

J. Antonio Machuca y J. Arturo Motta

## La Danza de los Diablos celebrada en las festividades de muertos entre afromexicanos del poblado de Collantes, Oaxaca

Sobre la fértil llanura costera que se despliega entre las faldas de la Sierra Madre del Sur y el litoral del Pacífico del estado de Oaxaca, se asientan varias poblaciones cuyos habitantes descienden, mayoritariamente, de aquellos esclavos negros africanos traídos a la Nueva España por traficantes franceses, portugueses y españoles para satisfacer la demanda de mano de obra que la economía colonial requería.<sup>1</sup>

Santo Domingo Armenta, Llano Grande, Tapextla, Cortijos, Corralero, Pie del Cerro y Collantes son algunas de estas poblaciones. La última forma parte de una de las cuarenta agencias municipales que comprende el municipio de Pinotepa Nacional, o Pinotepa del Rey en tiempos virreinales, localizado a su vez en la demarcación del ex distrito de Jamiltepec, Oaxaca.

<sup>1</sup> De acuerdo a estimaciones de Martín Norman F. (*Los vagabundos en la Nueva España, siglo XVI*, citado por J. Brody), para 1570 más de dos mil negros se habían reunido en estas zonas, donde vivían de la pesca y la agricultura (cfr. Brody Esser, J., *Máscaras ceremoniales de los tarascos de la Sierra de Michoacán*, INI, México, 1984, p. 37).

Para 1883 el rancho de Collantes, asentado en terrenos propiedad del C. Francisco Villar —tal vez sea esto lo que explique la sorpresa en que incurren autores como Gutierre Tibón<sup>2</sup> cuando afirman de los collanteños que “no poseen tierra como la gente de ‘razón’”— nos dice la *Colección de cuadros sinópticos*...<sup>3</sup> que contaba con 30 habitantes,<sup>4</sup> de los cuales 14 eran hombres y 16 mujeres; tenía de superficie “un cuarto de legua por otro de latitud” y sus casas “en el mayor desorden y a mucha distancia unas de

<sup>2</sup> Tibón, G., *Pinotepa Nacional: mixtecos, negros y triques*, UNAM, México, 1961, p. 40.

<sup>3</sup> *Colección de cuadros sinópticos de los pueblos, haciendas y ranchos del Estado libre y soberano de Oaxaca*, Anexo núm. 50 a la memoria administrativa presentada al H. Congreso del mismo, el 17 de septiembre de 1883, Oaxaca, Imprenta del Estado, 1883.

<sup>4</sup> Según Bartolomé y Barabas en su “Negros de Oaxaca”, *México Indígena*, núm. 2, noviembre 1989, Collantes tendría para 1980 una población de 1 549 personas. Cifra, suponemos, no del todo confiable si nos atenemos a lo que indica su fuente: el *Censo de Población* para 1980, donde, como es sabido, el grado de desagregación de las cifras sólo toca a los municipios, no a agencias y rancherías, que sería el caso de Collantes.

otras y todas de palos y techos de palma”.

Parte de los terrenos labrantíos de Collantes son surcados por el río de la Arena que nace todavía en las tierras bajas de la llanura, cerca del poblado de Santiago Ixtayutla. Su desembocadura en el mar dista unos 10 km desde Collantes, que a su vez queda de la cabecera municipal aproximadamente a 20 km, transitando por el camino que también toca el asentamiento de hablantes de mixteco El Carrizo. Sinuoso camino de arena compactada, que por la incidencia y reflexión de los rayos solares en él hace del vehículo un sauna móvil; de los húmedos y selváticos túneles verdeoscuros del trayecto que Gutierre Tibón encontró cuando a finales de la década de los cincuenta anduvo por ahí, no quedan más que sus palabras.

A la vera del río, de no mucha profundidad y de más o menos 30 m de ancho, se sitúa el poblado<sup>5</sup> de calles

<sup>5</sup> Dice Tibón (*op. cit.*, p. 39) haber visto construcciones en redondo que a la fecha de nuestra visita no apreciamos ya, y sí habitaciones de muros de tabicón o tabiques con su correspondiente losa de concreto; también hay de adobe

con trazo predominantemente irregular; excepto la principal, que es rectilínea. El polvo arenisco de su superficie, combinado con los productos escatológicos ahí depositados de puercos y humanos, hace violencia al olfato del visitante. No así la gente, cuya disposición para el diálogo facilita el establecimiento de vínculos de afinidad.

Sus terrenos de labor, casi todos delimitados con alambres de púas, albergan ganado vacuno<sup>6</sup> cuyos hatos están siendo renovados mediante programas que el Pronasol ha puesto en marcha; también les ha instalado una planta despulpadora para extraer aceite esencial de limón, cosechado de los múltiples huertos del cítrico que los lugareños poseen; aceite que después irá a parar a las grandes compañías productoras de detergentes.

Para la obtención de productos del mar cuentan con una cooperativa que a últimas fechas se ha visto con problemas de liquidez para solventar los pagos de los intereses que generan los créditos concedidos para la compra de botes y motores. Los cultivos principales del lugar son jitomate, maíz, frijol, ajonjolí, caña, sandía, cocos y parecen desaparecidos, de entre los que Tibón enumera, el algodón y el tabaco.

Para los días primero y dos de noviembre, fechas que el santoral católico señala para recordar a todos los

aplanado, como el albergue de la agencia municipal con sus portales, sin faltar las clásicas ramadas.

<sup>6</sup> Por la *Geografía y estadística del Estado de Oaxaca* de Juárez de Alfonso Luis Velasco realizada en 1891 e impresa por la Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, es posible conocer el carácter eminentemente pecuario de la región. Para esas fechas el ganado vacuno sumaba 15 815 cabezas, el porcino le seguía con 5 710 cabezas y el caballo, al último, con 5 056 cabezas.



santos y a los fieles difuntos, varios de estos productos pasarán a los altares domésticos para integrar parte de la ofrenda a los muertos.

