pantalla extraída de la película de *Allá en el rancho grande* (1948)



Los charros se plantan de forma imponente y varonil, semejante a la forma de pararse de los que actualmente conocemos como “escolta”, se colocan por detrás de la china evocando la típica frase “primero las damas”, significativa culturalmente y reconocida por la mayoría. Los charros atrás parados firmemente y las chinas en posé por delante de ellos con dirección al punto número 1 (frente al público), enseguida las bailarinas giran al centro del escenario, siendo ellas el principal punto de atención, presentándose a los espectadores.

Es importante destacar que cada movimiento del hecho coreográfico es un signo. De esta esta forma, todo tiene significado, nada es fortuito. La expresión no verbal está compuesta por signos que son polisémicos, por tanto la danza es un mundo de significados.

¹⁰ Es importante hacer referencia que la calidad de la imagen no es la mejor, dadas las características y condiciones del soporte video-gráfico.

Los movimientos vistos como signos pertenecen a “esquemas de inteligibilidad social que en el contexto de la danza se desarrollan en el marco de significaciones imaginarias, que posibilitan el entendimiento y la comprensión de las acciones e interacciones sociales reflejadas en la corporeidad y motricidad de los bailarines” (Barbosa, 2012: 190). Estos esquemas de entendimiento, por ejemplo: las “damas primero”, permiten comprender porque los charros se colocan por detrás de las chinas siendo un gesto de caballerosidad.

En un tercer trazo coreográfico, tanto las chinas como los charros con zapateado de 3 tiempos se encuentran uno frente a otro, inclinando el torso como signo de reverencia, presentándose, pero manteniendo límites propios de la época, en la cual demostraciones de afecto entre mujer y hombre no eran comunes, dada la poca aceptación y cosmovisión de las relación en pareja.

En la imagen se puede apreciar estas inclinaciones de torso y el aparente encuentro en donde ambos topan miradas.



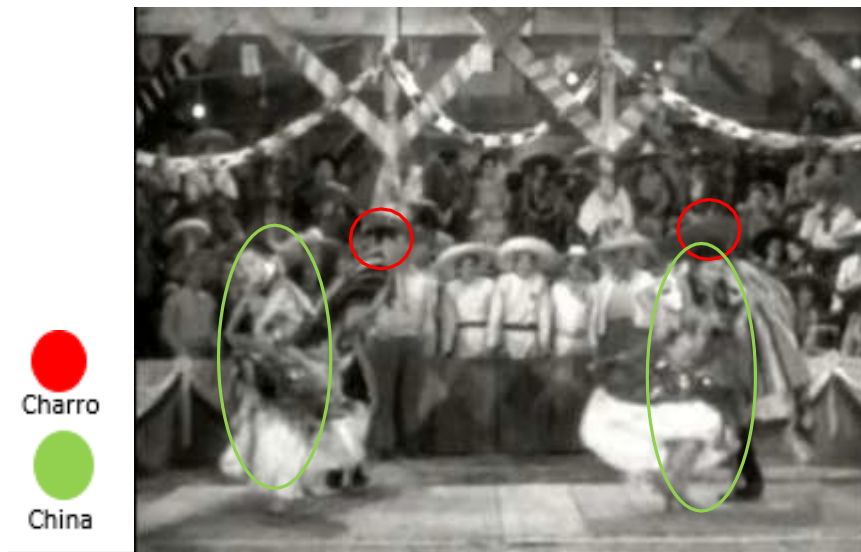
Los diferentes estilos de vida, prácticas sociales y formas de socialización de los individuos propias de la primera mitad del siglo XX, representados por medio del lenguaje corporal utilizado en la danza. En esta primera parte, signos como inclinación del torso, vista abajo al momento de deslizarse de un lugar a otro, dan muestra de sumisión por parte del género femenino.

Por otro lado, la importancia de los remates musicales en la danza es indudable, debido a que estos dan la pauta para cambiar de movimiento, acentuar con fuerza, asimismo representar inmovilidad. Las chinas y los charros, con el remate musical acentúan las pisadas enfatizando el encuentro de miradas con un pequeño cambré,

congelando por un momento su cuerpo. De esta forma, continúan con zapateado de tres, la mujer con torso inclinando y un faldeo medio simultaneo al ritmo de la música, el charro con brazos en la espalda, torso y zapateo igual que la china.

Ambos personajes zapatean en su propia dirección, lo que origina que en un momento determinado, tan solo unos segundos se den la espalda, enseguida los cuerpos vuelven a colocarse frente a frente. Continúan la china y el charro con un zapateado de talón-punta-talón desplazándose en medio círculo dando la impresión de persecución de uno hacia el otro y viceversa, en este intervalo musical la cabeza de la china cobra vida alternándola con dirección al piso y al rostro del charro. En este trazo él lleva todo el tiempo la mirada con dirección a la china a excepción de cuando están a espaldas, tal como se muestra a continuación.

Fuente: Captura de pantalla extraída de la película de *Allá en el rancho grande* (1948)



La distancia entre los cuerpos y la colocación de la cabeza, da cuenta del respeto entre ambos personajes, quienes en el fondo representan a una sociedad y algunas de sus prácticas morales. Así, “el respeto que se tenían se daba más en términos de deferencia, sobre todo de la mujer frente al varón, y se basaba en la jerarquía y la distancia social” (Esteinou, 2009: 70). Repiten esta secuencia una vez más con la finalidad de posicionarse como el primer cuadro coreográfico; cuando las chinas se colocan en el centro del escenario y los charros a los extremos.

Una vez colocados en el trazo coreográfico inicial, un remate musical provoca cambios en el zapateado ejecutado hasta el momento; levantando y alternando los pies 2 tiempos, asentando la energía corporal con zapateado de 3 por 2 tiempos más. El movimiento de brazos de la china es más lento, con ligera inclinación y dirección de cabeza al pie que se levanta. En el asentado de zapateado de 3, la

cabeza va al frente con dirección al hombre. El charro ejecuta el mismo zapateado que la china, pero sus brazos permanecen doblados a la altura de la espalda. De esta forma, avanzan simultáneamente en medio círculo hasta encontrarse frente a frente.

Fuente: Captura de pantalla extraída de la película de *Allá en el rancho grande* (1948)



Hasta aquí concluye la primera parte con una duración de 45 segundos y tres tipos diferentes de zapateado, las direcciones de cuerpo más utilizadas en esta categoría fueron las diagonales en los puntos 2 y 6. Se llamó “aproximación al encuentro”, debido a la ejecución de movimientos de cabeza, gestos, distancia entre los cuerpos, etc., que dan cuenta de este primer acercamiento de los personajes, un proceso en el que ambos se presentan y comienzan a conocerse, incluso llegan a sentirse abrumados o apenados.

Un elemento recurrente es la distancia entre los cuerpos de los bailarines, ya que en todo momento guardan ciertos límites que son visibles en las imágenes presentadas, pasos coreográficos que tienen como finalidad representar el contacto entre hombre y mujer; por ejemplo, cuando ambos personajes inclinan la cabeza simulando un encuentro, pero que gracias a cosmovisiones propias de esa época era posible ejecutarlas.

En esta primera parte existe una participación más activa de la china en comparación al charro, sin embargo, también existen signos de sumisión; en diversas ocasiones, la china posiciona la mirada hacia el piso simbolizando temor, sonrojamiento e inseguridad, dando muestra de la jerarquía hombre-mujer, en donde él ordenaba y ella acataba.

4.1.3.2 Cortejo-coqueteo

Este es el inicio de lo que denominamos cortejo, una fase de atención y reconocimiento, tal como lo denomina David Givens en el *Lenguaje de la seducción*, momento en que los individuos emiten diferentes señales, plasmadas en gestos y acciones, también de reconocimiento, ya que se leen entre sí.

La segunda división abarca los minutos 00:00:49-00:01:45,¹¹ gracias a la composición armónica, con un remate musical claro y preciso. La cercanía de los cuerpos en el primer intervalo de tiempo es crucial y explícito para dar cuenta del idilio entre la china y el charro, a partir de este signo se verá mayor presencia del charro, pues en la primera categoría ella cobra protagonismo, desplazando al charro como soporte y acompañamiento.

Las tres categorías a analizar pretenden dar cuenta de las diferentes transformaciones y evoluciones coreográficas, signos que forman parte de discursos, los cuales se van construyendo a lo largo de la representación coreográfica. De esta forma el “cortejo”, resulta ser la parte media, la conexión entre dos extremos: el primer acercamiento entre ambos personajes y la consolidación de una relación amorosa, que tiene como finalidad la procreación.

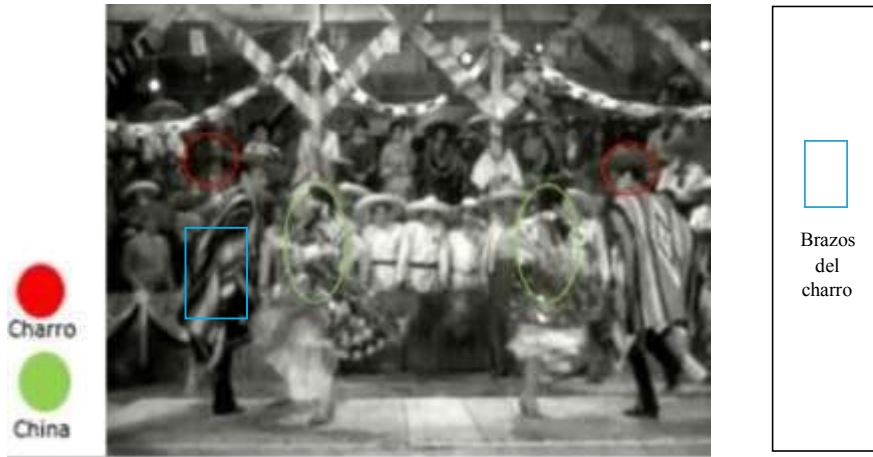
“El cortejo es un patrón de comportamiento recíproco, cuyo fin es seducir o persuadir a otra persona” (Schefflen (1976), citado en Pérez, 2017: 20). Por ende, resulta ser el conjunto de conductas y respuestas que originan formas de interacción entre los sujetos. Opera como un mecanismo organizado en sus partes o piezas, abarcando comportamientos con un fin específico. De esta forma, el charro y la china en el jarabe tapatío, por medio de signos dancísticos representan una serie de comportamientos organizados propios del cortejo.

Continuando con la interpretación, esta segunda categoría comienza con un cambio significativo en la armonía musical, con un compás de $\frac{3}{4}$ y remates musicales marcados, lo que origina que los pasos se ejecuten con mayor agilidad y acentos.

Ambas parejas se encuentran en el escenario, las chinas lejos de los charros, al ritmo de la música saltan para encontrarse los unos con los otros, inclinando el torso y la cabeza con la intención de tocarse, sin embargo, no lo hacen. La china realizando un faldeo medio y el charro con brazos doblados por detrás a la altura del coxis, escondidos debajo del sarape colgado en los hombros. La posición de brazos del charro sigue siendo la misma que en la primera parte del análisis, tal como se muestra a continuación en la imagen. La primera es una captura de la “aproximación al encuentro” y la segunda de lo que denominamos “cortejo-coqueteo”, así es posible comparar la intención de brazos y cabeza en ambas partes.

¹¹ Con base al video editado en ANEXOS.

1)



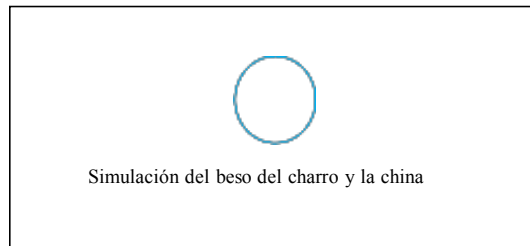
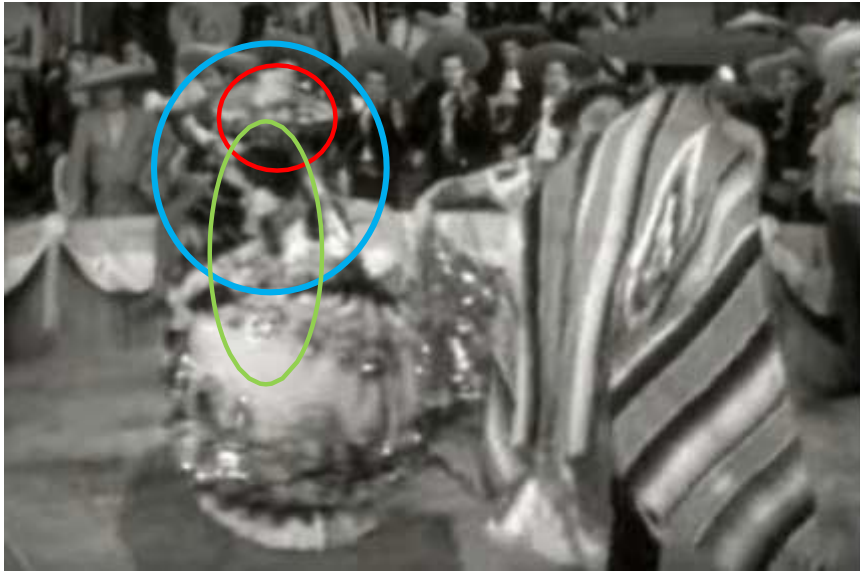
2)



Fuente: Capturas de pantalla extraídas de lapelícula de *Allá en el rancho grande* (1948)

Posteriormente, los personajes intercalan el movimiento de piernas, añadiendo un giro sobre su propio eje con torso y cabeza inclinados en dirección a la pareja de baile. Repiten esta secuencia 2 veces.

En la imagen presentada a continuación es posible observar la inclinación de torsos y direcciones de cabeza, que buscan el encuentro entre ambos personajes. El círculo azul hace referencia al momento en que la china y el charro buscan unir sus cuerpos, sin embargo, no llegan a tocarse, incluso es posible considerar que por la cercanía de ambos cuerpos, el movimiento de cabezas e inclinación de torsos, los personajes tratan de representar la intención de besarse.



Fuente: Captura de pantalla extraída de la película de *Allá en el rancho grande (1948)*

Una vez posicionados los bailarines frente a frente, realizan un giro doble sobre su propio eje, al regresar del giro se colocan nuevamente frente a frente rematando el giro, al momento de ejecutar dichos pasos la china sigue realizando un faldeo medio, sin embargo, el charro por primera vez cambia la posición de los brazos, activándolos y utilizándolos como un recurso que en cierta medida beneficia a la china, ya que los coloca con la finalidad de que la china cuente con un lugar para recargar su cabeza. Con este signo se visibiliza el protagonismo del charro, representando un apoyo para la china.

Esta secuencia es repetida 2 veces, en este intervalo de tiempo la china y el charro llegan a tocarse ligeramente, la china aparenta recargar su cabeza en el hombro del charro, quién pareciera lo acomoda en relación a ella. Para lograr esta representación, ambos personajes inclinan el torso, cabeza y mirada con la finalidad de encontrarse.

Fuente: Captura de pantalla extraída de la película de *Allá en el rancho grande* (1948)



Estos signos representan contacto físico, ya que llegan a tocarse ligeramente, refiriendo un deseo de unir ambos cuerpos o siquiera tener contacto por mínimo que sea. Deseos reprimidos debido a las limitantes de la época, signos que no estuvieron presentes en la categoría anterior.

Rosario Esteinou, en *Intimidad y amor romántico entre 1900 y 1950 en México: discursos y normas*, relata que “al inicio, durante el cortejo, se podía expresar el deseo, pero una vez casados, éste se callaba y se vivía como débito conyugal con un fin reproductivo” (Esteinou, 2017: 51). Los deseos eran contenidos gracias a la represión de expresar emociones, no tan solo en el proceso de cortejo, como se pudiera pensar, sino también en un matrimonio ya consolidado. La autora describe que durante esta época se fue estableciendo una estructura de roles masculinos y femeninos, en donde el hombre se desenvolvía en lo público, como proveedor económico y la mujer en lo privado, dedicada a las labores del hogar.

“En la primera mitad del siglo XX, la configuración de la intimidad en las familias mexicanas, específicamente en las parejas, estuvo influenciada por una serie de discursos y narrativas en torno a la mujer, la familia y el amor” (Esteinou, 2017: 43). Con la descripción e interpretación de las secuencias anteriores se observa cierto temor por parte de los sujetos (bailarines) cuando se acercan de una forma más allá de lo permitido por la iglesia, el Estado y la sociedad, quienes en conjunto construyen discursos interiorizados por la mayoría de la población.

Prosiguiendo con la interpretación, después de que el charro activa sus brazos, vuelve a dejarlos estáticos doblados por detrás a la altura del coxis, realizando lo que coloquialmente en el vocabulario de danza folclórica mexicana se conoce como “paso de borracho”, dando la apariencia no poder sostenerse por ellos mismos, abriendo y cruzando el pie por detrás, con este paso se alejan para luego reencontrarse con la china. Ella realiza el mismo movimiento de pies, balanceando la cadera y con faldeo medio, la china remata en una posición de quinta de pies con punta de frente y detrás intercalando pies, en cambio el charro dobla y estira intercalando pies. La secuencia se repite, rematando uno frente al otro con giros. En la siguiente imagen se puede apreciar el balanceo e inestabilidad del cuerpo en el “paso de borracho”.



Fuente: Captura de pantalla extraída de la película de *Allá en el rancho grande (1948)*

Después de que ambos personajes tienen contacto físico, la armonía musical y la estructura coreográfica trata de representar alegría. Posteriormente, una vez colocados de frente intercambian lugar con paso de tres, el primer 8 avanzan de frente y el segundo 8 de espaldas rematando en cada 8 tiempos. En estas transiciones el movimiento de cabeza de la china es dinámico y notable a la par del zapateado simultáneamente mueve la cabeza de lugar a otro.

La expresión corporal cobra vida en esta categoría, en especial en el caso de la china dibujando una sonrisa en su rostro, con la intención de coquetear y cautivar al charro, respecto al control del cuerpo se puede apreciar un movimiento más libre autónomo en comparación a la categoría analizada previamente.

La china es sus desplazamientos, la mayor parte del tiempo lleva el torso, cabeza y mirada en dirección al charro, mirando en menor medida hacia el piso. El charro sigue manteniendo una posición firme, expresando seriedad y formalismo, su mirada trata de ir enfocada hacia la china. En esta fase “las miradas se encuentran

produciendo de este modo el inicio del primer contacto de los participantes del cortejo” (Pérez, 2017: 39). A pesar de la distancia que guarda cada cuerpo en relación al otro, en esta categoría la mayoría de las miradas de los personajes se encuentran. Un elemento interesante en esta fase de “cortejo” es que la mayor parte del tiempo los brazos del charro están inhabilitados, movilizándolos tan solo en una ocasión representando en forma y fondo ser el soporte de la china.

El charro como “soporte” de la china, resulta ser uno de los elementos más importantes a analizar, ya que refleja el lugar que ocupa el varón en vínculos amorosos con una posición jerárquica de poder, representando el sustento y base de la relación, quien en un futuro será el sostén de la familia.

La reflexión final sobre este apartado conlleva diversos aspectos, uno de ellos es el mayor acercamiento escénico que tienen ambos personajes, este acercamiento arroja como consecuencia el contacto físico entre el charro y la china, signo que no se había visto antes. Esta categoría representa la formación de la pareja

“[...] suele iniciarse con la fase de cortejo en la que se busca activamente el emparejamiento a través de la utilización de diversos reclamos sexuales, personales o sociales con el objetivo de atraer, seducir o conquistar a la persona objeto de elección para la cópula, a fin de llegar a establecer una relación funcional con ella” (Mallor, Villegas, 2012: 99).

De esta forma, el cortejo es parte medular en la consolidación de una relación amorosa, no obstante también lo es en la representación de la puesta en escena del jarabe tapatío, permitiendo observar la transformación del comportamiento de los personajes a lo largo del relato.

La estructura coreográfica tiene una duración de 59 segundos, en donde se pueden percibir distintos tipos de zapateados, movimientos de cabeza, acercamientos corporales, movimientos sincronizados en relación a la música que da muestra de alegría, felicidad, confianza y galantía.

4.1.3.3 Aceptación-consolidación

Anteriormente se analizó la parte introductoria y el proceso de cortejo, previo a la aceptación, en este último momento se analizará la consolidación de la relación amorosa.

Este tercer momento es dividido en 2 partes:

1. Aceptación: La china accede a un mayor acercamiento de cuerpos, inclusive permite ser tocada por el charro, originando una interacción entre ambos, el signo más importante de este momento es cuando él abraza por la cintura a la china simbolizando protección.
2. Consolidación: Con la aceptación por parte de la china y la interacción de los personajes, cuerpo con cuerpo es posible “dar un paso más en la relación”, llegar a la consolidación y formación de una familia.

Esta última parte del primer análisis es también la última parte de la coreografía, abarca los minutos 00:01:45-00:02:32, la armonía es diferente a los dos momentos anteriores, hay nuevos pasos ejecutados y la cercanía entre los cuerpos es mucho mayor. Por otra parte, elementos de la indumentaria, como el sombrero cobran protagonismo, ya que los ejecutantes hacen uso activo del mismo.

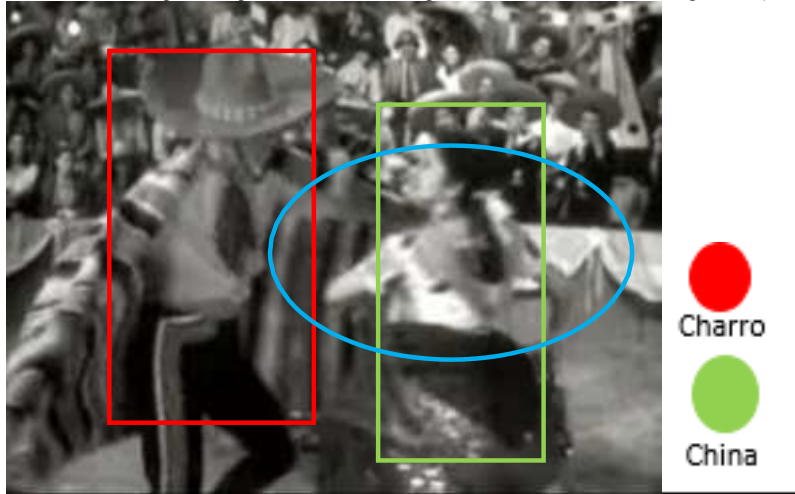
Los cuerpos se encuentran colocados frente a frente, tal como se muestra en la imagen, posteriormente se balancean de un lado a otro durante dos tiempos, al tercero giran dos veces y se reencuentran de frente. Las chinas con un faldeo medio, llevando el torso y vista hacia el lado correspondiente, no hacen un tipo de zapateado específico, tan solo se trasladan con pequeños pliéés. Los charros con brazos escondidos a la altura del coxis por debajo del sarape, trasladando los pies un extremo al otro y balanceando su cuerpo.

Fuente: Captura de pantalla extraída de lapelícula de *Allá en el rancho grande* (1948)



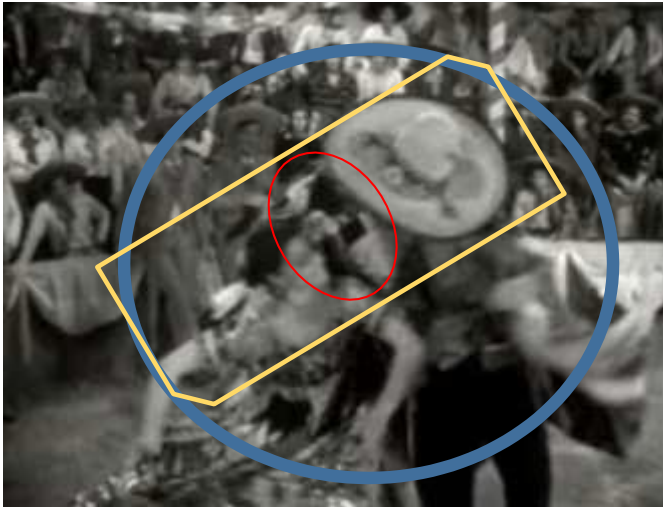
Al momento de cruzar, el charro abre sus brazos a una segunda posición sosteniendo el sarape con ambas manos, cuando él realiza esta acción, la china se acerca a él, pero sin que exista una interacción física, tal como se muestra a continuación, una vez separados realizan dos giros en su lugar, las chinas sosteniendo la falda por delante y los charros con brazos escondidos por detrás. .