Collantes no es el único sitio donde esta festividad tiene como parte de su ritual una danza<sup>7</sup> conocida como de

<sup>7</sup> Cfr. Moedano "Danzas y bailes en recuerdo de los muertos", *Balletomanía: el mundo de la danza*, México, vol. 1, núm. 2, noviembre-diciembre 1981 en su recuento de danzas que se celebran en el país para el festejo de aquellos días (además de las consignadas en la obra de la SEP, *Breve selección de fiestas tradicionales*, México, 1975; como las de Santa Ana Ateixtlahuaca, Oax., con hombres disfrazados de animales que recorren las calles junto con la de los Viejitos; o las de Santa Cruz Zenzontepec, Oax., donde hay un paseo con la del Toro del Petate y aparece también la de los Viejitos y la Mácula; más una representación de las ánimas y los deudos) y las que nosotros hemos tenido la oportunidad de observar alguna en el pueblo de Santiago Amatlán de la Mixteca Alta, la de Viejos. Resulta que no es privativo de los grupos afroamericanos celebrar así el acontecimiento, como algunos

los Diablos. Igual se puede observar en las localidades semicosteñas de Barajillas, Montecillos y Cuajinicuilapa del estado de Guerrero, cuya población es preponderantemente afroamericana. Pero no obtuvimos noticia alguna (mediante entrevistas directas) acerca de su existencia y ejecución —aun cuando no fuera precisamente para estas fechas, como sucede en la localidad mixteca de San Pedro Jicayán, que se celebra en Carnaval o en la zona guerrerense de Tixtla en que

querrían para argumentar, con ocasión de la danza de los Diablos, a favor de la existencia de una identidad étnica de raíces africanas entre dichos grupos basándose, primordialmente, en el hecho de que danzar festiva y humorísticamente en un acto de este tipo —que se supondría de gravedad y respeto, como creen, erróneamente, acontece en localidades indígenas— no reflejaría sino la vigencia de una de las prácticas africanas que para exorcizar a las almas de los difuntos tienen los habitantes de dichas localidades.

salen el 15 y 31 de mayo y el 8 de septiembre—<sup>8</sup> en el poblado oaxaqueño que fue de cimarrones de Nuestra Señora de Guadalupe de los Negros de Amapa.<sup>9</sup>

### Descripción de la Danza de Diablos en Collantes

#### Integrantes

Todos los que toman parte en la danza en sentido estricto son varones: adultos y adolescentes, generalmente no menores de 18 años. Si los hay más pequeños es porque tienen el aguante suficiente para soportar el desgaste, en tiempo y esfuerzo físico, que implica cumplir esa actividad, la que por lo general se acomete por libre voluntad. Quien falta a su libre

<sup>8</sup> De otras danzas llamadas de diablos celebradas en Oaxaca y Chiapas —p. e. El diablo y los curas, Oax., El diablo y las muertes, Oax., Los diablos y las muertes (en la lucha por las almas), Chiapas—, no se puede saber mucho, pues el libro donde aparecen registradas (cfr. Múzquiz R., *Bailes y danzas tradicionales*, IMSS, México, [1988]) sólo da a conocer el nombre, no su fecha y lugar específico de celebración; en otros textos que tratan de danzas regionales no se las registra (cfr. SEP, *Danzas folclóricas de México*, México, 1976; y Fonadan, *Las danzas y fiestas de Chiapas*, México, 1976).

<sup>9</sup> Esta localidad que se encuentra entre los límites estatales con Veracruz, se fundó en 1769 con negros cimarrones a instancias de Andrés Fernández de Otañez (cavallero profeso de la Orden de Calatrava, y Alcalde mayor de Teutila) quien seguía la política virreinal de contrarrestar el efecto nocivo que ocasionaban las tropelías de cimarrones a la economía novohispana, negociando la reducción a pueblo de los rebeldes (cfr. Carroll, P. y A. de los Reyes, "Amapa, Oax., pueblo de cimarrones, noticias históricas", *Boletín del INAH*, enero-marzo, 1973, pp. 43-50; vid. también Corro, O., *Los cimarrones en Veracruz y la fundación de Amapa*, fotostática de un manuscrito [México, Veracruz: Ingenio de San Cristóbal y Anexas, S.A. ¿1950?]).



compromiso, es decir, quien no danza habiéndose comprometido a ello, debe afrontar una pena consistente en cárcel y multa. El total de elementos de la danza varía entre 16 y 20 individuos, pero en 1990 sólo fueron 14 porque hubo varios incumplidos.

En orden jerárquico, los componentes son: 1) el Terrón; 2) un hombre disfrazado de mujer con máscara de muerte denominado la Minga, aféresis de María Dominga, que será la esposa del Terrón; lleva en brazos a su hijo, un muñeco rubio de plástico, articulado; 3) el comandante; 4) los diablos subordinados, que alcanzan la cantidad de más o menos once elementos. Por último están tres músicos. Uno sopla la armónica, denominada por ellos flauta, y que remplaza al violín que se les rompió. Otro toca a manera de güiro una quijada de burro o caballo (los molares son frotados con una vara para producir el sonido). Finalmente está el que toca el enduyo, comúnmente conocido como "tambor bailarín" o "tambor". El sonido se consigue sin percutirlo, al frotar, con los dedos índice y pulgar hacia arriba y abajo, una vara embadurnada de alguna sustancia grasa. Esta vara alcanza más o menos 45 cm de longitud y de su extremo superior cuelga un crótalo o cascabel de sierpe. Se introduce en un bule al que se le ha quitado la parte superior para dejar amplios los diámetros de base y boca. La boca a

su vez está cubierta por una piel de vaca, venado o chivo a la que se le practica un orificio central a fin de introducir la vara. Como a cuatro dedos horizontales hacia arriba de la base, antes de llegar al ecuador del bule, éste presenta un agujero en su costado.<sup>10</sup>

#### Indumentaria

Según las crónicas de quienes han presenciado este baile<sup>11</sup> de Diablos y como nosotros lo apreciamos en los poblados de Barajillas, Cuajinicuilapa y Montecillos, la vestimenta sería la de uso cotidiano pero parchada, deshilachada o rota, y a veces tiznada;<sup>12</sup> pero en Collantes, en 1990, no es ya así.