Fuente: Captura de pantalla extraída de lapelicula de *Allá en el rancho grande* (1948)



En la segunda frase, los personajes realizan la misma secuencia a excepción del momento en que el charro coloca los brazos a segunda posición, dado que la china traslada su cuerpo con dirección al charro, él coloca un brazo en la cintura de ella y el otro permanece en segunda posición, enseguida la china coloca su cuerpo al lado del charro y ambos giran encontrando miradas. Esta imagen es una de las más simbólicas de la puesta en escena, ya que por primera vez existe un contacto físico entre ellos.

A continuación se señala en un círculo azul a ambos personajes, con el cuadrado amarillo distinguiendo la unión, ya que el charro se encuentra abrazando a la china, ambos encontrando miradas, el círculo rojo resalta el sarape en la espalda de la china. El charro sosteniendo con sus manos el sarape y abrazando por la cintura a la china simboliza protección y cobijo. Este signo representa la aceptación de la china para el charro, asimismo se ven plasmados los roles que cada uno desempeñará en el futuro de la relación; el charro, como proveedor de recursos para la familia, cobijo y seguridad de la misma; la china, como un apoyo y soporte para él.



Fuente: Captura de pantalla extraída de lapelicula de *Allá en el rancho grande* (1948)

A pesar de la aceptación por parte de la china, representando de la mujer mexicana en la primera mitad del siglo XX, y próximamente la consolidación de la familia, es posible que no existiese total conformidad por parte de ambos, ya que en diversas ocasiones los matrimonios eran arreglados, aunado al machismo característico de esa época.

“En este tipo de familia no existía ningún sentido de la intimidad doméstica; las relaciones interpersonales en el interior de la familia eran más bien distantes, en parte por las altas tasas de mortalidad que hacían de la muerte una posibilidad inminente y, con ello se obstaculizaba el involucramiento afectivo, y también en parte por los modelos culturales que requerían del matrimonio arreglado —cancelando la libertad de elección del cónyuge— y del establecimiento de las dotes, la subordinación de las mujeres, la negligencia en relación con los hijos” (Esteineu, 2004: 130).

De esta forma, en la segunda división, “consolidación”, la línea coreográfica cambia drásticamente, representando una mayor interacción entre ambos personajes, asimismo elementos de la indumentaria cobran relevancia en la consolidación de la pareja mexicana (la china y el charro).

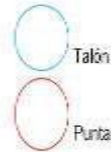
Es de suma importancia reiterar que la interpretación de estos análisis se apoyan en causalidades pertenecientes a sistemas de la comunicación no verbal, apelando a elementos culturales, fisiológicos, y en menor medida psicológicos, debido a la interacción de los cuerpos y el mundo de significados e interpretaciones que puede poseer un signo. Estas relaciones entre lo corporal y psíquico en el movimiento han sido causa de investigaciones acerca de términos como la “quinesia” definida como:

“El estudio sistemático de los movimientos psico-corporales, aprendidos por vía visual o acústica, que bien de forma autónoma o combinada, consciente o inconsciente, y de acuerdo con el contexto, confieren valor comunicativo. Distingue pues en su estudio las expresiones faciales, los gestos y los movimientos corporales” (Birdwhistell (1970) y Poyatos (1977), citados en Pérez, 2009: 50)

La proxémica es un término referente al “estudio de la estructuración y el uso del espacio por el hombre al sistema comunicativo que de este uso emana. Es decir, del tratamiento del espacio o por parte del hombre se destapa un sistema comunicativo de origen corporal” (Pérez, 2009: 50). Es así como estos términos ayudan a justificar teóricamente la interpretación de este análisis, ya que movimientos psico-corporales están cargados simbólicamente comunicando “algo”.

El proceso de “consolidación” como tal entre la china y el charro comienza cuando el charro se quita el sombrero aventándolo al piso, las chinas inmediatamente se colocan en las orillas del sombrero y zapatean encima de él. El zapateado ahora es diferente, ya que cruzan los pies llevándolos a una quinta posición realizando talón- punta- talón alternando los pies.

Fuente: Captura de pantalla extraída de lapelícula de *Allá en el rancho grande* (1948)



El sombrero ha adquirido valores simbólicos y con ello culturales, ha sido parte de la vestimenta de diversas sociedades, entre ellas la población mexicana, respondiendo a variedad de necesidades, tales como cubrirse de malas inclemencias del tiempo, reflejar cierta clase social según el material de elaboración y hechura del mismo, etc.

“El sombrero, tal y como venimos anunciando, no sólo la protege, sino que, además, junto con el cabello –o la falta de él–, la enmarca, estética y simbólicamente; enmarca el cráneo completo, que a su vez contiene el rostro, productor de una gran parte de la comunicación verbal y no verbal desplegada por un ser humano y, en general, primer punto de atención visual para quien observe de cerca a otra persona” (Bastarrica, 2014: 1659)

Por otro lado, apoyándonos en causalidades psicológicas para la interpretación de los signos, Sigmund Freud en “La interpretación de los sueños (segunda parte)” en *El sombrero como símbolo del hombre de los genitales masculinos (1911)*, interpreta el sueño de una mujer joven agorafóbica, que imagina un sombrero con copa puntiaguda y alas colgadas hacia abajo.

La interpretación de Freud acerca del sombrero consiste en que “sin duda es un genital masculino con su parte media enhiesta y las dos partes laterales colgantes” (Freud, 1911: 366) Siguiendo esta interpretación, el sombrero como símbolo de genitales masculinos, representa un pene erecto y la china sobre el sombrero visibiliza al sexo femenino, es así como la unión entre ambos cuerpos, representa el acto sexual, con finalidades principalmente procreativas, ya que se busca la consolidación de una familia nuclear.

En la imagen se ve marcado con verde a la china por encima del sombrero, con rojo al charro, simbolizando el aparato reproductor masculino y con azul el acto sexual.



Fuente: Captura de pantalla extraída de la película de *Allá en el rancho grande (1948)*

Mientras la china se encuentra sobre el sombrero, el charro a los lados simultáneamente realiza un zapateado, que consiste en deslizar una pierna estirada, mientras el otro pie continúa zapateando y marcando el ritmo con las manos por detrás de la espalda, llevando el torso hacia el lado contrario que va la pierna. De esta forma, ambos personajes zapatean mientras se lleva a cabo el “acto sexual”.

La china continúa zapateando en talón-punta-talón sobre las alas del sombrero, rodeando la parte media del mismo, durante 16 tiempos, simultáneamente sostiene la falda por adelante. Enseguida la china rodea el sombrero por fuera, caminando rápidamente sin despegar los pies del piso, con brazos a los lados sosteniendo la falda.

El ritual llevado a cabo en esta parte de la coreografía, representa a la mujer como símbolo de fertilidad, en donde hay un acto sexual, que si bien tiene la finalidad de procrear, también resulta ser una experiencia placentera para el hombre, por medio de manipulación erótica de la china al momento de zapatear sobre y alrededor del sombrero. Con el sombrero en el piso (azul), la china lo rodea, mientras el charro sigue zapateando enmarcando coreográficamente el acto (rojo), posicionando en primer plano a la china (verde).

Fuente: Captura de pantalla extraída de lapelicula de *Allá en el rancho grande (1948)*



Para concluir con el acto sexual, la china se agacha a recoger el sombrero y el charro levanta la pierna sobre ella terminando con un giro. Con esta imagen se da por concluido el encuentro sexual.



Fuente: Captura de pantalla extraída de lapelícula de *Allá en el rancho grande* (1948)

Posteriormente, la china se pone el sombrero de charro y ambos personajes se colocan en línea a la misma altura con dirección al punto 1 (público-cámara-foco). Una vez colocados, la china con un faldeo medio y el charro con brazos escondidos por detrás, avanzan con un zapateado de 2 en 8 tiempos, regresan a su lugar (línea), zapateando de espaldas, pero colocando pies por detrás en 8 tiempos.

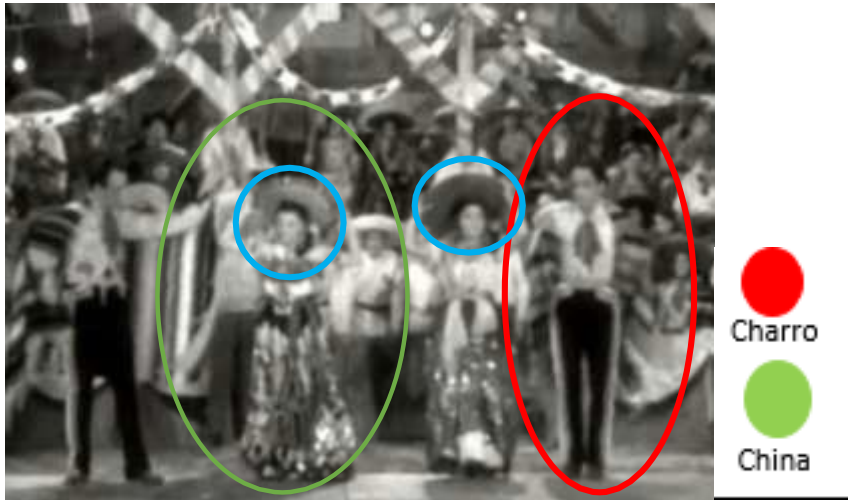
“Cualquier objeto colocado sobre o alrededor de la cabeza funciona como un atributo directo de la persona, como una suerte de signo de puntuación que dota inmediatamente al usuario de cierta cualidad simbólica, sin importar cuál sea ésta, cualidad construida a partir de códigos consensuados y compartidos por, al menos, un sector de la sociedad” (Bastarrica, 2014: 1659).

Cuando la china toma el sombrero y lo porta, significa que ahora el charro es parte ella, que la acompaña y que estará protegida, ya que el sombrero es símbolo de masculinidad, de hombría. A propósito de esto, Beatriz Bastarrica Mora, explica el símbolo del sombrero para el charro:

“Al charro se le permitió en ocasiones, en el imaginario común, portar semejante sombrero –que conjugaba la sofisticación elitista del fieltro con la practicidad popular del ala ancha– sin ser estigmatizado, porque poco a poco se estaba convirtiendo, como decía, en un símbolo nacional: símbolo del país –de la Independencia, de su naturaleza agreste, de su lucha por encontrar

su propia identidad– y símbolo de la masculinidad hiperbolizada deseada por algunos sectores de la sociedad mexicana, masculinidad identificada con el dominio de esa naturaleza a la que, claro, había que salir protegido, resguardado de las inclemencias del tiempo por un “sombbrero”, incluso aunque este se pareciera al poco recomendable y muy vulgar sombrero de petate” (Bastarrica, 2014: 1695).

De esta forma, el charro decide compartir parte de sus atributos y de su ser, al momento en que permite que la china porte su sombrero.



Fuente: Captura de pantalla extraída de lapelícula de *Allá en el rancho grande* (1948)

Los personajes realizan un paso talón–punta–talón, proveniente de una segunda posición de piernas, con una duración de 16 tiempos alterando ambos lados, tanto la china, como el charro ejecutan el paso hacia el mismo lado sincrónicamente. Tal como se muestra en la siguiente imagen.



Fuente: Captura de pantalla extraída de lapelicula de *Allá en el rancho grande* (1948)

Ahora los personajes están listos para consolidar una familia nuclear, lo que trae como consecuencia un mayor número de responsabilidades y presiones por parte de diversas instituciones.

“con pleno apoyo de la Iglesia y del Estado impulsaban relaciones de poder al interior de la familia más autoritarias y patriarcales. La propaganda a favor de este autoritarismo interno en la familia y su realidad efectiva, tan marcada entre las clases pudientes, se refería también a las relaciones prematrimoniales entre los jóvenes, rigurosamente limitadas y controladas por los padres, a las relaciones entre marido y esposa, en las cuales se fomentaba continuamente el principio de la obediencia de la esposa, y a las relaciones entre padres e hijos en las que se sostenía que el fin principal de la educación era aquel de plegar la voluntad del hijo. En las clases medias inferiores y en aquellas trabajadoras, la cooperación económica en la gestión de la actividad de la familia imponía en cierta medida compartir la responsabilidad para la sobrevivencia de ambos. Por otro lado, los hijos de la clase desposeída gozaban de mayor libertad de elección con respecto al matrimonio” (Esteinou, 2004: 107).

Instituciones como la iglesia y el Estado marcaban pautas de conducta para la consolidación de una familia nuclear, más adelante la autora explica el “individualismo afectivo”, el modo de afecto del individuo respecto a esposa, hijos y parientes, pasando de la frialdad al cariño y encuentros eróticos; tal como se vio reflejado en este tercer momento de la manifestación dancística.

En el penúltimo cuadro coreográfico, los personajes repiten la misma secuencia anterior, avanzan y retroceden hacia el punto 1 (frente) y 8 (atrás), respectivamente, con la excepción de que ya no realizan el paso talón-punta-talón, pues la china da un giro y a su regreso los charros las abrazan y se preparan para hacer una posé final, ubicados en el centro del escenario, en donde ambos encuentran miradas, el sarape del charro queda acomodado por enfrente de la china, de tal forma que dé la impresión de que el charro la cubre.

En la posé final se remarca con un círculo verde a la china, con uno rojo al charro, con azul al sarape, que está colocado por enfrente de la china, cubriendo ambos cuerpos, con amarillo el encuentro de miradas y con morado el sombrero portado por la china. Esta última posé simboliza la unión entre ambos personajes, ya que el sarape, accesorio del charro, cubre a ambos, simbolizando protección y cobijo. Por otro lado, la china continúa con el sombrero de charro, representando una parte de él en ella.

Fuente: Captura de pantalla extraída de lapelícula de *Allá en el rancho grande* (1948)



Al término de la puesta en escena, la multitud de espectadores por medio de aplausos, gritos demuestran su conmoción generando un ambiente de felicidad y celebración.

Esta posé consuma la relación amorosa entre la china y el charro, dispuestos a consolidar una familia. En este último fragmento de la interpretación, se lleva a cabo, primero; la aceptación por parte de la china; segundo, el acto sexual, representado por medio de símbolos, como el sombrero; tercero, la consolidación de una familia nuclear tradicional, representada en tanto la china porta el sombrero de charro, y en la posé final cuando ambos se encuentran, cubiertos por el sarape del charro.

4.1.3.4 Cuadro Recapitulativo de Signos

Fragmentos	Signos paralingüísticos (Sonidos, tonos, risa, suspiros, interjecciones, etc.)	Signos quinésicos (Gestos, posturas, etc.)	Signos proxémicos ¹² (Espacios y distancias relación a hábitos y costumbres)	Signos cronémicos (tiempo de procesos comunicativos)	Elementos sociológicos – contextuales
Aproximación al encuentro	<p>*Zapateado armónico y uniforme</p> <p>*Aplausos, gritos y bullicio de los espectadores (felicidad y alegría)</p> <p>*Introducción (presentación de los personajes.</p>	<p>*El charro con postura firme (virilidad)</p> <p>*La china sonriente (vanidad, coqueteo)</p> <p>*Mirada al piso (sumisión).</p> <p>*Reverencias (respeto, presentación)</p> <p>*Encuentro de miradas (coqueteo)</p>	<p>*Distancia social, distancia íntima.</p> <p>*La mayoría del tiempo mantiene distancia personal</p> <p>*Distancias corresponden al respeto, curiosidad, etc.</p> <p>Actitudes propias de un primer encuentro.</p>	<p>Tiempo de encuentro: 48 segundos.</p> <p>Presentación: 8 tiempos</p> <p>Acercamientos instantáneos, en tanto una introducción.</p>	<p>Esta danza fue ejecutada en 1948, cuando el varón era el principal soporte de la familia, asimismo quien mandaba, semuestran signos de sumisión, y en el caso del charro neutralidad pertenecientes a este contexto histórico.</p>
Cortejo – Coqueteo	<p>Cambios en la armonía musical (melosa y romántica), los remates musicales no son festivos, ni acentuados.</p> <p>La música da la impresión de jugueteo y coqueteo.</p>	<p>*El antebrazo del charro sostiene la cabeza de la china (soporte de la relación)</p> <p>*Encuentro de miradas (beso)</p> <p>*Giran sobre su propio eje (mostrar su cuerpo)</p> <p>*Movimiento de cabezas y acercamientos (jugueteo).</p>	<p>*Distancia personal e íntima</p> <p>*Mayor acercamiento de los cuerpos: confianza e inicios de apego; ambos intercalan lugares, lo que significa que están dispuestos a compartir lo que es importante</p>	<p>Tiempo de encuentro: 60 segundos.</p> <p>La música es más lenta y amplia, en comparación a la primera parte, lo que origina que los movimientos sean más alargados y duren mayor tiempo.</p>	<p>Esta danza fue ejecutada en 1948, cuando el varón era el principal soporte de la familia, asimismo quien mandaba, semuestran signos de sumisión, y en el caso del charro neutralidad pertenecientes a este contexto histórico.</p>

¹² Relacionado a las distancias y su significado social. En todos los cuadros recapitulativos se aludirán, por lo que es importante presentar sus parámetros en distancia.

Distancia social: Más de 1.25 m.

Distancia personal: 46 cm.- 1.25m

Distancia íntima: Menos de 45 cm.

		<p>*Paso de borracho (soltura y libertad del cuerpo).</p> <p>*La china sonríe y mantiene la mirada en dirección al charro, con la intensión de cautivarlo.</p> <p>*El charro en ningún momento sonríe, por lo contrario permanece serio.</p>	para cada uno de ellos.	El encuentro de miradas tiene mayor amplitud. Dando la impresión de que los personajes, se observan, conocen, seducen.	"El afecto y el amor se desarrollaron dentro de ciertos límites. El amor erótico y la cercanía emocional, no definirían de manera fundamental las relaciones en pareja, y en su lugar la distancia y la formalidad ocupaban el lugar preponderante modulando las relaciones, lo cual se observaba, por ejemplo, en la forma en que se dirigían entre sí, las mujeres mostrando reverencia y un respeto formal al marido" (Estévez, 2009:69)
Aceptación – Consolidación	<p>En esta última parte; la música es festiva y alegre, asimismo incrementa la velocidad, aumentando la intensidad y fuerza de los acentos musicales.</p>	<p>Contacto físico Sarape y sombrero cobran vida. La china permite que el charro la sostenga por la cintura, él le cubre la espalda con su sarape (cobijo y protección).</p> <p>* La china zapatea encima de las alas del sombrero, representando el acto sexual. Ella se apropia del sombrero, mientras el charro levanta la pierna sobre ella, simbolizando el término del acto sexual, pero también la protección que él le dará, la china. Zapateado talón-punta-</p>	<p>*Distancia íntima, propia del acto sexual que realizan, relaciones estrechas; amoríos, familia y amigos.</p> <p>*Distancia personal</p> <p>*Distancia íntima entre la china y sombrero, que representa al charro.</p>	<p>Tiempo de encuentro: 45 segundos</p> <p>Música acentuada, fuerte, movimientos veloces.</p> <p>Durante la representación del acto sexual son 32 tiempos los que la china interactúa con el sombrero, representado un mayor tiempo del encuentro en donde nuevamente se ve simbolizado el cariño, aprecio y afinidad. Lo mismo sucede con la pose final, cuando el charro abraza a la china, manteniendo la posición por un largo tiempo.</p>	

4.2 El jarabe tapatío y el *Mariachi Vargas de Tecalitlán*

4.2.1 Contexto histórico social

Para este segundo análisis es necesario presentar algunas generalidades que permitan comprender por qué el mariachi es considerado un símbolo nacional, y parte del folclor mexicano. El mariachi posee una visibilidad internacional y se ha ido transformando al pasar de los años. Actualmente, a pesar del tiempo y transformaciones sigue cobrando vigencia, consolidándose como símbolo nacional mexicano.

4.2.1.1 El mariachi y sus orígenes

Rafael Hermes en su libro *Origen e historia del mariachi*, posiciona el proceso de Conquista como un factor que dio procedencia al surgimiento del mariachi, género que con el acontecer de los años se fue transformando hasta consolidar lo que hoy conocemos. Como consecuencia de la evangelización se crearon “escuelas con talleres, donde se enseñaba a los indios a leer, escribir, contar y también a tañer instrumentos musicales y a solfear, instruyéndolos en los cantos religiosos y profanos de la época” (Hermes, 1982: 29). Frailes con el cometido de evangelizar llegaron a diversas entidades, entre ellas Cocula, adoptando modelos de enseñanza-aprendizaje, cabe destacar que los indígenas contaban con buen odio musical. De esta forma, los indígenas cocas mezclaron instrumentos musicales nativos con los españoles, creando nuevos sonidos y formas de expresar, lo mismo sucedió con cantos y danzas, originando sincretismos.

“Vino el arpa, llegaron los violines y aparecieron no pocas guitarras. Esto ya fue para las fiesta interiores, cuando ya existían coros en las iglesias y cuando los conquistadores, descansado, podían darse algún concierto casero...” (Hermes, 1982: 29) De tal manera, la enseñanza musical aunada al aprendizaje empírico de otras expresiones dio como resultado nuevas formas musicales.

A pesar de los enfrentamientos bélicos de la conquista, la actividad musical no fue suspendida por completo, existió resistencia la cual permitió que estas expresiones musicales prevalecieran a través del tiempo, sin embargo, algunas otras permanecieron encapsuladas debido a la persecución y despojo de las comunidades indígenas de sus hogares, costumbres, tradiciones, creencias, palabras. Así, “entre esas palabras que encontraron esparcidas y que pudieron colocar de nuevo entre sus labios, estaba el vocablo que designaba a sus grupos musicales: mariachi” (Hermes, 1982: 30). Dichas formas autóctonas son antecedente de lo que actualmente conocemos como “mariachi”.

El autor describe que algunos indígenas continuaron con sus actividades musicales “normales”, adaptando y recibiendo nuevas enseñanzas en la materia, debido al contexto de cambios sociales en el que la población se encontraba. Incluso menciona algunos nombres de músicos que acompañaban a Hernán Cortes, tales como Hernando Marín, Sebastián Rodríguez, entre otros, quienes no solamente enseñaban música, sino también danza, una danza codificada e institucionalizada, como es el caso de Fray Pedro de Gante, primer maestro musical de los mexicanos. Esta información resulta interesante para los alcances de la presente investigación, en tanto es posible apreciar la hibridación de culturas, generando nuevas expresiones previamente codificadas.

“La primera escuela formal de música disciplinada, la que así puede llamarse por contar con el mayor número de tecnicismos propios en este arte, fue la que se organizó al quedar constituido El Colegio de Infantes del Coro de la Catedral Metropolitana de México; a cuyos cantores a partir del 17 de octubre de 1576 se les dio una gratificación o sueldo” (Hermes, 1982: 33).

Algunos de estos aprendices provenían de Cocula a quienes también se les daba una gratificación por ser foráneos. Es importante mencionar esta localidad, ya que ahí es donde surgen los antecedentes del mariachi.

“Existía una congregación denominada “la guitarrilla” [...] nombre proveniente de una guitarra pequeña de cuatro cuerdas [...] en este lugar llegaron a establecerse los autóctonos mariachis de la raza coca [...] el deseo de sobrevivir en el arte musical aislados de la influencia europea y con tal motivo los grupos de mariachis indígenas procuraron los lugares más apartados, más lejanos, con rumbo a soledades de la sierra. La pureza en el género del mariachi; lo que dio una enorme diferencia con los otros grupos musicales existentes en los pueblos indígenas del territorio nacional, que recibieron en forma más directa la influencia musical de los conquistadores” (Hermes, 1982: 36).

Los indígenas tenían la necesidad de salvaguardar de alguna forma aquellos sonos que los caracterizaban, sin embargo, algunos de estos eran prohibidos por autoridades civiles y eclesiásticas, posteriormente a finales de la Época Colonial comenzaron a surgir ritmos como el jarabe, que eran bailados en pareja. La influencia europea se vio plasmada en la forma de tocar los jarabes y bailarlos, algunas de las danzas autóctonas adoptaron trajes y características españolas. Es así como estas expresiones formaron parte de la cotidianidad de los indígenas, apropiándose de elementos ajenos e incorporándolos a sus nuevas formas de vida.

La palabra mariachi tuvo su origen en el vocablo francés “mariage”, que significa matrimonio. Rafael Hermes describe que con la intervención francesa, los soldados se percataron que la actividad principal de estos conjuntos musicales era amenizar las bodas, por lo que comenzaron a llamarlo “mariage”. Asimismo, el autor relata que en 1870, los indígenas de “La Guitarrilla” depuraron su música consolidando la

estructura básica que se conoce actualmente, recibiendo lecciones de música por parte de autoridades eclesiásticas.

A manera de conclusión:

“Se puede decir, que el mariachi como grupo musical en Cocul –dentro de su evolución- ha tenido tres formas fundamentales; el grupo indígena, compuesto con instrumentos autóctonos; el grupo colonial, con la mezcla de instrumentos autóctonos y europeos; y finalmente-con algunas variaciones hasta nuestros días- el que surge con la depuración de “La Guitarrilla”, cuando el instrumental autóctono reencuentra su propia identidad y los conjuntos de cuerdas inician la identidad propia del mariachi actual” (Hermes, 1982: 114).

Las características del surgimiento del mariachi y las del jarabe tapatío son similares, pues ambas surgen de la cultura popular, añadiendo nuevas formas y consolidándose con la conquista, incorporando y reestructurando elementos europeos con los propios. Sin embargo, para llegar a ser símbolos nacionales, intervino el Estado incorporando y apropiándose de diversas expresiones, para posteriormente institucionalizarlas, por medio de planes educativos, demostraciones masivas, etc., con la finalidad de generar unidad nacional.

4.2.1.2 El Mariachi Vargas de Tecalitlán

Es importante describir las generalidades de la aparición de este mariachi, ya que a lo largo de los años, en especial en el siglo XX se fue consolidando como uno de los más representativos de estilo comercial-urbano del mariachi, con presencia nacional e internacional; desempañando la labor de recopilar usos y costumbres de la población mexicana, para representarlos por medio de la música, considerado uno de los principales herederos de tradición musical mexicana. Medios de comunicación tradicionales como la televisión y la radio, contribuyeron a la fama de esta agrupación, en especial Grupo Televisa, sin embargo, también el Estado intervino para la difusión de los mismos.

Dada la visibilidad e importancia que ocupa el Mariachi Vargas en la sociedad mexicana es que se decidió retomar a esta agrupación para el desarrollo de la presente investigación, a través de una presentación de ellos acompañada de la puesta en escena del jarabe tapatío, en este acto será posible apreciar la unión de dos símbolos mexicanos. Una vez dicho esto, es hora de explicar las principales características del surgimiento del Mariachi Vargas.

“El Mariachi organizado a finales del siglo XIX en Tecalitlán, Jalisco, por Gaspar Vargas López, congregaba de manera selectiva elementos musicales y literarios de la denominada “tradición mariachera del sur de Jalisco” o del Camino Real de Colima y áreas circunvecinas, la cual es compartida por

poblaciones de los estados de Colima y Michoacán. Tanto la cuadrilla integrada por instrumentos cordofonos, como su repertorio forman parte de la ritualidad campesina de esta región” (Jáuregui, 2007: 321).

El autor describe que esta agrupación hizo una depuración del aspecto rural de la música de Gaspar Vargas, junto con la manera letrada y técnica de Rubén Fuentes, mediados por un campesino que buscaba la vinculación con los medios de comunicación (Silvestre Vargas). La conservación de estilo es uno de los motivos por lo que se considera al Mariachi Vargas una tradición, procurando conservar canones musicales que solo se van adaptando y transformando a nuevos contextos, ambientes y modas.

Jesús Jáuregui en su libro *El mariachi, símbolo nacional de México* propone cuatro etapas sobre las cuales es posible dividir la historia del surgimiento del Mariachi Vargas, a continuación se presentará un resumen que incluya las características más importantes de cada una de ellas.

- Etapas

- Primera etapa 1898 -1930

Es un conjunto local heredero de la tradición musical de generaciones, para que un grupo musical fuera tomado en cuenta tenía que ser aceptado por las autoridades locales, por lo que muchas agrupaciones perdían el interés. “La fecha oficial de la fundación del Mariachi Vargas corresponde al 15 de septiembre de 1898, cuando el presidente municipal de Tecalitlán, otorgo la aprobación oficial al permitirles tocar en la celebración local de las fiestas patrias” (Jáuregui, 2007: 323).

Después de este acontecimiento, la fama de la agrupación comenzó a propagarse, primero por las poblaciones vecinas, después por todo el Estado de Jalisco y Colima, ganaron concursos, a tocar en fiestas de pobres y ricos.

“El mariachi lo era todo: tocaban, cantaban sus componentes. Lo único que no ponía el mariachi eran los bailarines, para eso estaban los de la fiesta [...] no se bailaba abrazados, las costumbres no lo permitían, el galán escogía a la mejor bailarina y bailaban el jarabe ranchero” (Vargas (1963), citado en Jáuregui, 2007: 326).

- Segunda etapa 1930-1954

Una etapa de cambios, pues va del ámbito de ser mariachi tradicional al de mariachi moderno, residen en la Ciudad de México e incorporan a músicos que no son originarios de Tecalitlán, asimismo comienzan a viajar por diversas ciudades, “En 1930 fueron contratados para amenizar la fiesta que se le ofreció al General Plutarco Elías Calles a su regreso de un viaje por Europa. Esta fiesta tuvo la representación del folklore de todos los estados de la República Mexicana, ofrecida al entonces presidente Pascual Ortiz Rubio” (Jáuregui, 2007: 329).

En la presidencia de Lázaro Cárdenas (1934-1940), la agrupación obtuvo trabajo estable, tuvieron que recortar los sones, porque en discos y programas radiofónicos lo máximo que permitían eran 3 minutos. Esta segunda etapa se caracterizó, principalmente por los viajes y la intervención del gobierno mexicano que dio visibilidad política y social a la agrupación.

- Tercera etapa 1954-1975

“Corresponde al mariachi diseñado a partir de los requerimientos de los medios de comunicación masiva, influido por la técnica musical letrada, pero que conserva un arraigo mariachero, principalmente a través de los sones y el sentido lírico de sus integrantes [...] Silvestre Vargas se retiró como ejecutante a finales de la década de 1950, sin embargo, permaneció como emblema de su mariachi” (Jáuregui, 2007: 339).

La agrupación realizó una depuración y creó un prototipo estandarizado, una forma comercial de representar el estilo jalisciense. “El consejo Nacional de Turismo los llevo en la promoción en pro de la Olimpiada registrada en México (1968) y del Campeonato Mundial de Fútbol (1970) en un extenso recorrido desde Marruecos hasta Japón, Hong Kong y Singapur” (Jáuregui, 2007: 343), grabaron discos incorporando ritmos sudamericanos con sones jaliscienses y huastecos, asimismo piezas como “la Bikina” y el “son de la negra”. De esta forma, la agrupación se comercializó, modificando sus repertorios de una manera moderna y competitiva.

- Cuarta etapa: a partir de 1975

Por cuestiones de derechos de autor, el Mariachi Vargas, recibió diversos nombres, por ejemplo en 1965, Rubén Fuentes quedó como conductor del Mariachi Vargas Espectacular. En realidad el Mariachi Vargas para este momento, ya se encontraba cimentado, consolidado y establecido en diversos aspectos, continuaban con giras mundiales, comenzaban a crear los famosos popurrís en los que se sintetizaban fragmentos de piezas tradicionales mexicanas, asimismo realizaban espectáculos en el escenario, incorporando movimientos corporales y trasladándose de un lado al otro del escenario, también agregaron a su repertorio huapangos, boleros y música ranchera.

“Hacia varias décadas que el Mariachi Vargas está totalmente separado de la vida ritual y manifiesta desapego con respecto al pueblo cuyo nombre ostenta. Nicolás Torres Vásquez me contó alrededor de 1980 que hacía unos 10 años había llegado un equipo de la televisión italiana a Tecalitlán, buscando al Mariachi Vargas para firmar un documental. Llegaron sin anunciarse, preguntando por el grupo en la presidencia municipal, donde se decepcionaron al saber que hacía muchas décadas que ese mariachi ya no radicaba ahí” (Jonathan Clark (2007) citado en Jáuregui, 2007: 348).

A lo largo de estas etapas se describe a trayectoria del Mariachi Vargas, famoso y representativo del país, gracias a la intervención del Estado, el cual se involucró directamente para la visibilidad nacional e internacional de la agrupación, del mismo modo lo hicieron los medios de comunicación dándole difusión y estabilidad.

4.2.2 Interpretación semiológica-estructural de la puesta en escena del jarabetapatío con el *Mariachi Vargas de Tecalitlán*

Tal como se mencionó previamente, los soportes (videos) a interpretar fueron retomados de la plataforma gratuita *YouTube*. Para este análisis se utilizó una presentación de la agrupación, pues ellos, generalmente, al momento de tocar dicho “son”, incorporan la danza del jarabe tapatío a su participación. Esta pieza tiene una duración de 02:30 minutos, ejecutada por el Ballet Folclórico de la Universidad de Colima, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=QdwBUj0atHM> ¹³.

Es importante insistir en elementos históricos-temporales que tuvo y tiene dicha agrupación, en tanto su visibilidad nacional e internacional. Realmente, existen variedad (no exceso) de productos audiovisuales, donde se interpreta el son del jarabe tapatío en compañía de ejecución dancística, sin embargo, la mayoría son reproducción de una coreografía estandarizada y codificada.

Un elemento crucial para la elección de este video fue la calidad de la producción, si bien no es la óptima y olvida algunos aspectos como movimientos técnicos de la cámara y demás...sin embargo, en comparación de otras, resulta la más pertinente y práctica.

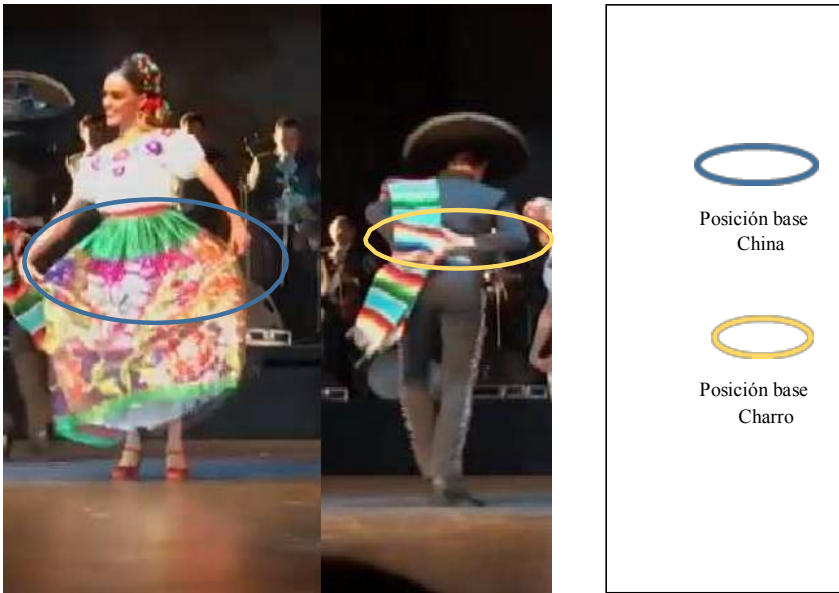
De esta manera, permite observar ampliamente la forma de las evoluciones y transiciones coreográficas que realizan los ejecutantes, sin recortar sus cuerpos u otros elementos no favorables, razones por las que se decidió hacer uso de este y no de otros.

4.2.2.1 Aproximación al encuentro

Tal como se ha mencionado en el análisis anterior, esta primera parte es una de las más importantes, ya que es el primer contacto que tienen los personajes, entre ellos y con el público espectador. La china y el charro comienzan a interactuar y a presentarse uno al otro; signos como reverencias e inclinaciones del cuerpo simbolizan respeto y presencia en el escenario. Esta primera parte del análisis abarca del minuto 0:00 a 0:40, decidiéndolo de esta forma debido a la estructura de los movimientos y a los remates musicales de la pieza.

¹³ Recordar que el video se encuentra disponible en ANEXOS.

Acotar que partir de este momento, nombraremos “posición base” a los brazos de la china que sostienen la falda, a la altura de la cadera y a los brazos del charro, escondiéndolos por detrás, a la altura del coxis. Estos brazos son recurrentes a lo largo de la coreografía, por esta razón es conveniente nombrarlos, evitando ser redundantes y repetitivos. A continuación se señalan dichos brazos.



Fuente: Elaboración propia

Los personajes aparecen en escena colocándose en la parte media del escenario, el charro sostiene de una mano a la china guiándola para hacerla girar, enseguida se colocan a los extremos del escenario haciendo una reverencia uno al otro.



Fuente: Elaboración propia

Como se puede ver en la imagen ambos flexionan el torso, llevando la cabeza en dirección al piso y con brazos en posición base. Los personajes se presentan con una reverencia simbolizando respeto, obediencia, admiración, la inclinación de la cabeza y la mirada al piso son signos de sumisión; resulta interesante, ya que es primer acercamiento de los personajes y no hay contacto visual que les permita dar cuenta de la persona que tienen al frente.

Enseguida, los personajes se acercan al centro del escenario encontrándose y simulando darse un beso: la mejilla del charro por delante cubriendo el rostro de la china. A continuación se señala en azul el encuentro de los personajes, distinguiendo solamente el rostro del charro.



Fuente: Elaboración propia

Es interesante como desde esta primera parte que es una “aproximación”, un “primer encuentro”, los personajes comienzan a actuar con confianza, acercando sus cuerpos. Sin lugar a dudas existe mayor soltura en esta primera parte del relato, en comparación a la primera parte de la interpretación del jarabe en la película *Allá en el rancho grande*.

Posteriormente a esta simulación de beso, la china y el charro se alejan marcando dos pasos hacia atrás; él remata con una posé en dirección al público, brazos base, una pierna en plié y la otra en tendú; ella con una posé al público, brazos base y colocando la punta del pie contra el piso. La gesticulación de ambos luce sonriente y agradable. Por la forma de las poses aunado a la armonía musical es posible interpretar, que este es el momento en que los personajes se presentan al público, en tanto ellos ya hicieron su entrada y se presentaron uno al otro.



Fuente: Elaboración propia

Realizan nuevamente la primera parte de la secuencia; avanzando para encontrarse en el centro del escenario, pero ahora el remate es de frente al público (como se muestra en la imagen), repiten la secuencia tres veces y en la última cuando rematan en dirección al público, ambos personajes emiten un grito (¡Eh!). Este signo paralingüístico es de suma importancia, ya que permite dar un hilo conductor a la interpretación, en tanto indica alegría y felicidad, no solo facial sino corporal y verbal, incluso en el caso del charro el cambré (pequeña inclinación del torso hacia atrás), da muestra de la soltura del cuerpo más que el de la china.

Fuente: Elaboración propia



Esta pose, con la soltura del cuerpo y el grito dan término a la parte de la presentación, ya que a partir de aquí la música luce más alegre y ellos comienzan a zapatear. Inicia la coreografía, después del remate hacia el público y el grito, los ejecutantes giran sobre su propio eje con un zapateado de 3 y con brazos base, en sincronía con el movimiento de los pies, mueven el torso, balanceándose hacia ambos lados, llevando cabeza en dirección al lado que corresponde, realizan este paso durante 2 ochos, al terminar rematan de frente al público, ambos gritan (¡Eh!), trazando la misma línea coreográfica que en la imagen anterior.

En esta secuencia los personajes zapatean y mueven el cuerpo, pero sin hacer interacción entre ellos, ignorándose, pareciera que están bailando solos.



Los personajes bailan solos sobre su propio eje.

Fuente: Elaboración propia

La china y el charro se encuentran en el centro del escenario; lo primero que cruzan son las miradas, nuevamente la cabeza de él por enfrente de la de ella, aparentando la proximidad de un beso; giran sincrónicamente dibujando un círculo, con brazos en forma base, encontrando miradas, zapatean de una forma que aparenta que están realizando surcos en la tierra con los talones. A continuación se muestra el encuentro de miradas, la forma en la que giran.

Fuente: Elaboración propia



Giros círculo
Encuentro de miradas

En las siguientes imágenes se presentan a los personajes zapateando representando la creación de surcos en la tierra; en la primera, la forma en la que los personajes levantan las piernas con la intención de presionarlas fuertemente contra el piso (preparándose para crear surco); en la segunda, la bajada de las piernas recargando únicamente el talón en el piso, dando un ligero golpe (elaboración del surco en la tierra), repiten consecutivamente la secuencia durante 16 tiempos, los personajes por medio de estos signos representan la preparación la tierra fértil, para posteriormente cosechar.

Es importante recalcar que simultáneamente a este paso, los personajes giran en sincronía sobre su propio eje.



Encuentro de miradas

Preparación para surco



Talón en el piso
(momento de realización del surco)

Al término de esta secuencia, los personajes se separan realizando un zapateado de $\frac{3}{4}$ durante 16 tiempos, el torso de ambos luce relajado balanceándolo de un lado al otro, ellos contentos y alegres. Este es el término de la primera parte de la coreografía; los personajes se presentan y comienzan a interactuar entre ellos, concluyeron con un zapateado igual al que comenzaron después de la presentación.



Personajes separados y cuerpos relajados.

Fuente: Elaboración propia

4.2.2.2 Cortejo-coqueteo

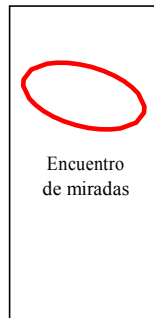
Esta es la parte media entre la presentación de los personajes y la consolidación de una familia nuclear, lo que da pauta a esta categoría es el cambio en la armonía musical y con ello la ejecución de nuevos pasos. Esta segunda parte del análisis abarca los minutos 00:40 a 01:31, incorporando movimientos ejecutados en la parte previa y añadiendo nuevos, ambos representan signos de coqueteo, amplitud de torsos, acercamiento entre los cuerpos, entre otros.

Los personajes se encuentran de un extremo al otro del escenario, realizan un piqué al centro avanzando y alternando piernas con la finalidad de encontrarse, cruzan miradas y continúan avanzando a los extremos intercambiando lugares. A continuación se señala en color azul, la intensión de los personajes de encontrar sus miradas.

Fuente: Elaboración propia



Una vez en los extremos, se colocan uno frente al otro, separados, comienzan a girar sobre su propio eje con un zapateado de 3/4, rematando contra el piso, colocados frente a frente, encontrando miradas; pareciera que se están bailando uno para el otro.



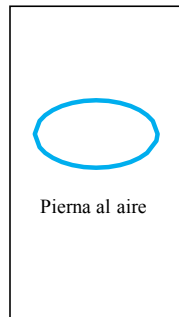
Fuente: Elaboración propia

Realizan el mismo cruce para colocarse en su lugar inicial, pero ahora la china cruza por enfrente del charro, alargando el cuello e inclinando el cuerpo simulando darle un beso al charro. Al igual que en el cruce anterior rematan en 16 tiempos, girando sobre su propio eje, este giro representa la exaltación del cuerpo, de esta manera cada vez que los personajes giran es con la intención de mostrar su cuerpo.



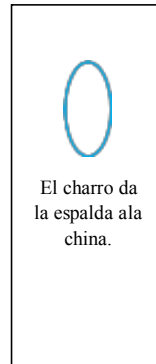
Enseguida, el charro de frente al público realiza un salto manteniendo la pierna base en plié y la pierna izquierda al aire (imagen 1), regresa al centro y remata con un zapateado de 3 tiempos, repite el salto alternando piernas 6 tiempos, la última vez lleva la pierna de frente, lo que origina que dé la espalda a la china tal como se muestra en la imagen número 2. Signos como el hecho de dar la espalda a alguien son símbolo de molestia, o de ignorar algo/ alguien, elementos presentes en esta representación, sin embargo, los personajes de alguna u otra forma vuelven a encontrarse.

Imagen 1



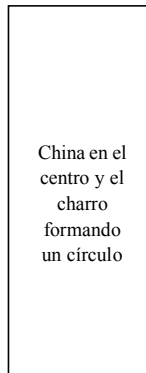
Fuente: Elaboración propia

Imagen 2



Simultáneamente a la secuencia descrita del charro, la china balancea su cuerpo buscando la atención de él, situándolo como su punto focal. Al momento de que cada personaje ejecuta su secuencia dan la impresión de un círculo en el que la china está dentro y el charro por fuera cortejándola, tal como se muestra en la figura número 3.

Imagen 3



Fuente: Elaboración propia

Ambos repiten la secuencia, pero ahora lo hacen formando una diagonal, en esta imagen es posible observar mejor el encuentro de miradas, el esfuerzo de los dosen especial de la china por mirar al charro.

Fuente: Elaboración propia



Los personajes se ubican de espaldas y lanzan una pierna, visualmente esta es la primera parte hasta ahora en la que los personajes realizan el mismo paso, logrando verse en cierta parte homogéneos; los dos lanzan la pierna, su vista es hacia al frente, ambos están en el centro del escenario realizando lo mismo, simbolizando una supuesta "igualdad", sin embargo, por elementos propios del vestuario como es la falda, la china no puede lanzar la pierna a la misma altura que el charro.

Fuente: Elaboración propia



Una vez terminada esta secuencia ambos personajes se alejan cada quien en su propia dirección en forma diagonal, inclinando el torso y deslizando los pies por el piso, recargando el empeine. Es posible apreciar como la china sigue buscando la mirada del charro. Los dos hacen una especie de reverencia, sin embargo, el charro inclina más el torso y ve hacia abajo, ella voltea a verlo posicionando su cuerpo de una forma coqueta y seductora.

Ambos en el centro del escenario, separados, continúan zapateando dando la impresión de que están bailando para ellos mismos; la china, se muestra coqueta balanceando sus caderas de un lado al otro, el charro, lleva la cabeza de



Inclinación del torso y mirada hacia el charro



abajo hacia arriba, inclinando el torso en forma de reverencia hacia la china.



Reverencia del charro a la china



Fuente: Elaboración propia

Después de esta reverencia se ejecuta la última parte de esta categoría denominada “cortejo-coqueteo”, la melodía es festiva y alegre, los personajes se encuentran uno frente al otro, se acercan lanzando piernas y girando su propio eje, repiten este paso, pero ahora intercambian lugares. Ambos sonrientes y gozosos porque han decidido consolidar la relación, esto es posible determinarlo gracias a la melodía festiva de fondo, a la agilidad de los pasos, pero en especial al giro sobre su propio eje que realizan antes de consolidar la relación, ya que cuando ellos giran su cuerpo se muestran uno al otro tal como son.



Giran sobre el
Lanzan las
mostrando su
anexando
un salto



Fuente: Elaboración propia

4.2.2.3 Aceptación-consolidación

Esta es la última parte del proceso de formación de una relación amorosa, la concretización de una familia nuclear, teniendo como fin último la procreación. Los personajes dan vida a elementos de la indumentaria que son clave para entender este proceso de aceptación y consolidación. Este fragmento abarca del minuto 1:34 a 2:28.

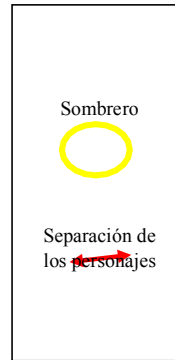
La armonía musical sigue siendo alegre, evocando a emociones de festejo y celebración. El primer signo con el que es posible dar cuenta de este proceso de consolidación es cuando el charro se quita el sombrero, lo muestra al público y posteriormente lo avienta al piso. En el análisis anterior se mencionó la importancia del sombrero para el charro, ya que simboliza sus ideas, conocimientos y personalidad. En las imágenes siguientes se muestra la forma en la que el charro presenta sus ideas ante el público, para posteriormente compartirlas con la china, mientras ella lo observa.



Fuente: Elaboración propia

Una vez con el sombrero al piso, ambos personajes zapatean desde quinta posición, colocando punta al piso alternando ambos pies (adelante-atrás) durante 16 tiempos, los brazos en posición base, los personajes sonríen y lucen alegres. El sombrero los separa, ya que la china aún no acepta formalmente al charro.

El sombrero se encuentra en medio de los dos, ellos zapatean por 24 tiempos rodeando en media luna al sombrero,



cada quien desde su extremo.

Posteriormente, el charro se acerca a la china, rodeando el sombrero y ambos inclinan la cabeza simulando darse un beso, giran juntos sobre su propio eje, puesto que ahora serán uno mismo; el charro se separa de ella, por lo que rodea al sombrero y a la china, de esta forma traza los límites, marcando su territorio “sus conocimientos y la que próximamente será su mujer”.



Fuente: Elaboración propia



○
Sombrero
y china

○
El charro
rodea a la
china y al
sombrero

Fuente: Elaboración propia

La china se sienta y arrastra el sombrero hacia ella (desde este momento y hasta el final de la coreografía, ella sostiene el sombrero), mientras el charro da un giro en su lugar. Por lo tanto, si el sombrero es símbolo de masculinidad, de conocimientos, de ideas de él, la china al momento de arrastrarlo está aceptando formalmente al charro, aceptando estas ideas y conocimientos; aceptando ser su “mujer”.