Hoy, la ropa que los danzarines co-

<sup>10</sup> Según los lugareños este instrumento era utilizado para cazar tigres, ya que su sonido semejaría un rugido. Según Moedano (*op. cit.*) este instrumento tendría una clara raigambre africana puesto "que se le conoce en otras partes de Afroamérica, [aunque] bajo diversos nombres: furruco en Venezuela, puita o cuica en Brasil, zambumbia o puerca en Colombia. Asimismo, ha sido registrado en diversos lugares de África tanto occidental como oriental". Al interrogar acerca de la existencia de este instrumento para cazar tigres en Amapa nuestro informante dijo que nunca había visto, ni sabía de uno como el que se le describió; pero acotaba: "si tuvimos algo para llamar al tigre". Se hacía con una olla de barro a la cual se le perforaba el fondo para que por allí cupieran cuatro o cinco crines o pelos de una cola de caballo, los que eran anudados a un palito, por la parte exterior de la base, para permitir su tensamiento y fijamiento cuando su usuario los jalara. Esta olla se colocaba sobre la tierra y cuando los pelos eran tensados/jalados, el sonido se producía.

<sup>11</sup> Cfr. Moedano, *op. cit.*

<sup>12</sup> En cambio, la indumentaria para esta danza entre los mixtecos de San Pedro Jicayán consiste de sólo un taparrabo y las máscaras, más trazos circulares alternados de pintura roja y verde alrededor de las desnudas extremidades superiores e inferiores. En su pecho algunos dibujan un monigote. Las máscaras son fundamentalmente de cartón, algunas con largos cuernos, y todos sus integrantes llevan fuate.

llanteños visten, exceptuada la Minga, es propiamente un uniforme. Pantalones y chamarras, con cuellos de color negro, de poliéster beige. Los pantalones llevan chaparreras de cuero; aunque todavía no son de uso generalizado, pronto todos esperan portarlas.<sup>13</sup> Calzan toscos botines negros y de gruesa suela, para hacer más relevante, contundente y sonoro su zapateado. En las manos y cuellos llevan paliacates anudados, preferentemente de color rojo. El Terrón, figura pretendidamente central en la danza, los lleva en la cabeza y mano, lo que pareciera sugerir la protección que el vaquero proporciona a su puño derecho cuando se trata de utilizar la reata, para manear al animal y atarla al cabezal de la silla.

Las máscaras son de cuero o cartón, con ruda forma de triángulo isósceles con el vértice invertido, y donde ojos, nariz y boca son sólo orificios practicados al cuero y/o cartón. Llevan adosadas, para semejar largas cejas, cabellos, barbas y bigotes, pilosidades de equinos sea de la crin o de la cola y están teñidas de color oscuro, principalmente gris o negro.

<sup>13</sup> Parece ser que lo que influyó para este cambio de indumentaria fue la presencia en la localidad del productor televisivo Óscar Cadena, quien los filmó. Y a raíz de su publicitación por televisión, el gobierno del estado de Oaxaca les financió —aunque para estas fechas, no totalmente— la adquisición de su indumentaria —que no su selección— a fin de utilizarlos como representantes del estado en los concursos dancísticos interestatales que promueven las distintas entidades gubernamentales. Ello ha llevado también a los integrantes del grupo a organizarse “profesionalmente”. Han nombrado su “encargado de relaciones públicas” quien establece las tarifas que se deben cobrar por fotografías, grabaciones, etcétera. Tienen también un encargado y un tesorero, estos últimos, parece, anteriores a la presencia gubernamental y televisiva. Hay también un comité que se encarga de nombrar a los jefes de los danzantes y de reproducir socialmente, al impartir su enseñanza, la danza.

El Terrón, a veces llamado también el Tenango, lleva una máscara sin cornamenta, pero sí un fute en la diestra que, junto con su aplomo y las chaparreras, logran conferirle un aspecto imponente.

La Minga lleva vestido floreado sin mangas, largo hasta la rodilla, acompañado de un rebozo negro con el que a veces semicobia a su “hijo”, “el Terroncito”, o su propia testa. Sus pies los cubren negras alpargatas de manufactura china, de esas de importación; y en la mano derecha empuña un fute elaborado a base de tres o cuatro tiras trenzadas de cuero, como el del Terrón. Su cara es cubierta por una máscara de plástico,<sup>14</sup> que representa una calavera o a la muerte.

La máscara del comandante, al igual que las de los demás diablos subordinados al Terrón y la Minga, soportan pequeños cuernos —lo más probable es que sean de ramas de arbustos y no de animal, pues como dijo alguien: “esos hay que lucirlos al natural”— forrados con papel brillante azul, rojo y solferino. Los del comandante destacan de los de los otros por su longitud y ramificaciones,<sup>15</sup> además de también portar su respectivo fute en la mano.

<sup>14</sup> Supimos que máscaras de Minga había muchas en el “municipio” (en realidad es agencia), pero no averiguamos si todas representaban a la muerte y si también eran de plástico o de otros materiales, como madera, cuero o ixtle tejido.