Fuente: Elaboración propia



○
La china
toma el
sombrero,
ella acepta
al charro

○

Hay un cambio musical, dado que se prolonga el sonido del violín y es justo en este momento que el charro recorre su pierna por encima de la cabeza de ella, simbolizando un techo, un hogar, ya que una vez que ella lo ha aceptado, él le dará protección, seguridad. Sin embargo, por los niveles del espacio escénico; ella se encuentra en un nivel bajo y él en uno alto, por lo tanto ella tendrá que someterse y atenerse a los deseos de él, en tanto el charro será el soporte de la familia.



Fuente: Elaboración propia

El charro se hinca sobre un pie sosteniendo la mano de la china y así poder ayudarla a levantarse, sin embargo, también representa la unión y reafirmación del compromiso que ambos han adquirido, en tanto ella sostiene el sombrero y él se muestra caballeroso ante ella.



Fuente: Elaboración propia

Ambos se levantan sostenidos de las manos, presentando su compromiso al público; con una mano la china alza el sombrero, mostrándolo a los espectadores, los dos gritan "Viva México", su expresión facial representa alegría, felicidad y orgullo. Con esta frase reafirman inmediatamente el símbolo nacional que representa el Jarabe Tapatío.



La china y el charro presentan su compromiso al público

Fuente: Elaboración propia

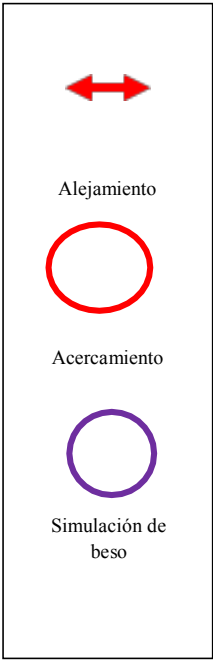
Sostenidos de la mano, la china alzando el sombrero con el brazo derecho, avanzan 4 pasos en dirección al público, haciendo una reverencia, celebrando su compromiso. De igual forma dan 4 pasos hacia atrás, en el último juntan cabezas dando la impresión de darse un beso, cubriendo sus rostros con ayuda del sombrero. Probablemente esta sea la representación de un beso real, ya que los personajes se cubren, signo que no se había presentado a lo largo de toda la coreografía sino hasta el momento último; la consolidación. Repiten esta caminata adelante-atrás por cuatro veces

Fuente: Elaboración propia



Con el sombrero cubren sus rostros (beso)

Posteriormente, con el torso en dirección al público, el encuentro de miradas entre ellos; la china sosteniendo el sombrero y el charro con brazos en posición base, realizan un zapateado recargando su peso sobre un pie, mientras el otro lo deslizan por el piso. Con esta secuencia los personajes se acercan, inclinando cabezas aparentando un beso y se alejan, realizando este movimiento por 16 tiempos, en todo momento ellos continúan observándose. Celebran su unión, representando felicidad y alegría.




Repiten la caminata, sostenidos de la mano en dirección al público y hacia atrás; presentando su compromiso al público, emitiendo un grito (¡Eh!).



Fuente: Elaboración propia

Por último, el charro le da un giro a la china, presentándola y mostrándola ante el público.

Una vez colocados en el centro del escenario, el charro se hince sobre una rodilla y la china sube su pierna sobre la



El charro le da un giro a ella.

del charro, deja caer su torso hacia atrás, sosteniendo con una mano el sombrero y con la otra la mano del charro, de esta forma ella mantiene el equilibrio.



El charrohincado



La china sostiene el sombrero



Encuentro de miradas



Pose final, simbolizando unión

Fuente: Elaboración propia

Esta última posé representa la unión entre hombre y mujer, ya que ambos se sujetan de las manos simbolizando un vínculo, asimismo apoyo entre uno y otro, la china recarga su pierna sobre la del charro siendo él soporte de la relación, soporte de ella. Por otro lado, la china sostiene el sombrero de charro: sus ideas, su conocimiento, su personalidad. El sombrero es el elemento más visible de esta posé, simbolizando que ella ya tiene un compromiso, responsabilidades, alguien que la considere y proteja.

Desde el principio de la coreografía, los personajes se mostraron alegres y cómodos, la parte de la presentación fue crucial, ya que destinaron tiempos específicos para darse a conocer entre ellos y ante el público. En el momento del cortejo, las miradas y acercamiento entre ellos son más frecuentes. El sombrero, en un principio lo portaba el charro, sin embargo, en la etapa del compromiso, la china se apropia del sombrero, sosteniéndolo hasta el final de la coreografía.

Las interjecciones (¡Eh!) representan la alegría de los personajes, el grito con la frase “Viva México”, da muestra de la carga semántica (identidad nacional) de esta danza, en tanto, el significado se encuentra implícito en los personajes, vestimenta, indumentaria y consolidación del jarabe tapatío a través del tiempo. Sin embargo, añadir esta frase refuerza símbolos patrios, visibilizándola a nivel internacional.

Este tipo de elementos dan muestra de las similitudes y diferencias de los tres soportes a analizar, pues en comparación con *Allá en el rancho grande*, esta segunda interpretación contiene frases que ya han sido interiorizadas y apropiadas por la población a lo largo de los años. Recordando que al final de las tres interpretaciones, se presentará un apartado especial que albergue las diferencias y similitudes analizadas en cada soporte.

4.2.2.4 Cuadro recapitulativo

Fragmento	Signos paralingüísticos (Sonidos, tonos, risa, suspiros, interjecciones, etc.)	Signos quinésicos (Gestos, posturas, etc.)	Signos proxémicos (Espacios, distancias en relación a hábitos y costumbres)	Signos cronémicos (tiempo de procesos comunicativos)	Elementos sociológicos contextuales
Aproximación al encuentro	<p>*Violines de fondo (introducción-presentación)</p> <p>*2 interjecciones (¡Eh!), una vez al principio y la otra casi al final, hilo conductor, que permite comprender la alegría y felicidad de los personajes.</p>	<p>*Interacción desde un inicio</p> <p>*Giro de la china (presentación, enaltecer el físico)</p> <p>*Reverencias, encuentro demiradas.</p> <p>*Sonrisa, felicidad y alegría.</p> <p>*Inclinaciones</p> <p>detorso (comodidad)</p> <p>*Zapateado elevando pies (preparar la tierra fértil)</p>	<p>*Distancia íntima y personal (confianza, pero guardando algunas distancias)</p>	<p>Tiempo de encuentro: 40 segundos</p> <p>A pesar de la confianza que se percibe entre los personajes, el tiempo de permanencia en las poses es mínimo, a excepción de cuando giran sobre su propio eje.</p>	<p>2018, año en que fue subido a YouTube</p> <p>Se aprecia cercanía de los cuerpos y la gesticulación de los personajes de una manera libre y relajada, dada el contexto social que se vive en la actualidad, pues la mujer ha adquirido empoderamiento a nivel social y en relaciones de pareja.</p>
Cortejo Coqueteo	<p>*La armonía musical es más lenta y amplia, simultáneamente se percibe el sonido homogéneo del zapateado homogéneo.</p> <p>*Interjecciones de los mariachis como ¡Uy!, ¡Ay!, ¡Echele!</p>	<p>*Seducción, alegría y coqueteo.</p> <p>*Encuentro de miradas (beso).</p> <p>*Momentos en que el charro le da la espalda a ella, pero ella busca llamar su atención.</p> <p>*Círculo donde ella está adentro, él la rodea, como símbolo de cortejo.</p> <p>*Ambos realizan el mismo paso ("igualdad").S</p>	<p>*A pesar de ser la etapa del cortejo, los personajes mantienen una distancia personal y en ocasiones social.</p> <p>No hay acercamientos físicos, el coqueteo y cortejo se encuentra plasmado en la gesticulación y encuentro de miradas.</p>	<p>Tiempo de encuentro: 51 segundos</p> <p>Los personajes no permanecen tiempos significativos en las poses, al contrario, la mayor parte del tiempo se desplazan de un lugar a otro, lo que origina que los movimientos sean rápidos.</p> <p>Generalmente el proceso de coqueteo y cortejo suele</p>	

			*Espacio propio para moverse libremente	ser lento, según costumbres y hábitos, sin embargo, los personajes no se detienen, están en constante movimiento.	
Consolidación	<p>Desde el final de la etapa anterior, la estructura musical es alegre y festiva, sin embargo, en esta última etapa estos elementos se acentúan.</p> <p>Los personajes emiten la interjección ¡Eh! Y la célebre frase "Viva México".</p>	<p>*Semblante alegre y festivo. *Sombrero (conocimiento) en medio separando a los personajes; ella aun no acepta formalmente a él. *El charro rodea a ella y al sombrero, limitando lo que su "propiedad". *La china sostiene el sombrero aceptando formalmente al charro, él con su pierna represent a un techo, cubriendo a la china, símbolo de protección. *El charro auxilia la auxilia a levantarse, sosteniéndola de la mano, representando unión y la reafirmación del compromiso, sostenidos de las manos, ella levanta el sombrero y presentan su compromiso al público, encuentran miradas cubriendo ambos rostros. *Pose final (charro se hinca y ella sube la pierna sobre la del él), unión de manos, él es un soporte para ella.</p>	<p>*Mantienen distancias personales e íntimas, separándose y volviendo a encontrarse. *Ambos se desplazan sobre su espacio personal, sin obstruir al otro. Simulan un beso, encontrando miradas y cubriéndose con el sombrero, distancia íntima, dada la cercanía de los cuerpos, en la pose final hay contacto físico, pues sostienen sus manos y la china coloca su pierna sobre la de él, signos relacionados a una pareja formal.</p>	<p>Tiempo de duración: 54 segundos</p> <p>Esta última parte es la más acentuada y rápida, en los encuentros donde simulan besarse y en la pose final las personas alargan el tiempo manteniéndose en esa posición.</p>	

4.3 El Jarabe Tapatío y el Ballet Folclórico de Amalia Hernández

4.3.1 Inicios y consolidación

Tal como en los análisis previos es necesario presentar una breve descripción de los ejecutantes de dicha danza, por lo que a continuación se presentará información sobre quién fue Amalia Hernández, surgimiento de la compañía y su consolidación a lo largo de los años, así será posible comprender su importancia y relevancia en la actualidad.

El Ballet Folclórico de Amalia Hernández (BFM)¹⁴ se ha ido afianzando a través del tiempo hasta consolidarse como el más representativo a nivel nacional e internacional, convirtiéndose en embajadores de arte y cultura mexicana en aspectos como la música, indumentaria, vestuario, relatos, encargándose de labores etnográficas para recopilar y salvaguardar danzas autóctonas pertenecientes a diversas regiones.

Por otro lado, dicha agrupación se ha convertido en una Industria Cultural, si bien es cierto que son portadores de cultura y tradición, también comercializan estos bienes, espectacularizando signos y relatos de entidades como Chiapas, Guerrero, Jalisco, Oaxaca, Veracruz, Zacatecas, construyendo reportorios neoclásicos, por ejemplo: “La vida es un juego”, con personajes como el diablo, marionetas, y otros característicos de la cultura mexicana, presentándolos en giras al interior de la república y del mundo, obteniendo ganancias económicas.

Amalia Hernández y el Ballet Folclórico de México (BFM)

Margarita Tortajada, investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón (CENIDID), realiza una recopilación sobre la biografía de Amalia Hernández y su influencia dancística en México.

“Amalia Hernández nació el 19 de septiembre de 1917 en la Ciudad de México en un contexto económico favorable, pues su madre era profesora, su padre un hombre de negocios, militar y político, siempre tuvo acercamiento con el arte, lo que le permitió desarrollar cierta sensibilidad. De esta forma, expresiones como el canto, guitarra y pintura eran comunes en el hogar. Interesada por la danza su padre construyó un estudio en casa con la finalidad de que ella recibiera entrenamiento particular. En 1934 ingreso a la Escuela Nacional de Danza, sin embargo, tuvo que dejarla por problemas internos en la institución, posteriormente contrajo matrimonio, lo que origino que se alejara por algunos años de la danza. En 1948 participó en la

¹⁴ RECORDAR que al momento de evocar al “Ballet Folclórico de Amalia Hernández” se nombrará como Ballet Folclórico de México (BFM) gracias a la autoproclamación de la agrupación.

fundación del Ballet Nacional de México, en 1951 decidió retirarse y buscar sus propios espacios, manteniendo compañías independientes, creó el Ballet Moderno de México (BMM) y a la par otra agrupación de 8 bailarinas, quienes se presentaban en un programa de televisión, dirigido por Emilio Azcárraga, giras a lo largo del país y del mundo (Cuba, Canadá, California) patrocinadas por la Dirección General de Turismo. Comenzó a desarrollar proyectos inspirados en el folclor mexicano para posteriormente representarlos en el escenario.

En 1959 nació el Ballet Folclórico de México (BFM) con una aceptación exorbitante, por lo que el gobierno al mando de Adolfo López Mateos, comenzó a interesarse por dicho proyecto, obteniendo representación oficial. En 1961 la compañía participó en el Festival de Teatro de las Naciones de París, donde recibió el primer premio, evento que fomentó el lanzamiento formal e internacional de la agrupación, trayendo como consecuencia ofertas de empresarios de diversos países, considerándolo un espectáculo superdotado. Sin embargo, comenzó a surgir polémica sobre su autenticidad, la explotación comercial y artística del arte tradicional. (Torjada, 2002: 60- 65).”

Es así que con el paso de los años se consolidó el BFM, con puntos álgidos y claves para su aceptación, popularidad y prestigio, gracias a diversas razones; primera, Amalia Hernández perteneció a una clase privilegiada en la que tenía acceso al arte, en un periodo de posrevolución; segunda, favorecida en diversos aspectos como económicos y sociales, tenía la capacidad de subsidiar con recursos propios su compañía antes de ser oficial; tercero, el vínculo estrecho con la clase alta del país, asimismo con el gobierno federal y medios de comunicación, en especial Televisa, un monopolio durante ese periodo. Estas razones favorecían en aspectos trascendentales la estabilidad política y económica de la compañía.

Escuela del Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández

Surge en los años 60's, casi al mismo tiempo que la compañía de danza, proyecto a cargo del arquitecto Agustín Hernández, hermano de Amalia. El edificio es famoso por su influencia prehispánica, a “través de trapezoides y escalonadas, recursos estructurales y estéticos de las pirámides mayas” (Escuela del Ballet Folklórico de México, 2019). En 1968 el edificio fue inaugurado por Gustavo Díaz Ordaz, en este lugar se montó el “Ballet de los 5 continentes”, presentado en las Olimpiadas Culturales del 68.

Esta institución en conjunto con la “Fundación Amalia Hernández” son parte de un elemento más para dimensionar la magnitud y los recursos de esta industria. La escuela es de carácter privado, ofreciendo formación profesional como “Bailarín Ejecutante de Danza Folklórica Mexicana y Bailarín Profesional en Danza Folklórica Mexicana”, así como cursos-talleres para niños y jóvenes en formación, programa

especial para adultos mayores, enseñanza en áreas como danza clásica, afro, jazz, baile de salón, etc. Su oferta es amplia y diversa.

El Ballet Folklórico de México (BFM) en la actualidad

Conocer el pasado y la transformación de esta agrupación es crucial para comprender su vigencia hoy en día, asimismo tomar en cuenta que la fase histórica en la que surge y consolida el BFM es coyuntural, en tanto la necesidad del Estado de generar identidad nacional a través de diferentes medios, uno de ellos el arte, siendo el jarabe tapatío una oportunidad clave que el gobierno no podía desaprovechar.

A la par de la aceptación del ballet, comenzaron a surgir diversas problemáticas y discusiones sobre su legitimidad y fiabilidad de las expresiones, ya que eran retomadas de la cultura popular, para trasladarlas al escenario una vez codificadas y estilizadas por la técnica, recordando que el BFM es renombrado gracias a su perfección y limpieza técnica, sacrificando parte de su autenticidad, “pérdida del aura” en palabras de Walter Benjamín, para espectacularizar y posteriormente comercializar.

En relación al olvido de autenticidad se vincula una “destrucción del aura” (W. Benjamín, 2003: 42), constatando que la reproducción de una obra nunca será lo mismo que la original, debido al contexto histórico y emocional del momento en que fue creada la obra. De esta forma, las danzas que fueron recopiladas, transformadas y reproducidas por Amalia Hernández, nunca serán iguales a los rituales ejecutados por miembros de grupos indígenas y comunidades, pues existen elementos que no pueden ser reproducidos, convirtiéndose tan solo en espectáculo que entretiene y deslumbra, tratando de compensar, probablemente, estos vacíos a través del dominio técnico.

“La danza folclórica escénica es una manera de transferir los bailes regionales e indígenas desde sus específicos contextos culturales y sociales, a un escenario más formal [...] asienta los bailes en coreografías fijas, profesionales, elaboradas a partir de las tradiciones regionales y locales. El Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández propagó parte importante de los discursos culturales sobrevivientes de la época posrevolucionaria, posteriormente “llevada al foro como atractivo turístico y distorsionado” (Brenscheidt, 2017: 159-167)

En este sentido, la danza folclórica es una herramienta institucionalizada que permite representar expresiones sociales, culturales, etc., a través de códigos establecidos. El BFM se ha convertido en un emisor de discursos de patriotismo, identidad, unidad, entre otros, los cuales han favorecido a diferentes elites, debido a su popularidad y aprobación, discursos que están presentes en sus evoluciones y coreografías.

Por otro lado, la estabilidad laboral y económica que ha mantenido la compañía a lo largo del tiempo, dando cabida a músicos, bailarines, guionistas, coreógrafos, estudiantes, etc. De esta forma, a pesar de la globalización y la reproducción técnica aunado a la existencia de diversas compañías de danza, el BFM ha sido un hito y ejemplo para las demás, en tanto su estructura organizacional y pulcritud técnica, desempeñando un papel trascendental y dominante a nivel nacional e internacional, considerada embajadora oficial de la cultura mexicana.

4.3.2 Interpretación semiológica-estructuralista de la puesta en escena del jarabetapatío con el *Ballet Folclórico de Amalia Hernández*

4.3.2.1 Aproximación al encuentro

Es importante destacar que en este último análisis, los trazos coreográficos, comportamiento, evoluciones de los propios bailarines y la escenografía, contribuyen a la representación de un espectáculo, en tanto una coreografía altamente codificada y estructurada, pues dada su temporalidad y popularidad, la audiencia posee información previa sobre el espectáculo, interiorizando que es una danza representativa de la cultura mexicana, tipo de vestimenta, música e inclusive de manera vaga y general el relato a representar, esto como consecuencia de la consolidación del jarabe tapatío a lo largo de los años, asimismo el esfuerzo por posicionarla como un símbolo nacional.

Para categorizar como “espectáculo” al jarabe tapatío ejecutado por el Ballet Folclórico de Amalia Hernández es necesario conceptualizar este término.

“Hunde sus raíces en el sustantivo latino *spectaculum*, el cual se asocia al infinitivo *spectare*, «mirar con detenimiento», «con atención». Este último se funda sobre la partícula indoeuropea **spek-*, que abre un amplio abanico semántico, vinculándose a nociones distintas, pero familiares, como las de «ver», «mirar», «observar» o «contemplar». Es evidente que el concepto de espectáculo se aplica a algo que es mirado por alguien, el espectador, quien a su vez lo mira con detenimiento. Sin embargo, el término «expectación» no proviene directamente del mismo verbo latino que «espectáculo» (i.e. *spectare*), que pasa a ser *exspectare* y significando primeramente una

«espera», y en segundo lugar una «mira» o «propósito» que implica un ejercicio de atención detenida, definiéndose así como «esperar o aguardar a la mira de algo». La expectación, o sea, el proceso distintivo de cada espectador ante un espectáculo necesita entonces de una actitud previa marcada por la atención y la exclusividad, pues se trata de una mirada que

«aguarda a la mira de algo»”. (Pradier, 2013: 1-2)

El espectador observa un espectáculo, el cual ya se encuentra codificado y estandarizado por la propia técnica de la danza folclórica, con orden y trazos

perfectamente delimitados, coreografías repetidas una y otra vez, e imitadas por otras agrupaciones de danza.

El fragmento a analizar fue retomado de una serie de piezas coreográficas, pertenecientes al Estado de Jalisco, entre ellas se encuentran Guadalajara, Culebra, Tranchete, La Negra y el propio Jarabe Tapatío, danzas visibles a nivel nacional e internacional, representado no solamente a un Estado, sino a una nación, como es el caso del Jarabe Tapatío.

El programa que ejecuta el Ballet Folclórico de Amalia Hernández en relación al Estado de Jalisco, tiene una duración de aproximadamente 10 minutos, por lo que es continuo con entradas y salidas de bailarines. El jarabe tapatío es el número que cierra este programa, dada su importancia y significado, siendo una de las representaciones más emblemáticas de la agrupación y también del país.

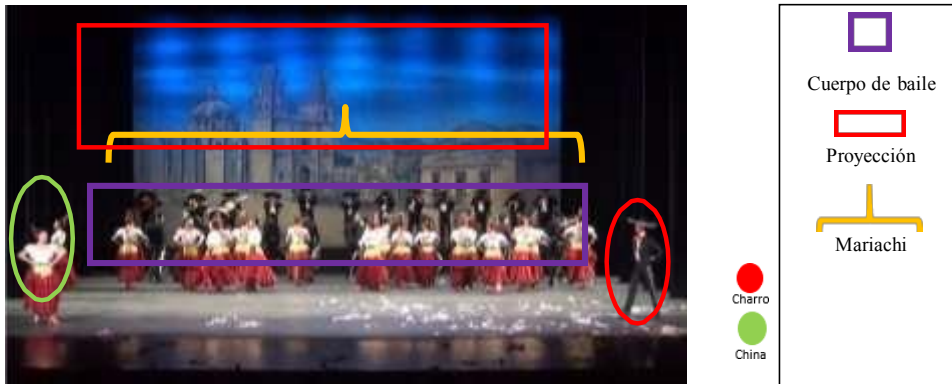
Estas secuencias coreográficas fueron retomadas, al igual que las previas, de la plataforma gratuita *YouTube*, dada su inmediatez y fácil acceso, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=yUPAJ7jR0g>. Los minutos sobre los cuales se prestará atención durante esta primer parte del análisis denominada “Aproximación al encuentro”, abarca del 00:00:00-00:00:39¹⁵, decisión tomada en relación a la estructura de los análisis previos, así como al contenido signico, manifestado en pasos y secuencias correspondientes a los preceptos de un primer encuentro amoroso entre dos personas de distinto sexo, que posteriormente consolidaran una familia nuclear.

Dado que se analizará un fragmento de un programa completo (Jalisco), los bailarines se encuentran dispersos en el escenario desplazándose rápidamente a sus lugares. En la parte trasera se encuentra una proyección aparentando el centro histórico de un pueblo tradicional mexicano; una iglesia con un quiosco a lo lejos, veredas, casas u habitaciones con ventanas grandes y marcos de madera, etc., justamente adelante de esta proyección se posiciona un mariachi sobre una pequeña plataforma, tocando en vivo, con la intención de que puedan destacar sobre la gran cantidad de bailarines sobre el escenario.

En esta manifestación existen “bailarines principales”, pero tan solo por algunos segundos, ya que la propia evolución coreográfica no posibilita la permanencia de secuencias en un solo lugar. A diferencia de los análisis previos, esta versión es ejecutada grupalmente, por lo cual requiere mayor sincronía y limpieza.

Por lo tanto, visualmente se aprecia al mariachi y al cuerpo de baile albergados en la parte trasera, en el proscenio a la china y el charro colocados en los extremos del escenario, con brazos doblados por detrás, a la altura del coxis; la china, sosteniendo la falda con dirección al charro, ambos colocando una pierna por delante de la otra.

¹⁵ Con base a la duración del video editado previamente e incorporado en ANEXOS.



Fuente: Elaboración propia

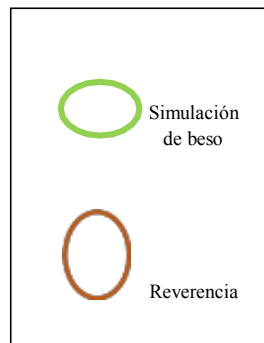
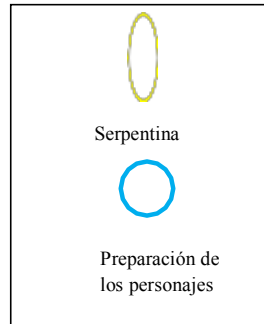
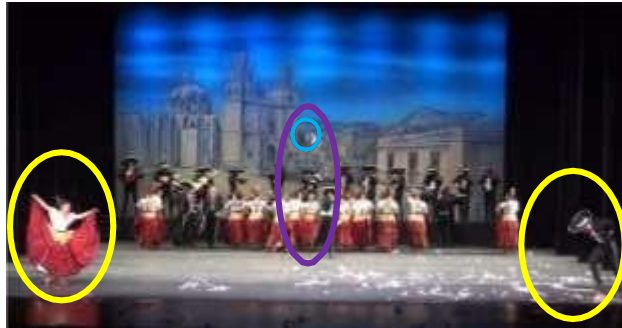
Posteriormente, ambos giran sobre su propio eje; la china llevando su falda a la altura de la cabeza en 5ª posición de brazos, el charro con brazos en posición base, ambos colocados uno frente al otro, al momento de girar exhiben su cuerpo y ser, en seguida realizan una reverencia, tal como se muestra en la imagen, presentándose entre ellos, simbolizando respeto.



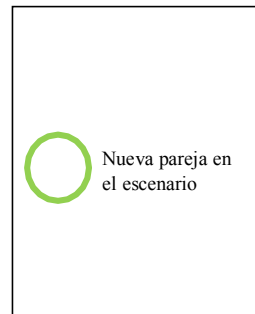
Fuente: Elaboración propia

El estribillo musical da pauta para que ellos comiencen a zapatear, en tanto es alegre y carismático. En esta secuencia ocurren 2 evoluciones: un bailarín se coloca en medio del escenario, por la parte de atrás y lanza serpentina, previamente han lanzado, ya que en el piso hay rastros, esto como símbolo de fiesta y jolgorio, la china y el charro avanzan al centro del escenario en línea recta, con la finalidad de encontrarse; el charro con brazos detrás, ella con un faldeo alto, ambos con zapateado de tres tiempos, se encuentran y giran juntos, rematando al ritmo de la música, uniendo rostros, simulando besarse, posteriormente zapateando regresan a los extremos. Es importante recordar que el acto de zapatear es vinculado a la fertilidad de la tierra, simulando hacer surcos por medio del zapateado.

En las siguientes imágenes se muestra el momento en el que charro avienta la serpentina, previamente a que los bailarines comiencen a zapatear, asimismo el encuentro, la simulación del beso entre los personajes y vagamente la reverencia de la pareja próxima a salir al escenario.



Los bailarines regresan zapateando a su lugar de inicio (extremos), simultáneamente a esta transición una pareja se desliza desde la parte trasera hasta la parte media en el centro del escenario.



Fuente: Elaboración propia

Al término de la frase musical, aparece otra pareja desde la segunda pierna del escenario; la china en un extremo y el charro en otro, en estos momentos están presentes 3 parejas activas: la primera y segunda realizan un trazo en forma de cruz, desplazándose horizontal y vertical, respectivamente. La cruz es un símbolo universal que alude a culturas y religiones, específicamente al cristianismo y sus variantes, también es posible relacionarlo a la temporalidad histórica que representa esta danza, su contexto y espacialidad, tal como se ve representado en elementos de la escenografía (iglesia, quiosco, casas, etc.), siendo la iglesia uno de los elementos más visibles en la proyección. Sumando los trazos coreográficos en forma de cruz y la figura de la iglesia se deduce que esta representación se vincula a un sistema de religión, dado sus símbolos y significados. De esta forma, la religión permea y dirige considerablemente el proceso de consolidación de una pareja nuclear.

El zapateado durante estas evoluciones es de 3 tiempos, con un faldeo alto y alternado. A continuación se muestra en dos imágenes los trazos comentados, señalando la cruz y haciendo referencia a la proyección de la iglesia en el fondo.

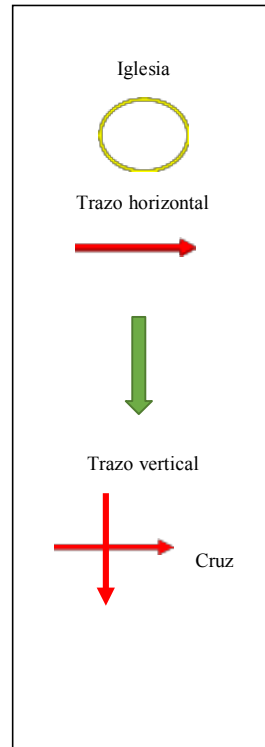
Primera pareja, primer trazo coreográfico en forma horizontal



Segunda pareja, trazo vertical



Fuente: Elaboración propia

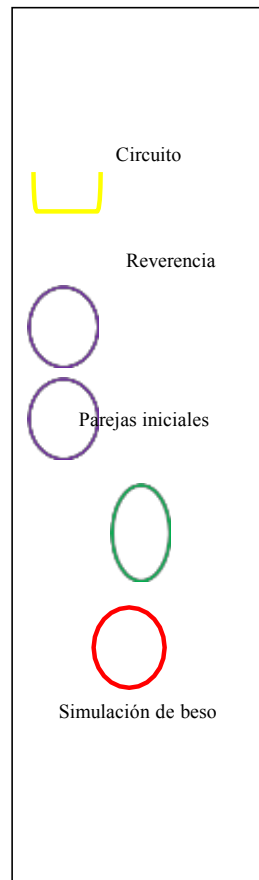


La tercer pareja aparece justamente en la tercera frase musical, para formar una nueva evolución coreográfica, un circuito en donde las chinas se desplazan desde el extremo izquierdo hacia el centro y los charros desde el derecho, lo que origina que las chinas cambien de pareja conforme van avanzando, esta acción representa parte de la espectacularización del jarabe tapatío, interviniendo la técnica dancística con la finalidad de volverlo más estético y profesional.

Pues al ser más parejas se trazan figuras en el escenario con la finalidad de hacerlo más vistoso para los espectadores, asimismo evidencia su grado de complejidad coreográfico, dando muestra una vez más de como la técnica alberga dicha representación, convirtiendo la puesta en escena del jarabe tapatío en un espectáculo.

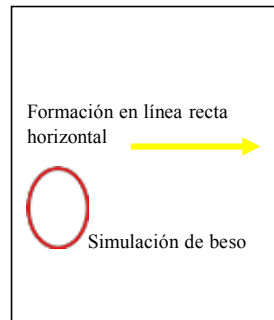


Fuente: Elaboración propia



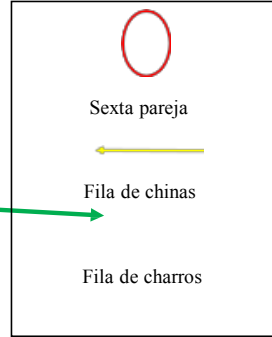
Posteriormente, las dos parejas de atrás avanzan hacia al frente, simultáneamente a esto, las tres parejas de al frente giran juntos sobre su propio eje encontrando miradas, ellas con un faldeo y ellos con los brazos escondidos por detrás, realizan un zapateado de tres tiempos formando una línea recta, ahora cada quien se ubica con su respectiva pareja, pues ya han elegido. Los bailarines al momento de incorporarse al escenario realizan una reverencia entre ellos, indicando respeto y consentimiento, elemento recurrente y crucial en esta aproximación al encuentro o, en análisis previos también existía reverencia al público, en este tercer análisis se omite.

Ahora hay 5 parejas activas sobre el escenario, colocadas ligeramente atrás del proscenio, rematando con un encuentro de miradas, simulando un beso.

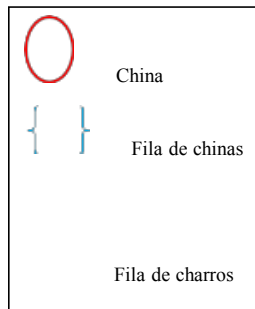


Fuente: Elaboración propia

Una fila de chinas y otra de charros se desplazan hacia atrás por lados opuestos, con la intención de formar una fila de hombres y otra de mujeres en la parte media del escenario, simultáneamente a esta transición aparece una sexta pareja, que será la principal durante el próximo trazo coreográfico.



A continuación se muestra las formaciones lineales y la pareja de bailarines principales por delante de ellas, posicionando a la china en la fila de hombres y al charro en la de mujeres.



La china en la fila de los hombres y el charro en la de las chinas.



Fuente: Elaboración propia

Con dos filas: una de charros y otra de chinas en el centro del escenario, ellos con espalda al público y brazos en posición base; ellas, con un faldeo alto, y dirección al público con medio giro, encontrando miradas con los charros y la pareja principal por delante de ellos llevando la batuta.

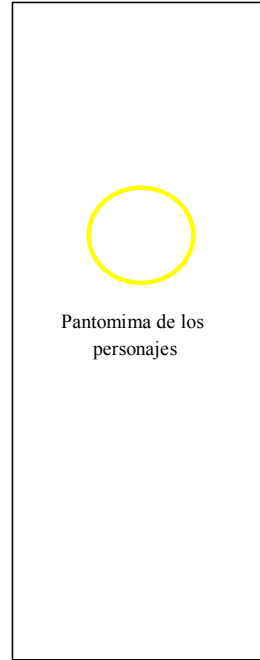
Con esta última figura acaba la primer parte del análisis denominada “Aproximación al encuentro”, hasta ahora los movimientos son codificados, careciendo de interpretación, manteniendo un rostro neutro, existen sonrisas todo el tiempo, pero tan solo eso, no hay altas, ni bajas, solo alegría y euforia, no hay signos de timidez, asombro, tampoco hay miradas hacia al piso como en análisis anteriores. Este factor es importante para dar cuenta de una danza codificada y organizada, ya que en la técnica dancística (a menos de que sea por órdenes del coreógrafo) la mirada se dirige hacia el piso, pues generalmente es prohibido mirar hacia abajo.

La constante participación de nuevas parejas en el escenario visibiliza dinamismo y energía, elementos poco frecuentes cuando dos personas acaban de conocerse, donde todo debería ser apacible y tranquilo, con algunas altas, pues tan solo es un encuentro.

Durante esta categoría es importante destacar la labor de pantomima que realiza el cuerpo de baile ubicado en la parte trasera del escenario, pues aunque no están en movimiento son parte del relato que se desea representar; un encuentro o reunión entre hombres y mujeres en el centro de un pueblo, forma de socialización común en el siglo XX. Las chinas y los charros tan solo son la representación de los roles femeninos y masculinos en la época posrevolucionaria, masificándolos y homogenizándolos, los personajes interactúan entre sí, ellas colocan sus manos sobre la cintura, signo totalmente relacionado con la feminidad, simulando coqueteo, sonrisas, diálogos, etc.

De esta forma, sobre el escenario convergen tres momentos diferentes, ocurriendo simultáneamente, pero que contribuyen a representar una sola historia; el mariachi tocando en vivo, el cuerpo de baile con la pantomima y los bailarines en movimiento.

A continuación se muestran algunas imágenes, con la finalidad de mostrar la labor de pantomima en diferentes secciones de esta primera categoría a analizar.



Fuente: Elaboración propia

En resumidas palabras se percibe una coreografía altamente codificada y estandarizada por la técnica, con trazos particulares, cruces continuos, gracia, destreza y agilidad pertenecientes a una técnica y preparación física específica. En el aspecto interpretativo, los personajes lucen gozosos, no hay miradas hacia el piso, el dinamismo origina que la energía se mantenga al tope, la suma de estas características convierten a la puesta en escena en un espectáculo, en tanto el número de parejas, la representación de un jolgorio, entre otros.

4.3.2.2 Cortejo-coqueteo

En repetidas ocasiones se ha enfatizado en el cortejo que representa la danza del jarabe tapatío, reconociéndola por esta razón, sin embargo, también es portadora de mensajes y discursos específicos. La categoría analizada previamente (aproximación al encuentro), arroja pautas que permearán la forma de ejecución de la danza a lo largo de la puesta en escena en tanto una coreografía avasallada de limpieza técnica.

Esta segunda parte del análisis abarca los minutos 00:00:39-00:01:26, incorporando el cuadro de pantomima a la coreografía, lo que trae como consecuencia que visualmente se distinga un grupo grande; armonioso, por otra lado, la música y la

amplitud de los violines, giros, evoluciones y remates en este “cortejo-coqueteo” son continuos e irrepetibles, no se observan las mismas evoluciones en el resto de la coreografía, gracias a su dinamismo se convierte en el clímax de la manifestación, a diferencia de las coreografías previas que su punto de mayor intensidad era el final.

Continuando con el análisis, los bailarines están colocados en dos filas paralelas: una de chinas y otra de charros, una pareja principal, ubicada por delante de las filas: la china en la columna de los hombres y el charro en la de las mujeres. Las chinas rematan llevando torso, brazos y cabeza en dirección a los charros, ellos se encuentran colocados de espaldas al público.



Fuente: Elaboración propia

Posteriormente, ambas filas se encuentran en el centro del escenario avanzando haciendo una especie de tijeras, cruzando y rematando sobre el piso, tanto hombres y mujeres realizan el mismo trabajo de piernas, inclinando el torso con dirección a su pareja. Esta homogeneidad de movimientos en hombres y mujeres es un elemento diferencial con las manifestaciones analizadas previamente, ya que las secuencias de pies eran distintas según el sexo, este elemento diferenciador es gracias a la técnica y profesionalización de la danza folclórica.

Los personajes cruzan en el centro simulando un beso, pues ahora cada quien ha encontrado a su pareja, hasta ahora los brazos de las chinas y los charros permanecen en forma base; ellos, escondiéndolo por detrás a la altura del coxis; ellas, con un faldeo alto y alternado. En la imagen es posible observar al resto de los bailarines colocados en la parte de atrás, participando de manera diferente en el jolgorio, simulando platicar entre ellos, algunas de las chinas colocando las manos a la altura de la cadera, contribuyendo a la parte de la pantomima y escenografía.



Terminan el cruce y ahora las filas se colocan de lado contrario al que iniciaron, ambos giran durante su propio eje tres veces, rematando fuertemente contra el piso, en estos giros las chinas mantienen la mirada a una altura neutra, inclinando el torso con dirección al lado que giran, sin embargo, los charros al momento del remate cuando se encuentran frente a su pareja inclinan la cabeza y mirada hacia el piso como signo de respeto, caballerosidad y galantería.

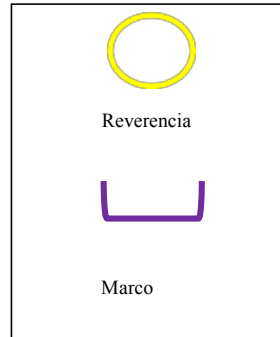
La pareja principal ejecuta exactamente la misma secuencia que el cuerpo de baile, con la única diferencia que siguen colocados de lado contrario al sexo correspondiente. Hasta este momento no ha habido interacción física entre los personajes, sin embargo, la expresión facial es todo el tiempo alegre y feliz, la china luce coqueta, llena de gracia, dibujando sonrisas en su rostro, pues es seducida por el charro, quién mantiene una expresión neutra y en ocasiones sonriente .

En el último remate del tercer giro, los bailarines del fondo se acomodan para ser parte del cuerpo de baile, no



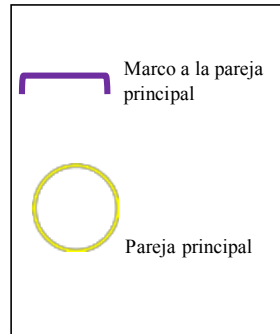
obstante, antes de incorporarse, al igual que el resto de las parejas hacen una reverencia entre ellos, tal como se percibe en la siguiente imagen. Ahora hay 18 parejas en el escenario, el grupo es grande, por lo que la sincronía de movimientos debe ser precisa, para alcanzar el aspecto deseado: amplio y análogo.

Fuente: Elaboración propia



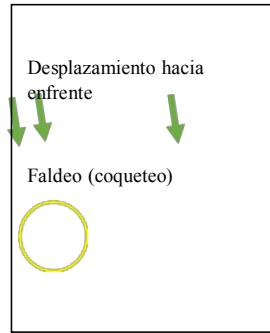
Una vez colocados todos en el escenario, el cuerpo de baile enmarca coreográficamente a la pareja principal, conforme al ritmo de la música avanzan rellenoando espacios vacíos, ocurre sincronía y homogenización de movimientos; algunos en los extremos, los del fondo incorporándose y la pareja principal en el centro marcan 2 tijeras con piernas, rematando con dos giros, posteriormente continúan girando sobre su propio eje, alternando ambos lados, las chinas con un faldeo alto y los charros en posición base realizan la secuencia 4 veces.

La forma en la que las chinas realizan el faldeo alto, alternando cada uno de los lados da muestra de coqueteo y seducción hacia el charro, en tanto la inclinación de torsos y la expresión facial, por otro lado permite que el



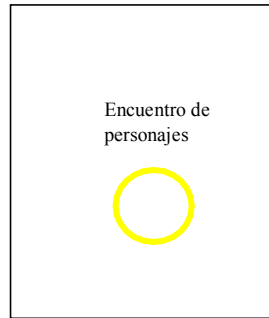
movimiento de faldeo y colores luzcan agradables visualmente, pues se aproximan las evoluciones más complejas en relación a espacio y transiciones de la coreografía.

Fuente: Elaboración propia

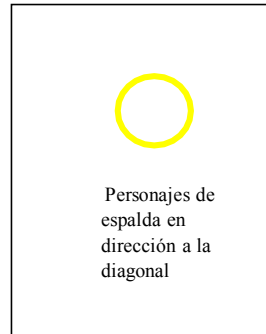


A continuación los ejecutantes añaden un nuevo movimiento de pies, en el cual dejan caer el peso sobre un pie y con el otro intentan alcanzar al primero, en este momento la formación de parejas luce más clara, ya que cruzan nuevamente con la finalidad de encontrarse.

Una vez que cruzaron, ambos se aproximan en dirección diagonal y de espaldas, enseguida se desplazan hacia atrás



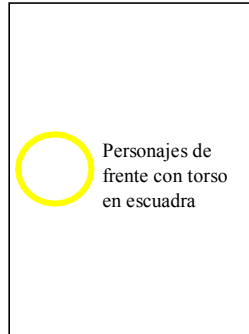
cruzando nuevamente, dejando caer el peso hacia la parte posterior del pie.



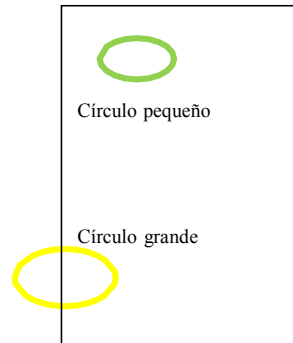
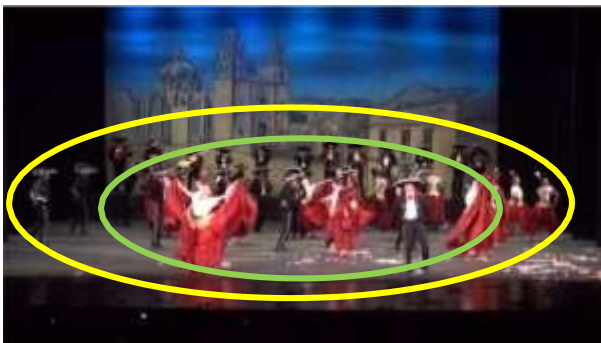
Fuente: Elaboración propia

Al momento en el que se desplazan de espaldas se aprecia un ladeo predominante de la cadera, de tal forma que ambos personajes cruzan nuevamente inclinando el torso hacia enfrente y la cadera hacia atrás simulando una especie de escuadra, la china lleva las manos por delante sosteniendo la falda.

Esta última secuencia es una de las expresiones más significativas del cortejo, puesto que los personajes se encuentran frente a frente, ambos movimiento la cadera como símbolo de seducción y la china con un faldeo de frente en dirección al charro. Por otro lado, el movimiento del faldeo da la impresión de la china torear al charro, un signo de atracción y provocación.



Simultáneamente a este movimiento, las filas de charros y chinas de los extremos se deslizan por la parte de atrás, aparentando la formación de 2 círculos, uno dentro del otro, las filas siguen avanzando hasta posicionarse a la altura del proscenio, a través de deslizamientos sobre el piso, las parejas forman 5 calles (filas).



Fuente: Elaboración propia

Dada que esta es la evolución más compleja de toda la coreografía, se descompondrá en dos partes, puesto que los dos círculos ejecutan diferentes secuencias.

a) Círculo de adentro

Se realizan dos secuencias, en ambas los personajes se deslizan hacia atrás con el torso en escuadra como símbolo de seducción, tal como se ha mencionado antes, sin embargo, en la segunda secuencia al momento de desplazarse hacia atrás, ocurre un momento íntimo y privado, ya que las chinas rodean al charro, aparentando delimitar un territorio en el que el charro queda dentro, de esta forma se marca límite en relación al resto de las parejas.



Círculo de adentro



Limitación de territorio



Fuente: Elaboración propia

b) Círculo de afuera

Ejecutan evoluciones desplazándose por atrás del escenario, sirviendo de marco para el encuentro que ocurre con las parejas dentro (cortejo y delimitación).

Avanzan arrastrando un pie sobre el otro y un faldeo alternado, atraviesan por atrás del escenario a la altura del mariachi, con la finalidad de posicionarse a un costado del proscenio.

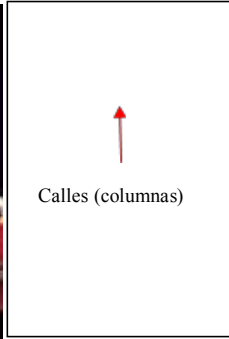


Círculo de afuera

Desplazamiento
para al frente

Fuente: Elaboración propia

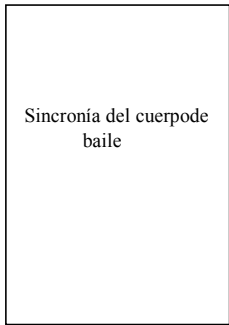
Una vez que las filas de chinas y charros han llegado al frente del escenario, se forman 5 calles (columnas), todos los bailarines marcan un remate al ritmo de la música y a partir de ese momento ejecutan la misma secuencia, homogenizándose, por lo que la fuerza y energía se encuentra al tope.



Fuente: Elaboración propia

Una vez definidas las columnas, la música se percibe alegre y triunfante anunciando la parte final del análisis: la consolidación. Los personajes una vez colocados en fila, giran en sincronía sobre su propio eje, las parejas simulan un círculo, la china realiza un faldeo alto, dado el volumen de la falda cubre al charro aparentando protección, a diferencia de las manifestaciones anteriores, era él quien cobijaba a la china. Los charros lucen sonrientes, incluso uno de ellos, lanza serpentina hacia el escenario como símbolo de triunfo, alegría y aceptación.

Fuente: Elaboración propia



Durante esta categoría existe mayor cercanía entre los personajes, las secuencias entre parejas son más comunes, representando seducción y atracción, sin embargo, la expresión corporal se ha mantiene en la misma línea que en la categoría anterior (neutralidad), las evoluciones de cuerpo de baile son complejas, otro elemento importante es la cantidad de bailarines en el escenario, se deja de lado la pantomima, pues es el clímax de la fiesta donde todos bailan e interactúan.

4.3.2.3 Aceptación-Consolidación

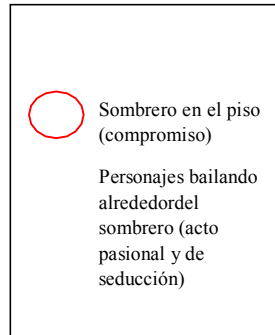
En esta última categoría todos los bailarines se encuentran en el escenario ubicados en columnas, lo que origina que visualmente luzcan homogéneos, los minutos que abarca esta tercera parte consta del 00:01:26-00:02:23. De aquí en adelante ya no existen bailarines principales, todo es cuerpo de baile con el propósito de representar fuerza y unión, por dicha razón los movimientos deben ser armónicos y análogos, desde ahora el sombrero toma protagonismo, adoptando como sinónimola galantería, compromiso y pensamientos del charro.

Es importante tomar en cuenta que las 3 categorías de análisis se rigen bajo una línea continua, la cual permite seguir una secuencia y de esta manera encontrar su sentido.

Con un fondo musical alegre y triunfal, los charros se quitan el sombrero, arrojándolo al piso como un gesto de entrega, colaboración, compañerismo y felicidad. Hay que entender la magnitud de este signo, ya que el sombrero es un elemento personal, parte de ellos, por lo tanto le están entregando una parte de sí mismos a las chinas.

Una vez colocado el sombrero en el piso, ambos personajes comienzan a danzar alrededor del el, igual que en las coreografías anteriores avanzan hacia lados contrarios y con zapateados diferentes; la china durante 16 tiempos golpea ligeramente la punta del pie contra el piso, alternando los pies, enfrente y atrás, deslizándose de un lado a otro, simultáneamente realiza un faldeo¹⁶ alto alternado. Por otra parte, el charro deja caer el peso sobre una pierna flexionándola, y deslizando la otra por el piso, los brazos los mantiene escondidos por la parte de atrás.