<sup>15</sup> Este aspecto, si es que denota alguna jerarquía, recuerda al utilizado por los danzantes de los Diablos de San Francisco de Yare en Venezuela, quienes, por la cantidad de cuernos que porte la máscara y su tamaño, explicitan los rangos y sus grados correspondientes. Así, “el 1er. capataz es la máxima autoridad de la danza y se distingue de los otros porque lleva una máscara con cuatro cuernos... el 2o. capataz lleva una máscara con tres cuernos... etc.” (cfr. Domínguez, L.A., *Diablos danzantes en Sn. Francisco de Yare*, [Caracas], Los Teques, 1984, p. 35).

## Evolución y disposiciones coreográficas

El posible espacio escenográfico de la danza lo constituye la totalidad del lugar ocupado por las viviendas de la localidad. El real, se instituye por el desplazamiento virtual, a veces aglutinante a veces disgregante, de los propios músicos, danzantes y coros. Y esto por la particular razón de que el desempeño de la danza no es exactamente algo que en exclusiva concierna a los propios danzantes, sino incumbe también a los propios habitantes. Y esto se evidencia cuando los bailarines acuden a alguna casa cuyo ocupante ha accedido, previa negociación entre él y el Terrón —pues siempre va de por medio un pago; sea en especie o en dinero— a que ahí se ejecute. El acto de danzar resulta pues, de un acto de negociación y componenda o trueque ritual y los caminos o figuras de los desplazamientos dependen precisamente del logro o no de ese trueque. Son dos días continuos de negociar, deambular, beber y danzar.



Además de negociar con los jefes de familia la realización de la danza en el perímetro vital familiar, el Terrón desempeña en la evolución dancística un puesto eminentemente jefatural. Inaugura la evolución instando y supervisando la colocación de sus subordinados en sus lugares asignados. Profiere el grito (*¡júrra?*, *¡húrra?*) que desencadena la acción musical y corporal. Marca los pasos y encabeza las figuras a trazar. Recibe y muestra públicamente los bienes monetarios conseguidos en el trueque y reparte al momento entre ellos los que son en especie. Somete a la Minga a sus decisiones e interpela al comandante con la misma finalidad.

La Minga, por su parte, tal vez por sus indefinibles y borrosos papeles (madre responsable —uno de sus atributos es recabar dinero para la “manutención del vástago” por el procedimiento caro al incauto, generalmente un fuereño, de requerirle abraza o acoja a su “hijo”; una vez aceptado no se puede rechazar, y debe sufragar el dinero solicitado, so pena de pasar el resto de la festividad en el calabozo local—, muerte, fémina veleidosa y casquivana, violencia gratuita, prepotencia, etcétera), es un personaje en la evolución dancística, eminentemente ubicuo. Ella anda por aquí y por allá en un enfermizo afán trashumante, haya comenzado o no la danza; pero cuando a ella se incorpora, sea por grado u obligada, sus pasos los procura con tal energía y dificultad a fin de que incurran en equivocación quienes deben seguirla. Pero así como entró, en el momento que se le ocurra puede salir; no hay algo que le pueda someter permanentemente a regularidad, es decir, evidencia una naturaleza no domesticable, azarosa, voluble, sólo sujeta a las riendas de su más agreste capri-

cho.<sup>16</sup> Esa inefabilidad le confiere carisma ante propios y extraños y la hace única; es decir, en realidad es el personaje central del baile. Pues en verdad su personalidad acapara la atención mayoritaria, que se explicita vehementemente en toda la cauda de su cortejo; principalmente niños y mujeres, fieles festejantes y complacientes de todas y cada una de sus ocurrencias, primordialmente de las que tiene con los varones: amenazas, azotaínas, diálogos, devaneos, desafíos e improperios, entre otras puntadas.

El comandante custodia el dinero dado al Terrón, además de recibir sus indicaciones, y acomete la tarea de guardar la disciplina entre las filas de los danzantes o que cumplan cabalmente los pasos del baile marcados por el Terrón y la Minga.

El acto dancístico comienza cuando los diablos, la mañana del primero de noviembre, acuden a la agencia a solicitar de la autoridad el permiso para actuar. Concluye al día siguiente por la noche en la iglesia, donde, despojados ya de sus máscaras, agradecen a

<sup>16</sup> Aquí es notable la semejanza de la personalidad de la Minga con el carácter que la mentalidad medioeval, secular y eclesiástica, después de las epidemias de la peste negra, siglo XIV, adjudicaba a la muerte. Es decir, “como la verdadera reina y soberana sobre todo lo humano y sus jerarquías” y que fue precisamente la imagen que a América llegó vía autos sacramentales, entremeses y otros recursos didácticos que los soldados de la fe emprendieron para lograr la conquista espiritual o evangelización de los indígenas. En particular cuando trataban de ejemplificar lo que se debía comprender por el Santo Temor de Dios (cfr. Navarrete, C., *San Pascualito Rey y el culto a la muerte en Chiapas*, UNAM, México, 1982; Arróniz, O., *Teatro de evangelización en Nueva España*, UNAM, México, 1979; Kobayashi, J. M., *La educación como conquista: la empresa franciscana en México*, El Colegio de México, México, 1974; y Reyes, A., *Los autos sacramentales en España y América*, FCE, México, vol. VI, 1957).

la deidad el éxito de su empresa. En el lapso marcado por estos extremos, los diablos se dedicarán a vagabundear casa por casa, en busca de concitar les den algo: bebida, alcohólica o no, y dinero, y a cambio bailar.<sup>17</sup> En contraste, la Minga puede entrar, salir y apropiarse de lo que le agrade de las viviendas sin necesidad de recurrir a componenda alguna, según afirman los lugareños.

### El baile

Para el arranque, la disposición de los integrantes es como sigue: dos filas paralelas con siete u ocho integrantes cada una, ordenados por estaturas, el más alto al frente y los de talla más reducida al final. La fila izquierda la encabeza el comandante. Ambas miran de frente al Terrón, quien se mantiene como a tres o cuatro pasos de distancia. Los integrantes de las filas se encuentran echados y aposentados en la tierra o piso con su pierna derecha estirada y con la izquierda flexionada hacia atrás, mientras las manos descansan sobre el suelo flanqueando su pierna derecha; mantienen el tronco de su cuerpo inclinado hacia el frente en dirección a la punta del pie derecho, imagen que no deja de sugerir la del ganado echado.

Al exclamar con ronca y estentórea voz “júrra o húrra”, el Terrón da la señal para que los músicos hagan sonar sus instrumentos a la vez que com-

<sup>17</sup> Incluso cuando llegan a detener la marcha de automóviles el acto de solicitud está presente; no así cuando lo que llegan a detener es un camión que transporta refrescos, por lo que el chofer inmediatamente debe acelerar para escabullirseles. Es sabido por todos que estos “semihurtos” no serán perseguidos por la autoridad, local o municipal, pues ellos “ya ‘stán aavi-saad’s, ya saaaben”.



pele y arenga a la cohorte de diablos a pararse. Con un giro de 360° sobre sí mismos y repitiendo al unísono la exclamación del Terrón, gradualmente se incorporan todos hasta quedar de pie. Con las manos a la espalda, el cuerpo encorvado y balanceándolo levemente a diestra y siniestra, el Terrón zapatea duro al compás de la música levantando intensa polvareda; y desplazándose hacia delante, comienza a introducirse en medio de ambas filas. Simultáneamente los formados diablos ya están tratando de seguir los pasos y el ritmo del Terrón pero sin desplazarse. Sólo cuando éste ya ha penetrado uno o dos cuerpos adentro del par de filas, es que el comandante volteo su cuerpo 180° a su izquierda y lo sigue; en ese momento, el que encabeza la fila derecha hace lo mismo, pero a la derecha; justo en este instante las columnas se ponen en movi-

miento con vigorosos zapatazos de por medio, que llegan a su clímax, como la música, al completar las dos filas una circunvolución que dibuja una elipse; pues cada diablo, su comandante y el Terrón, vuelven a su posición inicial tras el recorrido.

El segundo episodio de la evolución es aquél donde la Minga debe incorporarse a la acción, formando pareja con el Terrón. Ya que antes, en el curso del primero y en el inter con el segundo, ha estado ocupada en merodear, coquetear o amenazar, o las tres cosas a la vez, a tal o cual fulano, por las casas y calles del pueblo. Pero si ella no está presente en el momento en que es requerida para bailar, por seguir en los menesteres anteriormente dichos, el Terrón la va a buscar para incorporarla, bien sea por agrado o por fuerza. En particular, cuando es por fuerza, se produce un expect-

tante duelo de fuetazos y jalones que se propinan entrambos, y es el Terrón quien, por lo general, sale mejor librado —ya que por su indumentaria le calan menos los golpes— logrando llevarse a la Minga al sitio donde debe cumplir su papel.

Asidos entre sí por las manos Terrón y Minga repiten la acción dancística anterior, pero al completarse su trayecto o circunvolución, y el de las columnas, el acto prosigue sólo con la Minga, quien va a poner y marcar el ritmo de los pasos, repitiendo el tránsito descrito para el Terrón sin modificar la figura de la evolución; monótona como la melodía. Es aquí donde tiene lugar la mayor identificación entre las mujeres de la localidad y la Minga, a la cual continuamente azuzan para que haga equivocar, por ponerlos difíciles, los pasos de los diablos, quienes recibirán un fuetazo, o por lo menos su conminación, por su error. Finaliza el episodio como el anterior, es decir, con un incremento en la frecuencia, energía y velocidad del zapateo.

Tragos mediante, bien sean los ofrecidos por el dueño de la casa o que los danzantes traen, todos aprovechan, incluidos los músicos, para mitigar su calor en tanto inicia el tercer y último episodio, que se distinguirá de los otros dos por la declamación de unas improvisadas coplas de tono "jocoso" de dos de los diablillos, las que serán dirigidas al jefe de la casa donde han bailado:

*Tráime pa'cá, tráime pa'llá,  
que tu barriga me tumará.*

Finalizada la actuación el Terrón, como ya se dijo, irá a buscar una nueva vivienda para negociar su acto. Si hay trato, volverán a repetir la danza con todos sus episodios.



### Interpretación general

#### Diablos y difuntos

Una de las dudas que surgen desde el principio con relación a la danza de los Diablos es la de la fecha de su celebración: todos los santos y día de muertos. ¿Por qué diablos para día de muertos? Sin que hasta este momento hayamos logrado obtener una explicación plenamente satisfactoria, podemos decir de entrada que parece tener que ver con la suposición de que los diablos danzantes son una representación del mundo sobrenatural.

En el caso de Collantes —como otros, probablemente— la danza de los Diablos podría interpretarse como la de aquellos personajes encargados de exorcisar, conjurar y desviar los efectos perniciosos —de orden moral,

social o sobrenatural— que amenazan el mundo de los vivos mediante una especie de procedimiento homeopático que reproduce y revierte con su personificación (según la llamada ley de la semejanza de Frazer) la imagen de los temores más anclados y arraigados de la comunidad. Se trataría de una identificación mimética para efectos de conjurar y controlar dichos peligros dentro de un conjunto de manifestaciones simbólico-rituales.