Fuente: Elaboración propia



¹⁶ El faldeo es un signo más de coqueteo y seducción para el charro.

Durante los siguientes 16 tiempos realizan pequeños saltos, cruzando el pie derecho por la parte de atrás, dando la impresión de la china ser perseguida por el charro, ella sigue realizando movimientos de faldeo, luciendo cautivadora, ambos dan la impresión de un jugueteo tierno e infantil.

En la imagen es posible dar cuenta de la persecución del charro hacia la china, asimismo la inclinación de cabezas y torsos que contribuyen a la idea de jugueteo, la homogenización de los bailarines, las figuras y evoluciones. En estos momentos ya no es “la china”, ni “el charro” en singular, sino las chinas y los charros, en tanto toda la agrupación realiza las mismas secuencias, representando el triunfo de la relación amorosa.

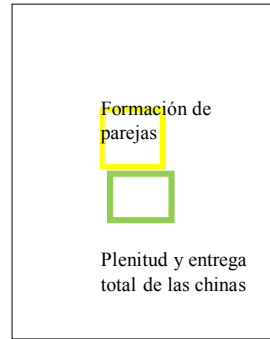
Fuente: Elaboración propia



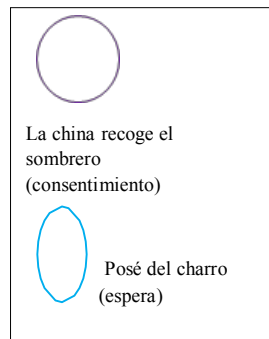
→ Persecución del
→ charro a la china
→ (jugueteo)

Al término de esta secuencia, la música marca un remate, con el cual los bailarines dejan de zapatear, para hacer una pose antes de pasar a la consolidación y aceptación formal. Los charros se colocan por delante de ellas, dando la espalda al público colocando una pierna frente de a la otra y brazos en posición base. La china sosteniendo la falda extiende brazos a los lados, llevando el rostro hacia arriba, dibujando una sonrisa de oreja a oreja, sin lugar a dudas la combinación de la expresión facial y corporal de la china alude a sensaciones de felicidad, plenitud y entrega total, pues ella extiende los brazos con dirección al charro, recordando que están enfrente uno del otro.

Colocados frente a frente, con un pie por delante del otro, todos emiten un grito de victoria, ahora las chinas y los charros se han comprometido a consolidar una relación formal.



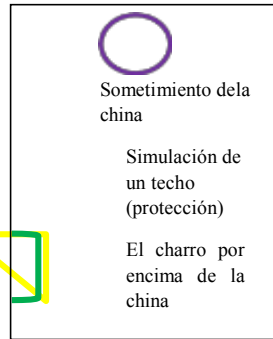
La música de fondo sigue siendo triunfal, las chinas se agachan para recoger el sombrero, pues con este gesto han reafirmado su consentimiento, apropiándose de este símbolo característico del charro.



Fuente: Elaboración propia

Unos instantes después de que la china se agache para recoger el sombrero, el charro pasa la pierna sobre ella, representando una especie de techo. La china recoge el sombrero como símbolo de aceptación, ella dirige la cabeza hacia el piso escenificando respeto e incluso sometimiento, pues el proveedor del hogar será el hombre. El charro está de pie en frente de la china, la mirada de él se dirige hacia ella, él levanta la pierna sobre ella, formando una escuadra representado un techo, simbolizando hogar y protección.

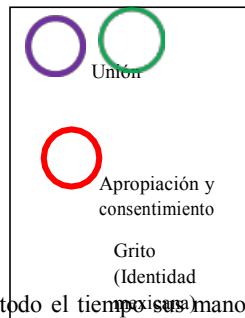
El significado universal de una persona colocada en el piso y otra de pie, refiere sometimiento, totalmente. En la siguiente imagen es posible apreciar la jerarquía de poder, aunado a la mirada de la china dirigida al piso y encorvando la espalda, representando lo que coloquialmente se conoce como “estar por encima de otros”.



Fuente: Elaboración propia

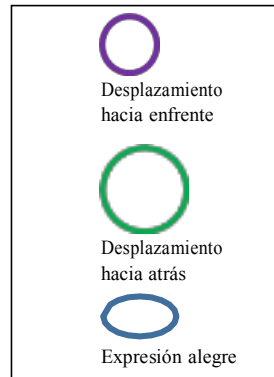
El sombrero en el piso es parte de la estructura del jarabe tapatío, pues se ha visto representado en las tres coreografías analizadas a lo largo de estas páginas.

La china por si misma se levanta, el charro la espera en pose y una vez que ella se encuentra de pie, él sostiene su mano, dejando por encima la de ella, la china con el otro brazo sostiene el sombrero, alzándolo como signo de éxito, apropiándose de este elemento característico del charro. Esta figura indica unión al momento de entrelazar sus manos, aprobación y triunfo cuando ella sostiene el sombrero. Cuando ejecutan esta pose, ambos gritan “Viva México”, una forma de impregnar el patriotismo mexicano, reafirmando como baile nacional. La frase es de gran relevancia, ya que si se analiza su significado no tiene relación alguna con el relato que el jarabe tapatío desea representar: una historia de amor y conquista, sin embargo, por medio de este enunciado se emite un discurso de identidad y orgullo mexicano.



en todo el tiempo sus manos y la china sujeta el sombrero hasta el término de la coreografía.

Al ritmo de la música y sostenidos de las manos, las filas se intercalan avanzando algunos hacia en frente y otros atrás, evocando reglas coreográficas. Se desplazan 8 tiempos al frente y 8 atrás, todos lucen sonrientes.



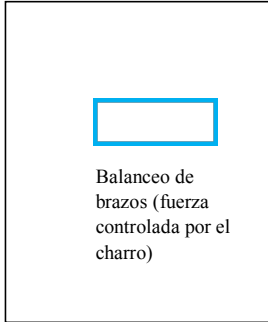
Fuente: Elaboración propia

Posteriormente, ambos realizan el típico y tradicional talón-punta-talón, rematando y lanzando pierna, moviendo el torso y cabeza en dirección al lado correspondiente a la secuencia de los pies, alternan la mirada para encontrarse, sonriendo, con la impresión de estar enamorados. Repiten la secuencia 4 veces, por lo tanto 16 tiempos.

Fuente: Elaboración propia



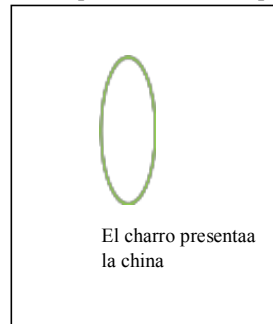
Repiten la evolución 2 veces, concluyen con un fuerte balanceo de brazos hacia adelante y atrás, el charro es quien modula la energía y potencia del movimiento, simultáneamente realizan un pequeño salto con los pies, su rostro luce sonriente.



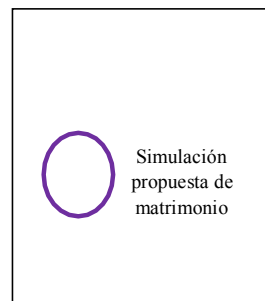
Enseguida, la china gira; con un brazo sostiene el sombrero, el otro lo mantiene a un costado, ya que a su regreso del giro, el charro la tomara de la mano, por lo que él la espera con el brazo extendido, colocado y preparado para la secuencia final.

El giro que realiza la china es una forma en la que el charro presume a su mujer, por dicha razón da la pauta y se mantiene en posé con el brazo estirado presentándola a la sociedad.

Ella regresa del giro, sostiene la mano del charro y él se hinca, pues servirá de soporte para la china, esta posé es



similar a una propuesta de matrimonio, pues el charro sostiene la mano de ella, agacha la cabeza y luce galante.



Fuente: Elaboración propia

Por último, la pose final es abierta hacia al público, el charro esta hincado con un brazo por detrás a la altura del coxis, sostiene a la china de la mano, haciendo una especie de palanca que de equilibrio, su mirada se dirige hacia ella. La china coloca la pierna sobre la del charro, haciendo un cambré (arqueando la espalda), con vista al público, sosteniendo el sombrero.

Unión al momento de entrelazar las manos, el charro como soporte de la relación, en tanto ella recarga su pierna sobre él, un elemento sumamente importante; ella sostiene el sombrero de charro como sinónimo del compromiso que él ha adquirido con ella.

Fuente: Elaboración propia



En esta última puesta en escena ejecutada por el Ballet Folclórico de México de Amalia Hernández, se observa una danza totalmente codificada por la técnica. Desde el principio hasta el final, los ejecutantes mantienen un nivel alto de energía, modulándola a lo largo de la coreografía, pero la mayor parte del tiempo a tope. Una parte de la agrupación se encarga de la pantomima, elemento sustancial de la escenografía, ya que contribuye a la representación de la historia a contar.

La expresión facial de los personajes es alegre y seductora, pues en un 90% de la coreografía lucen sonrientes y con mirada neutra, a excepción de la última parte en que las chinas miran hacia el piso. El tamaño de la agrupación aunado a la homogenización y sincronía de movimientos origina que la coreografía se perciba organizada y fuerte.

La coreografía es estandarizada y de aparador con dominio técnico gracias a la preparación física de los bailarines y la constante repetición de movimientos. Los personajes la mayor parte de tiempo lucen sonrientes o con una mirada neutra.

4.3.2.4 Cuadro recapitulativo de signos

Fragmentos	Signos Paralingüísticos (Sonidos, tonos, risa, suspiros, interjecciones, etc.)	Signos quinésicos (Gestos, movimientos corporales, posturas, etc.)	Signos Proxémicos (espacio personal y distancias relacionadas a hábitos y costumbres)	Signos Cronémicos (tiempo de procesos comunicativos)	Elementos sociológicos-contextuales
Aproximación al encuentro	<p>*Grito gozoso por parte del público (contentos de apreciar el espectáculo)</p> <p>*Música (carismática armoniosa y amplia)</p>	<p>*Pantomima (simulación de interacción, diálogo)</p> <p>*Sonrisas (coquetería)</p> <p>*Reverencias (respeto, presentación)</p> <p>*Giros propio eje (exhibir el cuerpo)</p> <p>*Lanzar serpentina (fiesta)</p> <p>*Faldeo alto (dynamismo)</p> <p>*Zapateo (surcos en la tierra)</p> <p>*Filas de chinas y charros (limitación de roles)</p> <p>*Mirada neutra (sin ver al piso).</p> <p>*Encuentro de miradas (simulación de beso)</p> <p>La china luce desinhibida y el charro respetuoso.</p>	<p>*Trazos en forma de cruz (religión)</p> <p>*Círculo (experimentar con otras parejas)</p> <p>*Encuentro de miradas (simulación de beso)</p> <p>*Incorporación de nuevas parejas (dynamismo)</p> <p>*Trazos coreográficos dinámicos y codificados</p> <p>*Distancia social</p> <p>*Distancia personal</p> <p>*Distancia íntima</p>	<p>*Tiempo de encuentro: 38 segundos</p> <p>* Pantomima: 38 segundos y continúa aun cuando se acaba esta categoría.</p> <p>Acercamientos instantáneos al momento de cruzar miradas</p> <p>Mayor tiempo de ejecución en pareja (36 segundos)</p>	<p>2012, año en que fue subido a YouTube</p> <p>Familia nuclear.</p> <p>Homogeneidad de movimientos y pocas miradas al piso, ya que indican sumisión.</p> <p>Empoderamiento femenino y con ello cambios en dinámicas sociales y roles de familia.</p>
	*La música es un poco más lenta, profunda, marcada, acentuada y con	*Pantomima (simulación de interacción, diálogo)	*Cuerpo de baile (dynamismo, figuras y evoluciones)	Tiempo de duración: 46 segundos Pantomima : 11 segundos	

<p>Cortejo – coqueteo</p>	<p>gran cantidad de remates, no es tan festiva como en la primera parte.</p> <p>*Interjección ¡ah! (vamos) Casi al final la melodía luce alegre y triunfante</p>	<p>*Remates (emparejarse y fuerza) *Encuentro de miradas *Inclinación de torso (seducción) Homogeneidad de movimientos (igualdad) *Faldeo alto (dinamismo) *Charros con mirada al piso (caballeridad , respeto) *China con expresión coqueta y con gracia *Charro con rostro neutro y en ocasiones sonriente Reverencias (respeto, presentación) *Giros propio eje *Escuadra con torso y piernas (seducción) *Faldeo de frente (breeo-provocación) *La china rodea al charro (delimitación de territorio) *China cubre al charro(protección) *Lanzamiento de serpentina (alegría y triunfo)</p>	<p>especiales amplias) *Evoluciones coreográficas (limpieza técnica) *El cuerpo de baile enmarca a la pareja principal, para dirigir la atención sobre ellos. *2 círculos: uno pequeño y uno grande con diferentes secuencias *Ejecución grupal y en pareja simultanea *Distancia social *Distancia personal Precisión en figuras y columnas Coreográficamente es la parte más compleja, debido a las evoluciones y el manejo del espacio, el cuerpo de baile es uniforme y homogéneo. *CLIMAX (evoluciones coreográficas)</p>	<p>*Acercamientos instantáneos de 1 tiempo, solo en cruces *Ejecución grupal y en pareja simultanea durante los 46 segundos, ya que hay dos grupos con diferentes secuencias.</p>	
<p>Aceptación– consolidación</p>	<p>*La música todo el tiempo es festiva, alegre y triunfal, marcada, acentuada veloz.</p>	<p>*Sombrero en el piso (entrega, compromiso) *Zapateo alrededor del sombrero</p>	<p>*Posicionados en columnas todo el tiempo interactúan en pareja.</p>	<p>Tiempo de duración: 23 segundos Mayor velocidad en movimientos</p>	

	<p>Grito de victoria (símbolo de compromiso formal) Grito "Viva México" (patriotismo, reafirmación de que es un baile nacional)</p>	<p>(seducción, pasión, fertilidad) *Faldeo *China perseguida por el charro (jugueteo) *China con brazos a los lados, dirigiendo la mirada al cielo (entrega) *Las chinas recogen el sombrero: consentimiento *Escuadra con la pierna de charro (protección, techo, hogar) *China hincada, mirada hacia abajo, el charro de pie (sometimiento y jerarquías) *La china sostiene el sombrero a (victoria y aceptación) *Entrelazar manos (unión) Giros propio eje *El charro extiende el brazo: presenta a la china a la sociedad. *La china recargada sobre el charro, sosteniendo el sombrero (unión aceptación, soporte, compromiso y aceptación).</p>	<p>*Cuerpo de baile: unión, fuerza, homogenización Sin evoluciones coreográficas. Simulación de círculo al rodear el sombrero. *Distancia personal *Distancia íntima Ya que son una pareja formal, todo el tiempo permanece cerca uno del otro (compromiso).</p>	<p>Durante esta etapa los personajes permanecen todo el tiempo cerca.</p>	
--	---	--	--	---	--

Capítulo 5 CONCLUSIONES

Resultados. Compilación de signos: estructuras y diferencias en las manifestaciones del jarabe tapatío

Señalar los signos albergados en las tres representaciones, dando cuenta de estructuras y diferencias. Cuadros de elaboración propia con base a lo observado, evocando signos pertenecientes a la Comunicación no verbal. Al final se presenta una conclusión general en relación a cada tipo de signos en las tres representaciones.

Fragmento	Signos paralingüísticos	Significado	Estructuras (/) y diferencias (x)		
			Allá en el rancho grande	Mariachi Vargas Tecalitlán	BFM Amalia Hernández
Aproximación encuentro	Aplausos, gritos, bullicio del público	Alegría al ver espectáculo	/	/	/
	Música armoniosa y acentuada	Enamoramiento	/	/	/
	Introducción musical	Presentación	/	/	/
	Interjección de bailarines (¡Eh!)	Alegría	X	/	X
	Interjecciones del mariachi ¡Ajua!	Inmersión del mariachi en el relato	X	/	X
	Sonido homogéneo del zapateado	Dominio de técnica	/	/	/
Cortejo-coqueteo	Remates musicales, acentuados y amplios	Simular paciencia en el cortejo	/	/	/
	Fondo meloso	Enamoramiento	/	/	/
	Mariachi ¡Uy! ¡Ay! ¡Échele!	Inmersión del mariachi en el relato	X	/	X
	Interjecciones de los bailarines (¡Eah!)	Ameno y cautivador	X	X	/
Aceptación consolidación	Acentos musicales marcados y acentuados	Fuerza y energía	/	/	/

Incremento de la velocidad	Alegría y felicidad	/	/	X
Frase "Viva México"	Patriotismo mexicano	X	/	/
Melodía dinámica	Triunfo-victoria	/	/	/

5.1 Signos paralingüísticos. Cuadro recapitulativo y comparativo

5.1.1 Aproximaciones semiológicas estructurales

Los signos paralingüísticos están relacionados al sentido del oído, que permite distinguir y percibir sonidos, como risas, interjecciones, volúmenes, tonos, etc. De tal forma son parte sustancial de esta investigación, pues son elementos que intervienen directamente en la manera de representar el relato y sus discursos; la tonalidad de la música, el volumen de la voz al momento de gritar, etc. Por ejemplo, la frase “Viva México”, emitido en tono alto, representando orgullo, patriotismo e identidad, presente en el jarabe tapatío sellando y reafirmando que es un símbolo nacional, asimismo, interjecciones que permiten dar cuenta del gusto y felicidad al ser ejecutada dicha danza, la visibilidad del mariachi, entre otros.

La música, considerada un signo paralingüístico es inherente a la danza, acompañándose una a la otra; representando en conjunto el relato del jarabe tapatío. A continuación se describen las estructuras y diferencias de signos paralingüísticos encontrados en los tres soportes analizados.

Durante la aproximación al encuentro, la música de fondo es armoniosa con una breve introducción que permite que los personajes se presenten entre ellos y ante el público, en los tres análisis los espectadores representan su alegría al ver el espectáculo por medio de aplausos, gritos y bullicio. La música representa enamoramiento, el sonido del zapateado es homogéneo, mostrando sincronía con la música de fondo y dominio técnico de los bailarines.

En la versión del *Mariachi Vargas*, la agrupación trata de tomar protagonismo a través de gritos y expresiones durante la participación de los bailarines, pues son los más representativos y reconocidos a nivel internacional. En las otras dos manifestaciones no existen expresiones verbales por parte del mariachi.

En el cortejo-coqueteo, la música en los tres casos es lenta, sin embargo, acentuada y con remates, melosa, sin presiones, pues da tiempo para que los personajes se conozcan e interaccionen entre sí, representando coqueteo. El *Mariachi Vargas* nuevamente realiza expresiones fónicas (¡Uy!, ¡Ay!, ¡Échele!), también los bailarines del *Ballet Folklórico de Amalia Hernández* (¡Eah!), simbolizando alegría.

Por último, en la etapa de aceptación-consolidación, la música aumenta de velocidad, marcando acentos con la finalidad de representar fuerza y energía, pues es la parte final: el triunfo del amor. La frase ¡Viva México! está presente en los soportes de *Amalia Hernández* y *Mariachi Vargas*, impregnándole un sello identitario, transmitiendo un discurso de unidad nacional. La versión de *Allá en el rancho grande* no tiene expresiones verbales, tan solo música, sonido del zapateado y alegría por parte de los espectadores. La melodía no cambia significativamente en las tres versiones, en tanto un allegro representado dinamismo y euforia.

5.2 Signos quinésicos. Cuadro recapitulativo y comparativo¹⁷

Fragmento	Signos quinésicos	Significado	Estructuras (/) y diferencias (x)		
			Allá en el rancho grande	Mariachi Vargas de Tecalitlán	BFM Amalia Hernández
Aproximación al encuentro	Postura fir medel charro	Respeto	/	X	X
	Rostro neut ro del charro	Virilidad	/	X	X
	China sonriente y coqueta	Lucir atractiva para el charro	/	/	/
	Mirada al piso	Sumisión	/	/	X
	Reverencias	Respeto y presentación	/	/	/
	Pantomima	Simulación de una fiesta	X	X	/
	Giros sobre el propio eje	Exhibir el cuerpo	X	/	/
	Lanzamiento de Serpentina	Simulación de fiesta	X	X	/
	Faldeo alto	Coquetería	X	X	/
	Encuentro de Miradas	Simulación de beso	X	/	/
	El charro gira a la china	Presumirla ante los demás	X	/	X
	Inclinación de Torso	Soltura y libertad	X	/	X
	Zapateado	Surcos en la tierra	/	/	/
Cortejo-coqueteo	Sonrisas en Ambos	Coquetería	X	/	/
	Encuentro de Miradas	Simulación de beso	/	/	/
	Charro da la Espalda	Prestar interés de la china	X	/	/
	Danzar en	Cortejo	/	/	/

Círculo				
Homogeneidad de pasos	Igualdad entre hombre y mujer	X	/	/
Inclinación del Torso	Seducción	X	/	/
Acercamiento corporal	Confianza	/	/	X
Brazo del charro sostiene la	Soporte	/	X	X

¹⁷ Elaboración propia con base a los análisis elaborados previamente

	cabeza de la china				
	Paso de borracho	Soltura	/	X	X
	Rostro serio	Virilidad y formalismo	/	X	X
	Faldeo alto	Sedución	X	X	/
	Charro con mirada al piso	Respeto y educación	X	X	/
	Pantomima		X	X	/
	Reverencias		X	X	/
	Giros sobre el propio eje		X	X	/
	Escuadra con torso		X	X	/
	Faldeo enfrente	Sedución y provocación (torear)	X	X	/
	China rodea al charro	Limitar de territorio	X	X	/
Aceptación consolidación	Contacto físico	Confianza	/	X	X
	Sarape	Protección	/	/	X
	Zapateado sobre las alas del sombrero	Acto sexual yerótico	/	X	X
	Apropiación del sombrero	Aceptación por parte de la china	/	/	/
	Sombrero en el piso	Propuesta	/	/	/
	Escuadra con la pierna de la china	Protección y hogar	/	/	/
	La china porta el sombrero	Ella es propiedad del charro y viceversa	/	X	X
	Zapateado talón –punta –talón	Festejo, alegría, triunfo	/	X	/
	Reverencias	Respeto y compromiso	/	X	X
	Zapateo alrededor del sombrero	Cortejo y seducción	X	/	/
	China persigue al charro	Jugueteo	X	X	/
	Brazos de la china extendidos a los lados	Plenitud y entrega total al charro	X	X	/

	Brazos con mirada hacia arriba				
	Mirada hacia el piso	Sometimiento	/	/	/
	Encuentro de miradas	Simulación de beso	/	/	/
	Giros propio eje				/
	Manos entrelazadas	Unión	X	/	/
	El charro ayuda a la china a levantarse	Caballerosidad	X	/	X
	Avanzan juntos hacia enfrente y atrás de manera horizontal	Mostrar su compromiso ante la sociedad, festivos y contentos	/	/	/
	La china sostiene el sombrero con un brazo *el sombrero o representa al charro	Aceptación y apropiación de la china	X	/	/
	Posé final: el charro hincado, ella recargando su pierna sobre la de él, sostenidos de la mano y la china con un brazo sosteniendo el sombrero	El charro como soporte de la relación, mostrando su compromiso a los demás, unidos por medio de las manos, la china sostiene el sombrero pues ha aceptado al charro	X	/	/

	De pie, ambos encuentran miradas, etc	Un nivel de confianza extrema pues ella toma por la cintura, simulándose un beso, y ella porta el sombrero de charro, pues ha aceptado suspensamientos.	/	X	X
--	---------------------------------------	---	---	---	---

5.2.1 Aproximaciones semiológicas estructurales

Los signos quinésicos hospedan gestos, ademanes y posturas, en general las infinitas formas de movimientos que realiza el cuerpo humano, estos signos pertenecientes a la Comunicación no verbal son los elementos más importantes de la danza, pues conforman su materia prima, comunicando discursos a través del movimiento. La kinésica es parte de la propia anatomía y biología del ser humano. A diferencia de otros signos, estos poseen un lenguaje universal, representando por medio de analogías y abstracciones; sentimientos, emociones y también concretudes.

Las opciones y combinaciones de movimientos que ofrece el cuerpo son infinitas. En el jarabe tapatío los elementos manifestados a través de movimientos son convencionales, conocidos y aceptados por la sociedad, a partir de significados universales presentes en esta puesta en escena se generan interpretaciones y discursos. En resumidas palabras, la kinésica estudia el significado de los gestos faciales y movimientos corporales a través de la cultura.

Este apartado es el más amplio y complejo a lo largo del análisis, pues a través de la interpretación, principalmente de este tipo de signos, se da cuenta de las estructuras y diferencias de las tres coreografías analizadas, ya que todas representan signos convencionales, pertenecientes a un sistema cultural, como es el caso del entrelazamiento de manos, encuentros de miradas, entre otros.