También cabría considerarla —desde la lógica de que aquello que se teme es venerado por igual— como una danza en honor de los vaqueros muertos en el ejercicio de su deber, aspecto evocado por los propios pasos de la danza; en el arreo del ganado dócil a sus corrales, así como por los elementos que la integran (la cornamenta, el fute, los bufidos, la ropa

de vaquero) todo lo cual refuerza la asociación diablos-ganado-muerte, cuya articulación es sugerida paso a paso durante la celebración.<sup>18</sup>

El aspecto carnavalesco y desordenado que representa la figura femenina de la muerte, contrasta dentro de la misma escenificación con la disciplinada y sumisa actitud de los obedientes diablos. El humor, la seducción y la amenaza inspirados al mismo tiempo por la Minga son, por otra parte, controlados bajo la jefatura de esa suerte de arriero o caporal que es el Terrón y que mantiene doblemente a raya tanto a unos como a otra.

Un efecto de conjuro se desprende del enduyo en su invocación sonora y recurrente del tigre (como animal tono) si recordamos, como dice Aguirre Beltrán en *Cuijla*, que se llama al tigre para responder al requerimiento como la condición para curar al enfermo. Y que “la búsqueda del animal-tono parece siempre recomendable porque parece suceder que haya sido muerto

<sup>18</sup> Esta apreciación adquiere visos de probabilidad pues en esas fechas la reglamentación novohispana de la Mesta (antigua institución castellana de origen visigodo que tenía por finalidad agrupar a propietarios y pastores de ganado, mayor y menor, para que controlaran la trashumancia de sus ganados) estatuyó, según las finas disposiciones que en ella hizo el virrey Enríquez en 1574, la práctica del rodeo a fin de evitar que el ganado se hiciese cimarrón; esta tarea iniciaba el 24 de junio, día de San Juan, y concluía en el mes de noviembre. Los vaqueros encargados de esta faena eran principalmente mestizos, mulatos y negros a los que se identificaba popularmente con el nombre de “viandantes”, designación que guarda mucha similitud con la que en Collantes se le da a otra danza que se practica (aunque en esta ocasión no se realizó porque sus ejecutantes carecían de dinero para adquirir los caros elementos con los que confeccionan su atuendo) el mismo día que la de Diablos; la de los Bailantes y cuya trama —búsqueda y captura de un toro que se ha perdido en el monte, esto es, se ha vuelto cimarrón— la identifica con la del Toro de Petate.

y en consecuencia, no tardará en morir el hombre también”,<sup>19</sup> entonces no puede menospreciarse su presencia en la danza de los Diablos, que hace pensar en la dualidad coparticipativa entre el hombre y el animal, así como en la presencia amenazadora de la muerte que ronda.

Resulta sugerente observar el recorrido que por las distintas viviendas del poblado realizan los danzantes a manera de lo que podría interpretarse como una petición de ofrenda. Aunque la muchachada se divierte, los niños más pequeños se atemorizan en exceso, y se da el caso de que alguna mujer pronostique la fiebre de su hija hacia la noche, mientras constata que le late fuerte el corazón al haberse apostado el grupo de danzantes frente a su casa y ver aproximarse a la Minga. Este temor de los niños parece captar aquello que vincula lo simbólico con los actos y ademanes más inmediatos. No cuenta para ello la mediación, muy racionalizada ya, de su asimilación como farsa o simulación.

Se ha dicho que los muertos viven y se mueven entre nosotros mucho más real y eficazmente de lo que se reconoce. Persisten con el peso de su autoridad, sin llegar a desaparecer del todo y ejercen una influencia considerable sobre la sociedad. Celebraciones como la de los Diablos parecen afirmar esta convicción con la fuerza de una atadura social.

La celebración del día de muertos tiene un origen oscuro e incierto y en algunas regiones de Europa está asociado a ciertos ciclos anteriores incluso a la aparición de la agricultura, relacionándose generalmente con las estaciones del apareamiento de los animales. Así, el dos de febrero, día

de la Candelaria; el primero de mayo; el primero de agosto (fiesta de las primicias), y el primero de noviembre. Estas fechas corresponden a periodos de caza y pastoreo; a la tradición de las cornamentas; es la época en que se reúne el ganado; marcan también la visita de los muertos a sus antiguos hogares. Son fechas igualmente de carnaval, relacionadas con los ciclos cósmicos y de renovación.<sup>20</sup>

En poblaciones como Collantes encontramos también todas las características de esa doble presencia del elemento animal y la cultura ganadera, así como el advenimiento sobrenatural de los muertos ligado a aquellas. De tal modo, fechas y celebraciones que podían tener poca relación entre sí, como la de la Candelaria o el carnaval,<sup>21</sup> con la de muertos, responden a intenciones análogas siendo ocasión de la consumación de rituales de renovación. Estas ceremonias o símbolos de regeneración, se ponen de manifiesto en la androginia y el travestismo de personajes como la Minga, como una figura de transición entre lo femenino y lo masculino, la vida y la muerte. Recordemos cómo Arnold van Gennep vio la regeneración como una ley de la vida y el universo: la energía detentada por todo sistema, paulatinamente se agota y debe ser renovada a cada tanto. Según él, en el mundo social la regeneración se cum-

<sup>20</sup> A este respecto se puede ver Murray, M., *El dios de los brujos*, FCE, México, 1986; y Butler Yates, W., *Mitologías*, La Fontana Mayor, Madrid, 1977, p. 179.