La aproximación al encuentro, en la versión de *Allá en el rancho grande*, el charro se presenta con postura firme y gesticulación seria, simbolizando hombría, formalidad, respeto y virilidad, en el resto de los soportes pasa lo contrario pues él luce agradable y feliz. La china sonriente y coqueta, busca que el charro se interese en ella. Las miradas al piso por parte de ella son frecuentes, a excepción del *Ballet de Amalia Hernández*, indicando sumisión e inseguridad. La reverencias son un elemento común en los tres soportes, pues a través de ellas los personajes se presentan, también es una forma de mostrar educación y respeto.

La pantomima es una característica exclusiva del *Ballet de Amalia Hernández*, dado el tamaño de la agrupación y la finalidad de simular una fiesta. Esta interacción de los personajes evoca a la danza morisca proveniente de España, donde la pantomima es un elemento particular. Los giros sobre el propio eje representan exhibición del cuerpo, pues es una forma en la que personajes muestran su atractivo al público y entre ellos; este signo carece en la versión de *Allá en el rancho grande*, ya que es más tradicional y fiel a la realidad.

Con el faldeo, la china se muestra coqueta para el charro, el encuentro de miradas simulando picardía al darse un beso es común en esta etapa, pero tan solo con *Amalia Hernández y el Mariachi Vargas*. Por otro lado, la homogeneidad y la forma

del zapateado en las tres versiones representan la labor de hacer surcos en la tierra, símbolo relacionado a la fertilidad y deidades.

En la segunda categoría cortejo-coqueteo, en los tres soportes se aprecian encuentros de miradas, los personajes danzan en círculo, delimitando su espacio, representando cortejo, el paso de borracho refiere soltura y libertad en la relación. Las versiones de *Amalia Hernández y el Mariachi Vargas* visibilizan estructuras en sus movimientos; pues ambos personajes lucen coquetos, realizando las mismas secuencias, aparentando equidad, inclinan considerablemente el torso como una forma de seducción.

En *Allá en el rancho grande*, el charro se presenta firme, sin sonrisas, no hay homogeneidad en pasos, ni tampoco inclinaciones de torso predominantes, sin embargo, hay contacto físico explícito pues el charro coloca su brazo para que la china pueda recargarse, esta muestra de afecto es evidente, simbolizando confianza, hay que destacar que en las otras versiones no existen este tipo de interacciones. Con el BFM la pantomima prevalece, la china limita su territorio rodeando al charro, realiza un faldeo por delante simulando torear al hombre, provocándole para que él se acerque, giros sobre el propio eje y reverencias.

En la aceptación-consolidación, el sombrero cobra protagonismo pues es símbolo de aceptación y consentimiento, en los tres casos el charro lo arroja al piso como propuesta de formalización, la china se agacha para recogerlo como muestra de aceptación. El charro, parado, realiza una escuadra con su pierna, cubriendo a la china, simbolizando protección y hogar, ella dirige la mirada al piso mostrando sometimiento y respeto hacia él. La china en el piso y el charro de pie representa la jerarquías de poder de acuerdo a los roles femenino y masculino, posicionando a la china como subordinada ante él. Posteriormente, celebran su amor simulando darse un beso, avanzan hacia enfrente y atrás, mostrando su compromiso a la sociedad.

El sarape es un elemento de vital importancia, sirve para cubrir a la china, simbolizando protección, presente en las versiones del *Mariachi Vargas y Allá en el rancho grande*. En este último, existen elementos que diferencian considerablemente a los otros dos soportes, en relación a signos y movimientos. Por ejemplo, la china zapatea sobre las alas del sombrero, representando el acto sexual, en tanto el sombrero simboliza los geniales masculinos, ella toma el sombrero y lo porta, confirmando su aceptación, pues ahora ella pertenece al charro.

En esta versión hay reverencias al público, los personajes en ningún momento se toman por la mano, hay giros sobre el propio eje. La pose final es diferente a la de los otros soportes, pues esta luce más natural, ya que los personajes terminan de pie; unidos, el charro toma por la cintura a la china, pegándola a su cuerpo, simulan darse un beso, ella porta el sombrero. Esta pose da muestra de la transformación significativa de los personajes y su relación amorosa, representando confianza,

unión a través del sombrero y el brazo del charro rodeando la cintura de la ella, no es un final codificado, ni estructurado, sino al contrario real y convencional.

En el caso del *Mariachi Vargas y el Ballet de Amalia Hernández*, no hay contacto físico como tal, tan solo entrelazamiento de manos, en ambos casos la china sostiene el sombrero con un brazo, sin portarlo, simbolizando unión y formalidad, no hay reverencias. El zapateado es alrededor del sombrero y no sobre él, por lo que es una muestra más de delimitación del territorio, cortejo y seducción, hay giros sobre el propio eje como parte del coqueteo.

La pose final es convencional y estructurada, representada en la mayoría de los jarabes tapatíos, donde el charro está hincado, ella recarga su pierna sobre la de él, entrelazados de la mano, haciendo una especie de palanca, la china con un brazo sostiene el sombrero. En esta figura se posiciona al charro como soporte de la relación, mostrando su unión a través del entrelazamiento de manos, el sombrero como aceptación y consolidación del compromiso, la figura es codificada, dada la forma de realizarla; los cambios de peso y su incomodidad, no luce natural.

En el caso del *Ballet de Amalia Hernández*, la puesta en escena se visualiza como un espectáculo, gracias a linealidad de la expresión facial de los personajes, pues todo el tiempo se muestran alegres y felices, no hay presencia del sarape, un elemento importante del charro y de la representación. Existe un momento en que la china se posiciona con los brazos extendidos a los lados, y la mirada hacia el cielo, dando muestra de plenitud y entrega total hacia el charro, este signo no está presente en otras versiones. Conserva el zapateado de talón –punta- talón, vigente desde la versión de *Allá en el rancho grande* y ausente con el *Mariachi Vargas*; esta versión se presenta como un punto medio entre las otras dos, compartiendo similitudes y diferencias, pero también se muestra codificada, permeada en su mayoría, por la puesta en escena del jarabe tapatío del *Ballet de Amalia Hernández*.

5.3 Signos proxémicos. Cuadro recapitulativo y comparativo¹⁸

5.3.1 Aproximaciones semiológicas estructurales

Fragmento	Signos proxémicos	Significado	Estructuras (/) y diferencias (x)		
			Allá en el rancho grande	Mariachi Vargas de Tecalitlán	BFM Amalia Hernández
Aproximación al encuentro	Distancia social	Más de 1.25 m.	X	x	/
	Distancia personal	46cm- 1.25 m.	/	/	/
	Distancia íntima	Menos de 45 cm.	X	/	/
	Trazo de cruz	Religión presente	X	X	/
	Circuito	Experimentar y libertad de conocer a otras parejas	X	X	/
	Trazos y evoluciones coreográficas amplias	Dinamismo y fuerza grupal	X	X	/
	Centro del escenario	Íntimo y personal	X	X	X
Pocos desplazamientos	Íntimo y personal	/	/	X	
Cortejo-coqueteo	Intercambio delugares	Compartir y comprensión	/	X	/
	Interacción y transiciones en su espacio personal	Relación íntima y personal	/	/	X
	Distancia social	Más de 1.25 m.	X	/	
	Figuras y evoluciones complejas	Codificación y técnica dancística	/	/	X
	Pocos desplazamientos	Íntimo y personal	/	/	X
Aceptación – consolidación	Distancia íntima y personal la mayor parte del tiempo	Acto sexual y confianza	/	/	X
	Contacto físico	Consolidaciónconfianza	/	X	X
	Distancia íntima entre la china y el sombrero	Interacción entre la china y elcharro	/	/	/

¹⁸ Elaboración propia con base a los análisis elaborados previamente

El estudio de la proxémica está relacionado al uso de dimensiones espacio- temporales, las maneras de cómo las personas utilizan el espacio, distancias, contacto físico, posturas, etc., las percepciones y organización del espacio personal y social. La estructura del espacio en las interacciones cotidianas del ser humano, generando significados previamente codificados por la cultura.

La danza utiliza el espacio a través de diversos desplazamientos, visibilizándolos en el escenario, posicionándolo como un lugar de movimiento. Las distancias proxémicas representan signos, por ejemplo; limitaciones con los espectadores, relación entre los personajes, evoluciones, niveles de confianza e interacción, etc.

Existen diversos tipos de espacios y distancias, entre ellos el espacio público (lugares sociales), habitual (cultural), de interacción (roles específicos) y corporal (intimo, confianza). Por otro lado; distancias íntimas (menos de 45 cm.), vinculadas a accesos privilegiados, de confianza, pero a la vez vulnerable; personal (46 a 1.20 m.), personas cercanas como la familia, amigos, distancias comunes en la escuela, trabajo, conversaciones; social (más de 1.25 m.), formalidad, territorio reservado, relaciones no tan profundas; pública (más de 3.60 m.) encuentros ocasionales y superficiales.

De esta forma, en la aproximación al encuentro y en el cortejo-coqueteo, el BFM¹⁹ mantiene una distancia social-pública, pues comienzan de un extremo a otro, ya que los personajes representan estar en un espacio público (centro de un pueblo), por lo que aún no hay confianza, tan solo es un encuentro casual. A diferencia del *Mariachi Vargas y Allá en el rancho grande*, que comienzan con una distancia personal-social, comunes a lo largo de las coreografías, pues estos encuentros son más íntimos, visibles en el encuentro de miradas, simulando darse un beso, manteniendo una distancia íntima.

El Ballet de Amalia Hernández es la versión que más desplazamientos realiza sobre el escenario, ya que es una agrupación grande con un cuerpo de baile homogéneo y en sincronía. Trazan la forma de una cruz sobre todo el escenario, visibilizando la presencia de discursos religiosos, vinculándolos al proceso de formación de una relación amorosa. Estos trazos coreográficos y amplias evoluciones, dan muestra de la codificación y dominio de la técnica, interviniendo elementos coreográficos para la correcta utilización del espacio escénico, representando dinamismo y fuerza a la coreografía.

Las tres coreografías utilizan el centro del escenario, pues es una forma de enfatizar elementos importantes, generalmente visibilizando distancias íntimas entre la china y el charro, con la finalidad de que el público preste su atención a ese momento.

¹⁹ Recordando BFM para referir indistintamente al Ballet Folclórico de México de Amalia Hernández

En las categorías de análisis (aproximación, cortejo y aceptación), las versiones de *Allá en el rancho grande y el Mariachi Vargas* tienen pocos desplazamientos; la mayor parte del tiempo mantiene distancias personales e íntimas, ya que solo es una pareja, representando un momento intrínseco y profundo, no espectacularizado como con el caso del *Ballet de Amalia Hernández*.

En la aceptación-consolidación, las chinas marcan su distancia, limitando su territorio en relación al resto de las parejas. Por otro lado, la distancia íntima entre el sombrero y las chinas, representa una situación de confianza, personal y privilegiada.

En la posé final, la distancia entre los personajes sigue siendo íntima y personal, pues se encuentran unidos por medio de las manos, mostrando la consolidación y triunfo de la relación amorosa.

5.4 Signos cronémicos. Cuadro recapitulativo y comparativo²⁰

5.4.1 Aproximaciones semiológicas estructurales

Fragmento	Signos cronémicos	Significado	Estructuras (/) y diferencias (x)		
			Allá en el rancho grande	Mariachi Vargas de Tecalitlán	BFM Amalia Hernández
Aproximación al encuentro	Acercamientos instantáneos	Pena, aproximación, introducción	Duración: 48 segundos	Duración: 40 segundos	Duración: 38 segundos
Cortejo-coqueteo	Duración de miradas con mayor tiempos	Coqueteo y	Duración: 60 segundos	Duración: 51 segundos	Duración: 46 segundos
Aceptación – consolidación	Posé final abrazados 8 tiempos	Confianza total, consolidación de la pareja	Duración: 45 segundos	Duración: 54 segundos	Duración: 44 segundos

La cronémica estudia la estructuración y uso del tiempo. La danza y el tiempo están vinculados, pues la danza depende de tiempos musicales, para una ejecución armoniosa y en sincronía.

Para este análisis los signos cronémicos son de vital importancia, pues el tiempo de los encuentros y aproximaciones es crucial para la interpretación de signos. Por dicha razón se relaciona la duración de cada categoría a los tiempos convencionales, construidos y aceptados social y culturalmente.

En la aproximación al encuentro, la duración en cada uno de los soportes es similar, entre 40 y 48 segundos, siendo esta categoría la de menor tiempo de duración. Dado que es una aproximación se visibiliza la presentación de ambos personajes, quienes apenas se conocen, acercándose entre ellos en diversos momentos.

En el cortejo-coqueteo la duración varía entre 46 segundos y 60 segundos, el encuentro de miradas es mayor, ya que los personajes se coquetean y seducen. La aceptación-consolidación varía de 44 a 54 segundos, pues es el clímax de la coreografía, a excepción del *Ballet de Amalia Hernández*. La duración de la posé final es larga, representando confianza y afinidad de los personajes.

²⁰ Elaboración propia con base a los análisis elaborados previamente

5.5 Jarabe Tapatío en *Allá en el rancho grande*, Mariachi Vargas de Tecalitlán, Amalia Hernández:
Contextos, signos y conclusiones

5.5.1 *Allá en el rancho grande*

Por el año de producción (1948) y el contexto social en el que fue interpretada es posible pensar que las limitaciones son extremas, que casi no hay interacción entre los personajes y demás, sin embargo es la escenificación más fiel del relato que el jarabe tapatío desea transmitir, aproximándose a lo que cada categoría pretende representar. Desde el primer encuentro hay rasgos de timidez en los personajes, transformando su actitud considerablemente a lo largo de la coreografía.

En la última categoría se ve plasmada la procreación, pues la china zapatea sobre el sombrero, en otros análisis esto no sucede, solo danzan alrededor. El zapateo de talón–punta–talón y el sombrero en el piso son estructuras que prevalecen en la representación del jarabe en la actualidad.

En la cotidianidad, el primer encuentro de dos personas que se atraen es una aproximación en donde los interesados comienzan a conocerse, existe timidez, límites y normas sociales, los personajes se presentan con respeto; la china coqueta y el charro varonil. A lo largo de la coreografía se observa mayor acercamiento corporal y contacto físico, a pesar los encuentros y el jugueteo, la postura del charro sigue siendo firme y seria.

Las miradas de la china en dirección al piso simbolizan respeto y sumisión hacia el charro, resulta un poco contradictorio, pues es la china quien da la pauta para que exista contacto y acercamiento, sin embargo, las mujeres eran educadas para servir y respetar al varón, posible respuesta ante las miradas de sumisión. Socialmente el afecto y el amor se demostraban a través de límites y reglas.

El momento de aceptación y consolidación es explícita indicando consentimiento por parte de la china y con ello formalidad de la pareja. El charro toma por la cintura a la china, elementos de la indumentaria como el sarape y el sombrero cobran vida, simbolizando protección, compromiso y aceptación. El charro representa un soporte, pues tomará el rol como jefe del hogar, cubre a la china con su sarape, protegiéndola, pues ahora él será proveedor. La pose final no es codificada, ni estructurada, al contrario es natural y convencional de una pareja enamorada en la vida real.

El vestuario no es tan elegante como en los siguientes dos análisis, el charro no porta el traje de mariachi convencional, sino un sombrero de paja, el sarape como símbolo de mexicanidad. La ropa de los espectadores es ordinaria y sencilla. La china por medio de sus colores, símbolos y accesorios representa el patriotismo, con una falda con lentejuelas, parecida a la que actualmente conocemos; bordados de lentejuela, blusa alusiva a la cultura indígena, con una fajilla a lo largo de la cintura.

La película es una de las más icónicas de la Época de Oro del Cine Mexicano, debido a su éxito nacional e internacional, vista por infinidad de receptores, transmitiendo a su vez mexicanidad por medio del jarabe tapatío, reafirmando símbolos y discursos. En este soporte no es tan visible la codificación de movimientos, ni desplazamientos elaborados, sino es más auténtico, acercándose a la forma de ejecutar jarabes en festividades populares.

Por lo tanto, esta versión es la más parecida a la forma real de una interacción amorosa, gracias a la naturalidad de movimientos, indumentaria, expresiones, etc., que sirve de ejemplo para la ejecución de próximos jarabes.

5.5.2 *Mariachi Vargas de Tecalitlán*

Una agrupación que gracias al apoyo del gobierno y medios de comunicación ha logrado trascender internacionalmente, pues es uno de los más representativos, galardonado por su tradición y fortalecimiento a lo largo de los años.

Tan solo es una pareja de bailarines, ocupando su espacio personal y posicionándose la mayor parte del tiempo en el centro del escenario. Desde la primera categoría hay interacción de los personajes, los encuentros de miradas son comunes, hay gritos e interjecciones, simulan confianza. Su expresión facial luce todo el tiempo sonriente, fingida y acartonada.

Esta es la única coreografía donde el mariachi participa por medio de gritos, expresando alegría y orgullo, las interjecciones y sonidos presentes en la puesta en escena muestran una coreografía libre, sin normas marcadas por la sociedad en relación a límites entre hombre y mujer. Incluso en varias ocasiones el charro da la espalda a la china, como una forma de coqueteo y jugueteo.

En la pose final, los personajes emiten la frase “¡Viva México! impregnándole un sello mexicano, patriotismo e identidad, la sonrisa se mantiene en ambos. La china, al igual que en los otros dos análisis, recoge el sombrero como símbolo de aceptación, el charro la rodea delimitando su territorio, El sarape tan solo es parte de la indumentaria, ya que no se utiliza. El charro auxilia a la china a levantarse como signo de caballería, sin embargo es la única coreografía donde esto sucede. El entrelazamiento de manos simboliza unión y amor.

La pose final es igual a la versión de Amalia Hernández, posicionando al charro como soporte de la china y de la familia que están próximos a formar. Las distancias son íntimas y personales.

Esta coreografía luce un poco más libre, sin embargo es lineal, no se percibe del todo los cambios de categorías por las cuales atraviesan los personajes, también hay miradas con dirección al piso.

5.5.3 Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández

La agrupación es considerada “embajadora de la cultura mexicana”, la más representativa a nivel nacional e internacional, logrando presentarse en diversos escenarios del mundo, aclamado y conocido por su limpieza técnica, tradición y formalidad. Como toda industria, retoma expresiones pertenecientes a la cultura popular para posteriormente codificarlas y convertirlas en un producto el cual comercializar, en consecuencia es criticada por la pérdida de autenticidad de las danzas.

Es importante aclarar, que gran parte de su éxito ha sido por la estrecha relación que tiene con la elite política, económica y social del país, ya que desde su consolidación ha contado con el apoyo del gobierno y también de medios de comunicación, en especial la televisión.

Las danzas que representan se han convertido en un show, en un espectáculo, en tanto una agrupación grande y consolidada. La pantomima es un elemento importante en la puesta en escena, representando interacción de los personajes, dialogando y coqueteando en una fiesta, el lanzamiento de serpentina como un símbolo de jolgorio. La técnica de zapateo y faldeo es precisa y codificada, las miradas hacia el piso son poco comunes, presentes en la última categoría.

El charro luce alegre, suelto pero a la vez respetuoso, en el cortejo la china realiza un movimiento de falda simulando torear, provocando al charro. Una muestra de entrega total cuando ella extiende brazos hacia los costados, dirigiendo la mirada al cielo. La posé final es igual a la versión del Mariachi Vargas: el charro como soporte, unido de la mano con la china y ella sosteniendo el sombrero.

En esta puesta en escena del jarabe tapatío se aprecia un trabajo profesional, mecanizado y reproducido constantemente, pues las evoluciones coreográficas que realizan son formales y codificadas, asimismo el movimiento y limpieza técnica de los bailarines, sin embargo, carece de interpretación, ya que en todo momento hay sonrisas de aparador, pues no se expresan otro tipo de emociones como hostilidad, pena, enamoramiento, etc.

La coreografía es tan codificada, que no se alcanzan a apreciar cada una de las categorías. El cuerpo de baile, la mayor parte del tiempo se mantienen en movimiento, lo que origina que la coreografía se muestre dinámica, gracias a entradas y salidas constantes.

No existe sarape de charro en esta versión, elemento presente en las coreografías previas, en cambio tan solo se presenta el típico y elaborado traje de charro, elegante y fino, las chinas portan una falda roja con algunos destellos en lentejuela, no es la típica falda con el escudo bordado.

5.6 Conclusiones generales

Este tipo de expresiones conforman una de los cimientos de la estructura del Estado, pues permiten generar sentido de pertenencia, a través del patriotismo e identidad. Por dicha razón, su estudio es de vital importancia, ya que a pesar de las transformaciones que ha sufrido sigue siendo vigente hasta la actualidad y seguramente lo seguirá siendo en un futuro. El jarabe tapatío representa a México, en diversos aspectos; formas de vida, costumbres, música, indumentaria, danza, relatos, etc.

La danza pertenece a un sistema de comunicación no verbal, compartiendo signos quinésicos, proxémicos, cronémicos y paralingüísticos. A lo largo de estas páginas se posicionó a la danza como sistema simbólico, interpretando signos y develando discursos, para así demostrar la omnipresencia de la comunicación, con la finalidad de dar cuenta cómo los discursos originan acciones y cambios en el comportamiento de la sociedad.

El jarabe tapatío es un símbolo mexicano, considerado “baile nacional”, transformándose a lo largo de los años. Su consolidación ha logrado que al momento de nombrarlo evoque inmediatamente símbolos nacionales, procesos históricos plasmados en esta expresión dancística. Actualmente sigue siendo visible a nivel nacional e internacional, sin embargo, a pesar de su relevancia, la información formal es escasa y poco fiable, por lo que uno de los cometidos de esta investigación fue dar muestra histórica del afianzamiento de dicha danza.

De esta forma, Gabriel Saldívar fue quizás el primero y el único en preocuparse por realizar una investigación etnográfica, para recolectar datos e información sobre el jarabe tapatío, dada su evolución histórica, pero en especial el interés por recuperar las partituras originales de la pieza, dada su profesión como musicólogo. En consecuencia, la mayoría de investigaciones realizadas sobre el jarabe tapatío están basadas en las aportaciones de él, sin embargo dado el año de publicación de la obra, resulta complicada la obtención del ejemplar, aunado a su principal interés en salvaguardar las partituras, presentando información limitada y escasa de la parte histórica-social del jarabe tapatío.

Gestar un proyecto de unidad cultural, con la finalidad de generar identidad en la población dado el entorno pos revolucionario y con ello la necesidad de reconstrucción política, social, económica de un país álgido de estructura y organización. Esta reconstrucción fue más visible en la primera mitad del siglo XX, dado el contexto social en el que se encontraba el país. Sin embargo, también surge la idea de formular este proyecto gracias a la visita en 1919 de Anna Pávlova, bailarina rusa de danza clásica, una de las más emblemáticas en el mundo del ballet, quien realiza una gira por México, maravillada por la cultura mexicana, presenta una propuesta nombrada “fantasía mexicana”, vistiéndose de china poblana, ejecutando el jarabe tapatío en puntas. A partir de este momento, el Estado se interesa institucionalizando esta danza, desde eventos masivos, hasta el grado de añadirla al plan de estudios de educación básica a cargo de Vasconcelos, tal como lo refiere Josefina Lavalle (1988) en *Jarabe ranchero o jarabe de Jalisco*.

Precisamente, con esta investigación es posible argumentar que la instauración del jarabe tapatío fue una de las piezas clave para acoger a la población mexicana, transmitiendo diversos discursos, entre los principales: patriotismo e identidad, roles y pautas de comportamiento según el género, e inclusive ideales de una relación amorosa, contando una historia enmarcada según carencias, contextos e intereses específicos. Esta danza es una máquina del tiempo, ya que permite viajar a través de la historia y generar una idea parcial de lo que sucedía en ese momento.

Con respecto al discurso, Michel Foucault lo refiere como “otra cosa distinta del lugar al que vienen a depositarse y superponerse, como en una simple superficie de inscripción, unos objetos instaurados de antemano” (Foucault, 1990:69). En consecuencia; un conjunto de ideas, conceptos, fragmentos, abstracciones, etc., pertenecientes a los diferentes aspectos de la realidad.

A lo largo de los análisis, uno de los principales guías fueron las teorías de Roland Barthes, pues fue necesario adaptar su propuesta a la forma de descomponer estructuralmente el relato del jarabe tapatío, al dividirlo en 3 categorías que representan el proceso de formación de una relación amorosa, plasmando desde el primer acercamiento, el cortejo y por último la consolidación formal de la pareja, relacionando esta última con la formación de una familia nuclear tradicional, y con ello la procreación.

Por otro lado, con la institucionalización e intereses lucrativos, el jarabe fue perdiendo su autenticidad, pues en un principio era una expresión de rebeldía, también la mayoría de sus sones no son jaliscienses como lo mayoría imagina, sino una recolección de toda la nación. La cultura popular proporciona las herramientas necesarias para su propia identidad y pertenencia, lo único que hace el Estado es retomarlas y reproducirlas, de esta manera se populariza, hasta lograr ser el más conocido en escuelas y fiestas oficiales en la década de 1920.

En relación a la autenticidad, el proceso de construcción-reconstrucción de las danzas tradicionales, surge a la par un esquema de inteligibilidad (construido), buscando en las categorías de este esquema los motivos y el porqué de dicha representación, para posteriormente ejecutarlas con ayuda de la técnica dancística y en conjunto sea posible llevarlas a escena. “La danza se enseña casi siempre como vocabularios codificados de movimientos a dominar a través de la repetición descontextualizados de su origen histórico y cultural, tratados como sistemas cerrados” (Lynton, 2006: 2). Atraviesan procesos de transformación, reconstruyendo a lo largo del tiempo la representación material de estas danzas, tal como sucedió con el jarabe tapatío.

La construcción sistemática de manifestaciones dancísticas es común, sin embargo no se toma en cuenta el contexto y profundidad de las mismas, olvidando en diversas ocasiones su razón histórica, simbólica y cultural. Esto es un problema, ya que da muestra de intereses de ciertas elites, sometimiento, dominación y relaciones de poder existentes.

Destacar que los tres soportes analizados pertenecen a industrias, las cuales transforman y retoman pensamientos costumbres y tradiciones para convertirlas en un producto rentable que satisfagan necesidades culturales, artísticas, entretenimiento, etc., en cada uno de los soportes, pues industria del cine, danza y música.

En resumidas palabras, el jarabe tapatío es retomado de la cultura popular, para institucionalizarlo y generar identidad, símbolo vigente en la actualidad, imponiendo estructuras culturales y reflejando mexicanidades.

La propuesta de la investigación es una aproximación al surgimiento del jarabe tapatío, para tomarlo como un antecedente. Para esto, proporcionamos al lector el contexto histórico de la danza, en donde se evidencia que el jarabe tapatío, a pesar de ser un “símbolo nacional”, hasta hoy no cuenta con un documento que ampare su codificación en tanto que danza-relato.

Hemos tratado nuestra interpretación sobre la base de la tradición semiológica (“la ciencia de los signos en el seno de la vida social” (Sassure, 1975: 66) y en fondo, asumimos sin contradecirnos epistemológicamente que, con nuestra propuesta, hemos caminado por una interpretación la cual, seguramente, tendrá sus límites, pero también sus alcances para el público espectador, para el danzante o para el investigador que aprecia el jarabe tapatío.

Por otro lado, constatamos que el jarabe tapatío es retomado de la cultura popular. Josefina Lavalle y Gabriel Saldivar, quienes se basan en remotas investigaciones sobre el jarabe tapatío y dan cuenta de la presencia de dos símbolos que son la china y el charro mexicanos.

La Institucionalización de símbolos e imposición de estructuras como el sombrero en el piso, encuentros de miradas, faldeos, zapateados, etc., pero también diferencias, que son cruciales para la interpretación, pues a partir de estas es posible apreciar transformaciones ocurridas con el pasar de los años.

Un ejemplo claro es el primer análisis, dado su contexto social se relacionaría a sumisión y límites, sin embargo es la representación más fiel, asociando el relato con los movimientos ejecutados. A través de estos movimientos se comparten formas de vida, enmarcando lo convencional, pero también, en cierta medida normas, ya que indican pautas de conducta. De esta manera, la china, el charro y el jarabe tapatío son el complemento perfecto para generar nacionalismo.

Es importante acotar que el presente análisis se realiza desde lo que ya se tiene, desde lo que ya se ha convertido en “producto”; desde lo que es un símbolo nacional cimentado. Es decir, desde lo que ya se ha consolidado y apropiado por parte de la población, dada su institucionalización, la industria cultural y el fenómeno de cultura de masas.

Consideramos que es vital dejar claro que este análisis se da desde los productos que ya se han espectacularizado, no en función de la historia del jarabe tapatío (sino es para contextualizar), pues no es el objetivo de esta tesis. La falta de información y de evidencias históricas hizo más compleja esta labor, haciendo un gran esfuerzo

por recolectar información que visibilizara en cierta medida como se fue construyendo el jarabe tapatío. Identificando algunos antecedentes que dieran cuenta de su consolidación, pero como ya se ha mencionado es hasta su institucionalización que se le da énfasis, convirtiéndolo en un símbolo nacional. Esta una de las principales razones por la que surge la inquietud de realizar este análisis.

En la actualidad, el jarabe tapatío continúa transmitiendo y reafirmando identidad, fomentándola en nuevas generaciones, en tanto una manifestación de los mexicanos, de cómo se organizan, comportan y estructuran.

“El nacionalismo de la revolución pretendió encontrar una identidad propia, referida a las “esencias mexicanas”, ahistóricas y aglutinadoras de la cultura nacional. A partir de los dos discursos privilegiados de la identidad nacional (la cultura popular tradicional y el arte culto) el arte nacionalista realizó construcciones imaginarias para conformar el “alma nacional”. Los mitos que de ahí surgieron alimentaron a la sociedad y se convirtieron en obligados puntos de referencia para los mexicanos, dándoles unidad y distinguiéndolos de los demás” (Torjano, 2004: 64)

De esta forma, la Revolución Mexicana fue un parteaguas para nuevos procesos relacionados al arte y la cultura, ya que se buscaba formar un México real, rescatando su autenticidad a través de expresiones populares que unieran a su población, con la finalidad de representar un país autónomo y creativo al exterior, visibilizar su legitimidad a través de expresiones artísticas como es la danza y la música.

Hoy, el jarabe tapatío sigue ocupando un papel importante, que en infinidad de ocasiones se olvida, pues se da por sentado su existencia, gracias a su convencionalismo, su afianzamiento ha sido a tal grado que en la actualidad no es necesario observar esta puesta dancística en todo momento y a todas horas. Simplemente se tiene conocimiento de que existe, pero más allá de la materialidad plasmada en su ejecución, hay entendimiento del símbolo que representa; una nación alegre y colorida.

Es así que el presente estudio da cuenta de los diversos mecanismos u estrategias que visibilizan la forma de organización, comportamiento y estructura de una nación, pues la comunicación no verbal, manifestada a través de la danza, da muestra de los diversos soportes sobre los cuales es posible transmitir discursos y en especial uno tan grande como el nacionalismo, en donde a veces las palabras, simplemente no alcanzan.

En consecuencia, exhibir cómo las transformaciones históricas-semiológicas van de la mano, ratificando que con el pasar de los años, los signos del jarabe tapatío siguen siendo vigentes, cumpliendo funciones específicas, como unidad, identidad y visibilidad al exterior de una cultura propia, supuestamente “auténtica”. Pues en realidad, como se ha mencionado a lo largo de estas páginas, el jarabe tapatío se ha ido transformado, pues de ser una expresión de rebeldía, paso a convertirse en un espectáculo, atiborrado de códigos, técnica y profesionalización.

REFERENCIAS

- Bibliográficas

BALBUENA, B. (2017). “El análisis dancístico: un acercamiento al estudio semiológico y contextual de la danza folclórica cubana” en *Revista de Cultura Cubana*. No. 820. Ministerio de Cultura Cubano: La Habana.

BARBOSA, P. y MURCIA, N. (2012). “Danza: escenario de construcción y proyección humana. Educación y Educadores”, 15(2), pp.185-200, Universidad de La Sabana, Cundinamarca, Colombia. Disponible en:

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=83424870003>

BARTHES, R. (1971). *Elementos de la semiología*, Alberto Corazón Editorial, Madrid.

BARTHES, R. (2003). “La actividad estructuralista” en *Ensayos Críticos*, Grupo Editorial Planeta, Buenos Aires. Disponible en: <https://ayciunr.files.wordpress.com/2014/04/barthes-roland-ensayos-criticos.pdf>

BARTHES, R; GREMIAS, A.J; BREMOND, C; Gritti, J; MORIN, V; Mets, C; TODOROV, T; GENETTE, G. (1970). *Análisis estructural del relato*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.

BASTARRICA, B. (2014). “El sombrero masculino entre la reforma y la revolución mexicanas: materia y metonimia”, *Historia Mexicana*, vol. LXIII, pp. 1651-1708. El Colegio de México, Cd. de México. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/600/60040011003.pdf>

BELMONTE, C. (2016). “El cine de la comedia ranchera durante el socialismo a la mexicana” en *Revista El Colegio de San Luis*. Vol.6, n.11, pp.176-205, San Luis Potosí. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1665-899X2016000100176&script=sci_abstract

BELTRÁN, L. (2008). “Aportes del estructuralismo a la identificación del objeto de estudio de la comunicación” en *Razón y Palabra*, vol. 13, núm. 63, 2008, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Estado de México, México. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/1995/199520798015.pdf>

BENJAMIN, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Editorial Itaka, Cd. de México. Disponible en: https://monoskop.org/images/9/99/Benjamin_Walter_La_obra_de_arte_en_la_epoca_de_su_reproductibilidad_tecnica.pdf

BRENSCHEDEIDT, D. (2017). “Tradiciones performativas regionales y discurso nacional: Sonora en el repertorio del Ballet Folklórico de México” en *Culturales*, vol. 1, núm. 2, julio-diciembre, pp. 157-187, Universidad Autónoma de Baja California Mexicali, México. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/694/69452756005.pdf>

CARVAJAL, Y. (2010). "Interdiscipliniedad: desafío para la educación superior y la investigación" en *Revista Científica Scielo*, Universidad de Caldas, Manizales, Colombia. Disponible en: <http://www.scielo.org.co/pdf/luaz/n31/n31a11.pdf>

CESTERO, A. (2006). "La comunicación no verbal y el estudio de su incidencia en fenómenos discursivos como la ironía", en *ELUA. Estudios de Lingüística*. N. 20, pp 57-77, Universidad de Alcalá, España. Disponible en: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6074/1/ELUA_20_03.pdf

CORDOVA, A. (1972). *La formación del poder político en México*, Ediciones Era, S.Ade C.V, Cd. De México.

CHÁVEZ, O. (1991). *La Charrería Tradición Mexicana*, Instituto Mexiquense de Cultura, Nueva York, EUA.

Chávez, Octavio (2014). *La Charrería*. Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal, Edo. de México. Disponible en: <http://ceape.edomex.gob.mx/sites/ceape.edomex.gob.mx/files/La%20charrería.pdf>

CHIQUISA, C. (2015). "Análisis Semiótico de la Danza: apu cerros vivos", Universidad Politécnica Salesiana, Editorial UPS, Quito, Ecuador. Disponible en <https://dspace.ups.edu.ec/bitstream/123456789/10669/1/UPS-QT08469.pdf>

CID JURADO, A. (2006). "Los signos del merengue: Un análisis semiótico" 22 (50), pp.101-127, Universidad de Zulia, Maracaibo, Venezuela. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31005005>

CIFUENTES, M. (2008). "Acercamientos y propuestas metodológicas para el estudio histórico y teórico de la danza" en *Aisthesis*, (43), pp.85-98, Santiago, Chile. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16321983500>

CONACULTA (2003). *La china poblana*, Artes de México, número 66, CONACULTA, INAH, Cd. de México.

DALLAL, A. (2010). "Los ojos del escenario" en *Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, Volumen XXXII, número 96 Disponible en: <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2307/2597>

DALLAL, A. (2013). *La danza moderna en México*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México. Disponible en: <http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf4/artes-1-dallal-danza.pdf>

ECO, U. (1968). *La estructura ausente*, Editorial Lumen, S. A., Barcelona.

ESTEINEU, R. (2004). "El surgimiento de la familia nuclear en México" en *Estudios de historia novohispana*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, UNAM, México. Disponible en: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/ehn/article/view/3613/3166>

- ESTEINEU, R. (2009). “Las relaciones de pareja en México moderno”, en *Revista Casa del Tiempo*. UNAM, México. Disponible en: <https://biblat.unam.mx/es/revista/casa-del-tiempo/articulo/las-relaciones-de-pareja-en-el-mexico-moderno>
- ESTEINEU, R. (2017). “Intimidad y amor romántico entre 1900 y 1950 en México: discursos y normas” en *Cuicuilco Revista de Ciencias Antropológicas*, número 688, INAH, México. Disponible en: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/cuicuilco/article/view/11278/12041>
- FOUCAULT, M. (1990). *La arqueología del saber*, Siglo XXI, México.
- GALLO, L. (2010). “Los discursos de la Educación Física contemporánea”, Armenia: Kinesis, pp. 299-317. Disponible en: [http://files.alexaguilaredufisico.webnode.com.co/200000027-1ef3c1f8e0/epilogo%20Los%20discursos%20de%20la%20Educaci%C3%B3n%20F%C3%ADsica%20contempor%C3%A1nea%20LUZ%20ELENA%20GALLO%20\(2\).pdf](http://files.alexaguilaredufisico.webnode.com.co/200000027-1ef3c1f8e0/epilogo%20Los%20discursos%20de%20la%20Educaci%C3%B3n%20F%C3%ADsica%20contempor%C3%A1nea%20LUZ%20ELENA%20GALLO%20(2).pdf)
- GARCÍA, I. y PÉREZ, R. y CALVO, Á. (2013). “Expresión corporal. Una práctica de intervención que permite encontrar un lenguaje propio mediante el estudio y la profundización del empleo del cuerpo”, *Retos. Nuevas Tendencias en Educación Física, Deporte y Recreación*, (23), pp.19-22. Federación Española de Docentes de Educación Física. Murcia, España. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=345732289004>
- GARCÍA-ROJAS, A. (2016). “De Allá en el rancho grande a Lola la trailera: Movilidad social”, en *Historia Mexicana*, LXV (4), pp.1855-1895. El Colegio de México, Cd. de México. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60048435009>
- GIVENS, D. (2008). *El lenguaje de la seducción*, RBA Libros, S.A.PerezGaldos, 36- 08012, Barcelona. Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/163287998/el-lenguaje-de-la-seduccion-pdf>
- GONZÁLEZ- DOMÍNGUEZ, C. Y MARTELL-GÁMEZ L. (2013). “El análisis del discurso desde la perspectiva Foucauldiana: método y generación del conocimiento” en revista *Ra Ximhai, Paz, Interculturalidad y Democracia*, Volumen 9, No1, Los Mochis: Universidad Autónoma Indígena de México. Disponible en: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rxm/article/view/53894/47990>
- HERMES, R. (1982). *Origen e historia del mariachi*, Editorial Katún, México.
- JÁUREGUI, J. (2007). *El Mariachi Símbolo Musical de México*. Editorial Taurus, Cd. de México.

LAVALLE, J. (1988). *El jarabe ranchero o jarabe de Jalisco*, INBA, Dirección de Investigación y Documentación de las Artes. Cd. de México.

LYNTON, A. (2006). “Crear con el movimiento: la danza como proceso de investigación”, en *Revista Reencuentro*, núm. 46, agosto, p. 0, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, Cd. de México. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/340/34004609.pdf>

MONSIVÁIS, C. (1981). “Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México”, en *Cuadernos Políticos*, número 30, octubre-diciembre de 1981, pp. 33-52. Editorial Era. Cd. de México. Disponible en: <http://www.cuadernospoliticos.unam.mx/cuadernos/contenido/CP.30/30.4.CarlosMonsivais.pdf>

MORAGÓN, L. (2007). “Estructuralismo y posestructuralismo en arqueología”, en *Revista Arqueoweb*, 9(1), Departamento de Prehistoria de la Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://webs.ucm.es/info/arqueoweb/pdf/9-1/moragon.pdf>

OROZCO, W. (2008). “El machismo en México y su esencia”, en revista *EntreVer Ando*, no. 02, p. 8-11, Universidad Veracruzana Intercultural. Disponible en: https://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/8899/1/ar2_p8-11_2008-2.pdf

ORTIZ, C. (1994). “Antropología y Folklore” en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, repositorio del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Disponible en: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/44121/1/Antropolog%C3%ADa%20y%20Folklore.pdf>

PALOMAR, C. (2004). “El papel de la charrería como fenómeno cultural en la construcción del Occidente de México”, en *Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe* 76. Disponible en: <https://www.erlacs.org/article/download/9686/10109/>

PALOMAR, C. (2004). *En cada charro, un hermano: la charrería en el Estado de Jalisco*, Secretaria de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco. Guadalajara. Disponible en: <https://sc.jalisco.gob.mx/sites/sc.jalisco.gob.mx/files/01cadacharro.pdf>

PÉREZ, C. (2008), “Sobre la definición de la Danza como forma artística” en *Aisthesis*, núm. 43, pp. 34-49, Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/1632/163219835003.pdf>

PÉREZ, M. (2009). “El instrumento del intérprete en la danza: el cuerpo como medio de expresión y comunicación escénica” en *Divulgación-investigación del*

Conservatorio Superior de Danza de Málaga, Universidad de Málaga. España. Disponible en Dialnet-ElInstrumentoDelInterpreteEnLaDanza-3127760 (1).pdf

PÉREZ, P. (2017), *Mecanismos de cortejo según los rasgos de personalidad en grupos sociales de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador*, Pontificia Universidad Católica del Ecuador sede Ambato. Disponible en: <http://repositorio.pucesa.edu.ec/bitstream/123456789/1954/1/76453.pdf>

PÉREZ, R. (2008). “Cotidianidades, imaginarios y contextos: Ensayos de historia y cultura en México, 1850-1950” en Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS). Cd. de México. Disponible en: <https://ciesas.files.wordpress.com/2010/02/cotidianidades-test.pdf>

PRADIER, A. (2013). “¿Qué es un espectáculo?” en *Revista de Filosofía Factótum*, núm. 10, Valladolid, España. Disponible en: http://www.revistafactotum.com/revista/f_10/articulos/Factotum_10_1_Adrian_Pradier.pdf

QUECEDO, R. y CASTAÑO, C. (2002). “Introducción a la metodología de investigación cualitativa” en *Revista de Psicodidáctica*, núm. 14, pp. 5-39 Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea Vitoria-Gazteiz, España. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/175/17501402.pdf>

RAMOS, M. (1990). *La danza en México durante la época colonial*, Secretaria de Educación Pública. Editorial Patria. Cd. de México.

ROSALES, H. (2004). “La discusión sobre culturas populares en México durante el siglo xx” en *Diálogos en la acción, primera etapa*. Culturales populares e indígenas. Disponible en: <http://abacoenred.com/wp-content/uploads/2015/10/Cultura-popular-Definiciones-y-acciones-Rosales-H.-2004.pdf>

RUIZ, L. (1984). *La danza mexicana*, Jorge Porrúa, librería de México, DEA. Cd. de México.

SALDÍVAR, G. (1935). *El Jarabe, baile popular mexicano*, Quinta época (1934- 1938), Tomo II. Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. INAH. Cd. de México. Disponible en: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/anales/article/view/7065>

SALDOVAL, E. y CASTILLO, M. (1998). *Danzas tradicionales ¿Actualidad u obsolescencia?*, Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMéx). Edo. de México.

SALGADO, A. (2007), “Investigación cualitativa: diseños, evaluación del rigor metodológico y retos Liberabit” en *Revista de Psicología*, vol. 13, pp. 71-78.

Universidad de San Martín de Porres. Lima, Perú. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/686/68601309.pdf>

SÁNCHEZ, H. y SANTOS, A. (2013). “Los usos del folclore y la construcción de una identidad regional “costeña” y nacional en la obra de Antonio Brugés Carmona, 1940-1950” en *Revista Científica Scielo*. Disponible en: <http://www.scielo.org.co/pdf/res/n49/n49a12.pdf>

SASSURE, F. (1979), *Curso de lingüística general*, Buenos Aires: Losada.

SEVILLA, A. (2000). “Las danzas tradicionales en México”, en *Diario del Campo, suplemento 11*. Coordinación Nacional de Antropología de Instituto Nacional de Antropología e Historia. Cd. de México. Disponible en: <https://deas.inah.gob.mx/images/contenido/amparosev/danzastradicio.pdf>

STAVENHAGEN, R. (1986). “La cultura popular y la creación intelectual” en *La Palabra y el Hombre*, Universidad Veracruzana, México.

STRACHEY, J; FREUD, A; STRACHEY, A; TYSON, A. (1975). “Interpretación de los sueños, segunda parte “en *Obras completas de Sigmund Freud*. Amorrortu Editores. Argentina. Disponible en: <http://www.bibliopsi.org/docs/freud/05%20-%20Tomo%20V.pdf>

TANIUS, K. (2005). “Una introducción al estudio del discurso y al análisis del discurso”, en *Global Media Journal*, vol. 2, núm. 3, primavera, 2005, p. 0. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. México. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/687/68720305.pdf>

TORTAJADA, M. (2002). “Amalia Hernández: audacia y fuerza creativa” en *Revista Casa del Tiempo*, núm. 37. Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Cd. de México. Disponible en: <http://www.uam.mx/difusion/revista/feb2002/tortajada.pdf>

TORTAJADA, M. (2004). “Bailar la patria y la revolución” en *Revista Tempo*, núm. 56. Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Cd. de México. Disponible en: <http://www.uam.mx/difusion/revista/julio2004/tortajada.pdf>

VALENTÍ, V. (2016). “Comunicación en la danza”, en *Repositorio Institucional de la UNLP*, La Plata, Argentina. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/62317>

VELÁZQUEZ, M. (2014). *De lo rural a lo urbano: las peleas de gallos en Monterrey*, Universidad Autónoma de Nuevo León, Facultad de Filosofía y Letras. Disponible en: <http://eprints.uanl.mx/4151/1/1080253805.pdf>

VIDAL, R. (2011). *La “comedia ranchera”: su impacto en la conformación industrial del cine mexicano y en la memoria colectiva de Iberoamérica (1937-1940)*. En *FILMHISTORIA*, Vol. XXI, núm.2 (2011).

VILLEGAS, M. y MALLOR, P. (2012). "La dimensión estructural y evolutiva de las relaciones de pareja", *Acción Psicológica*, vol. 9, núm. 2, diciembre, 2012, pp. 97- 109, Universidad Nacional de Educación a Distancia: Madrid, España. Disponible en <http://www.redalyc.org/pdf/3440/344030770009.pdf>

ZECCHTTO, V. (2002). *La danza de los signos*. Nociones de Semiótica General, Ediciones Abya-Yala, Quito, Ecuador.

- Páginas web

BALLET FOLKLÓRICO DE MÉXICO DE AMALIA HERNÁNDEZ (2018). Disponible en: <https://www.balletfolkloricodemexico.com.mx/>.

CÁRDENAS, A. (2002). "La china poblana se convierte en la cinta más poblada", en *EL UNIVERSAL*, México. Disponible en: <http://archivo.eluniversal.com.mx/espectaculos/36765.html>

EL BALLET FOLKLÓRICO DE MÉXICO DE AMALIA HERNÁNDEZ. SITIO OFICIAL (2018) Disponible en: <https://www.escueladeballetamaliahernandez.com.mx/historia-escuela-amalia-hernandez/>

FILMAFFINITY MÉXICO (2018). Disponible en: <https://www.filmaffinity.com/mx/film264426.html>

UNAM, PORTAL ACADÉMICO ESCUELA NACIONAL COLEGIO DE CIENCIAS Y HUMANIDADES (2015). Disponible en: <http://portalacademico.cch.unam.mx/alumno/historiademexico1/unidad4/estadoNacionMexicano/introduccion>

- Videos

JKR1MC (2013). *Allá en el rancho grande (Película completa) Jorge Negrete* [Video online] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=CT5U7BVJWr0&t=2925s> (8 de octubre de 2017).

CONCHITABUNNY (2018). *Mariachi Vargas de Tecalitlán - El Jarabe Tapatío* [Video online] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=QdwBUj0atHM> (15 de marzo de 2018)

DEMIAN BLACK (2012). *Guadalajara, Culebra, Tranchete, Negra y Jarabe... Ballet Amalia Hernandez* [Video online] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=yLUPAJ7jR0g> (11 de abril de 2019)

ANEXOS

Disco compacto:

1. Versión del Jarabe Tapatío de *Allá en el Rancho Grande* (YouTube)
2. Versión del Jarabe Tapatío del Mariachi Vargas de Tecalitlán
3. Versión del Jarabe Tapatío con el Ballet Folklórico de AmaliaHernández