<sup>21</sup> Se tiene referencia de una variedad de danzas de diablos que se celebran en carnaval: San Francisco Yaré, en Venezuela; la Diablada boliviana; en Ciudad Vieja, Guatemala, la danza de los Diablos y la Muerte; entre los kakchí de Yucatán, así como en el santuario de Guadalupe en la ciudad de México o en Chiapas, los Diablos se disputan con la muerte el alma de las personas.

ple en lo que se llaman “ritos de pasaje”, contándose entre ellos los más primitivos de muerte y renacimiento.

### Ambivalencia, inversión y dualidad en la Minga

Se puede advertir en la danza de los Diablos una serie de características entre las cuales encontramos la dualidad, la ambivalencia y la transformación de los papeles genéricos y sociales convencionales, los deslizamientos de sentido y una interpenetración de los espacios de lo simbólico y lo cotidiano, tal y como sucede en todas las representaciones rituales a las que subyace un mito de origen.

Aquí la Minga representa el personaje más inquietante y enigmático de la celebración en su doble identidad de femineidad engañosa y de muerte. No sólo constituye el personaje más destacado y desconcertante, sino la figura de mayor despliegue dramático y dinamismo. Su zapateado enérgico que contrasta con su contoneo amenerado parecen querer incidir en lo grotesco como su finalidad.

La Minga ejerce un efecto catalizador que reúne los contrarios. Como factor de trastocamiento de los órdenes, muestra, no obstante, concepciones y actitudes que efectivamente prevalecen en el medio social al asociar por ejemplo la imagen de la mujer a la de la muerte; en la detención de esta imagen revestida con las características de la conducta femenina, más acentuadas con una energía que le da un toque varonil. Denota una sociabilidad hacia las mujeres que contrasta con su hostilidad hacia los hombres alternando la coquetería con el castigo de los fuetazos que reparte entre las víctimas de sus provocaciones. Parece —por momentos— des-

<sup>19</sup> Cfr. Aguirre Beltrán, G., *Cuijla: esbozo etnográfico*, FCE, México, 1974.



bordar los límites del simulacro, como para sugerir que el juego va en serio.

Siendo la encarnación de una figura femenina, la Minga desempeña un papel sumamente activo y agresivo, en contraposición con la idea tradicional de pasividad sumisa de la mujer. Pero la Minga es también una condensación de la dualidad hombre/mujer de la cual se desprende una imagen estereotipada, que parte de la primacía identitaria del hombre: es el hombre el que se disfraza de mujer como representación espuria de la misma, desde los ademanes afeminados de la masculinidad.

Esto podría verse como la ostentación pretendida del ejercicio de un control y sometimiento de la naturaleza rebelde de la mujer, en este caso del Terrón sobre la Minga, confirmando su parentesco sobrenatural, particularmente por cuanto aparece como agresiva, insumisa y como agente de contrariedades e infortunio.

Hay, entonces, como se puede ver en el fenómeno de la Minga, una doble manifestación de eros (es seducción) y thanatos (es el castigo y la muerte expresados en la fisonomía de la máscara). Igualmente, se puede advertir una ambivalencia que se expresa en la relación de las actitudes de seducción y los castigos inflingidos; entre la broma y la amenaza; entre la masculinidad y femineidad siempre sospechosa de la Minga, cuya ubicuidad se debe al desarrollo de una inagotable y febril actividad cinética de animación. Hay ambigüedad también entre su relativa impunidad para cometer desmanes y supuestos despojos, al tiempo que puede ser tratada con sorna y escarnecida como prostituta, especialmente dada la ligereza de su conducta y devaneos.

La Minga sugiere esa condicional aproximación que suele darse entre lo

sagrado y lo profano, el enlace entre el mundo mágico y el mundo real, entre la legalidad judicial y la normatividad implícita del mundo simbólico (así como se da también en el animismo zoomorfo del danzante) y que lejos de debilitar la imagen sexual, la fortalece, al unificar bajo su personalidad las cualidades y ventajas de los dos sexos, en el vigor particular, en resúmenes cuentas, de que está dotada esta figura hermafrodita.

La ambivalencia y ambigüedad de la androginia expresada en la Minga produce desconcierto, trastoca las diferencias de identidad.<sup>22</sup> Su condición ventajosa proviene de su capacidad para integrar las partes incompletas y limitadas de ambos sexos (astucia seductora, más audacia y fortaleza física) en la unidad de la dualidad sexual; adquiere también una talla temible, siendo difícil de ubicar ante la imprevisibilidad de sus reacciones. Se busca —como suele suceder en las representaciones populares de la muerte— condescender con ella para que no provoque daño.

En una figura andrógina así se puede identificar un principio, podríamos decir, universal que se produce en distintas culturas y religiones, como ha hecho notar Mircea Eliade, quien dice que:

El hombre que llevaba vestido de mujer no por ello se convertía en mujer, como podría parecerle a una mirada superficial, sino que realizaba por un momento la unidad de los sexos, un estado que le facilitaba la comprensión total del

<sup>22</sup> El travestismo ha caracterizado a menudo los ritos de transición, "denotaba un estado marginal que precedía a la rígida conformación de los papeles sexuales adultos [y reflejaba] los cambios de la cosecha y la mayoría de edad, los cambios de morir y renacer" dice Tyrrell, W. Blake., *Las Amazonas*, FCE, México, 1990, p. 134.

cosmos. La necesidad experimentada por el hombre de anular periódicamente una condición diferenciada y bien fijada para volver a encontrar la "totalización" primordial.<sup>23</sup>

Esta entidad de la "muerte hermafrodita" no sólo une los componentes sexuales que le confieren una sorprendente versatilidad, sino también la supresión de toda distinción homogeneizada en la muerte, disfrazada de mujer.

Ciertos procesos de transmutación se producen también; por ejemplo, cuando el castigo a base de latigazos se resuelve en lo chusco y carnavalesco una vez que se ha transitado a un dominio en el que operan unas reglas, paradójicamente más tiránicas. Cabe recordar que en diversas clases de festividades, los castigos físicos (flagelaciones, castigos sobre los elementos o el pago de multas) tienen una función purificadora o propiciatoria. Ingerir aguardiente suele tener igualmente una función ritual y purificadora, por ejemplo entre curanderos.

Un fenómeno de inversión se produce asimismo cuando los requisitos del mundo real se ponen al servicio de las propias exigencias de la simulación simbólica, la cual se impone, de hecho, de forma tan real como los primeros; así sucede al tener que pagar una multa a riesgo de ser encarcelado, habiendo aceptado el ofrecimiento de cargar al muñeco de la Minga. La función del sacrificio se cumple aquí a manera de un castigo para el cual no hay una regla única que garantice eludir la arbitrariedad de su desencadenamiento.

Durante el curso de estos acontecimientos se produce una confusión entre los ámbitos regidos por los pre-

<sup>23</sup> Eliade, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, Era, México, 1975.

ceptos y las nociones de la realidad cotidiana con los de la representación simbólica y ficticia. Ya que, como bien se sabe, la constitución de espacios en los que se producen situaciones de proyección social de los conflictos comunitarios catárticamente sublimados, pone de manifiesto lo incierto de las fronteras existentes entre toda representación simulada y las situaciones propias de la vida diaria y rutinaria, ya que se evidencian los referentes simbólicos básicos en los que se sostienen ambos; también se revela el aspecto de actores sociales que desempeñan las personas al intervenir en las funciones y papeles diversos de la vida real. Opera, pues, una especie de función de develamiento paradójico mediante el cual se expresa lo que hay de realidad en una puesta en escena, así como lo que hay de representación de papeles en todo desempeño social, familiar, religioso o laboral.

Al regenerarse algunas formas de identificación, éstas parecen dar cuenta también de algunos deslizamientos de sentido, como sucede por ejemplo en el hecho de que la muerte aparezca bajo una dada personificación y que llegue incluso a conferírsele una existencia personal o una personalidad propia. Fenómeno por cierto bastante difundido, como sucede en los casos del culto a la muerte como el de san Pascual Bailón en Chiapas que estudia Carlos Navarrete.<sup>24</sup>

Es obvio que la antropomorfización de la muerte responde a la necesidad de atribuir y otorgar un sentido (dotando de sexo, nombre y la capacidad de hacer y deshacer a su capricho) a las alteridades metafísicas inefables, de hacerlas inteligibles y, acaso, controlables. La propia tradición indígena prehispánica sobre la muerte, como la



<sup>24</sup> Cfr. Navarrete, C., *op. cit.*

medieval, no es ajena a esta adjudicación. Otro caso de identificación con efectos de sentido es el que se da entre los diablos con respecto de la condición animal, fenómeno similar al del nahualismo.

En el caso de la danza de los Diablos de Collantes, destaca un fenómeno de metaforización y sustitución; se dice de algo que es tal objeto, pero es otra cosa: los diablos están representados como ganado siendo a su vez humanos (en ocasiones la propia comanta hace pensar en venados, y las máscaras y crines en caballos); la "flauta" que a su vez fue un violín, resultó ser una armónica; el sonido del bule pretende simular e invocar el rugido del animal que a su vez está en relación con otro significado como es el del tonalismo, pero finalmente las resonancias evocativas de su sonido inspiran una libertad poliauditiva de amplio registro onomatopéyico. La Minga, por su parte, no es en sentido estricto una mujer, sólo la representa como una alegoría que a su vez representa a otra, y su "hijo" es sólo un muñeco. Se trata de una cadena de sustituciones, de representación de representaciones.

#### La escenificación y las mujeres

Se puede decir que la danza configura su propio espacio permeable, en el que los espectadores informales se integran circunstancial e improvisadamente, como el envoltorio social de quienes se identifican de un modo personal con las vicisitudes de una interpretación cuyo aspecto dancístico es sobrepasado por la diversidad multilateral de sus componentes, que incluyen la farsa, la música instrumental y la versificación, constituyendo no obstante su núcleo organizador y aparentemente más reglamentado.

Se tiene la impresión de que se asiste a un espectáculo que se recrea a cada momento a lo largo de una serie de entreactos a manera de episodios de una historia de la cual la comunidad es el propio objeto, y mantiene vivo el interés de los habitantes. En

explosiones esporádicas por las cuales la danza parece derivar a veces hacia su dispersión en el relajo. Esta consistencia laxa e informal hace sentir más tenue aún la barrera que marca los límites entre la realidad y la actuación.



cada parada, es decir en cada casa donde se instala la comparsa seguida por una pequeña muchedumbre, se suscitan escenas entre los protagonistas y el público, como cuando las mujeres comentan con emoción aquello que tal o cual persona o danzante acaba de hacer a otro, en espera de lo que vendrá a continuación. O que intervengan (porque está creada la atmósfera propicia para ello) en una especie de disputa provocada y simulada, como parte de la diversión.

Son eventualidades del momento,

El acontecimiento ceremonial que hubiera podido ser la danza, de tener el carácter solemne de las representaciones hieráticas y austeras de las celebraciones luctuosas acostumbradas en estas fechas, aparece —y esto es significativo en una comunidad afroamericana como Collantes— contrastado por las características carnavalescas —si bien rituales— del travestimiento; la mascarada y las andanzas abusivo-humorísticas al detener los vehículos para solicitar dinero; esa especie de pago de rescate que puede ser un su-

cedáneo de la petición (y ofrecimiento respectivo) de comida ceremonial que se hace a los muertos.<sup>25</sup>

La separación sexual en la danza de los Diablos se da por doble partida: en primer lugar, la función es netamente masculina, constituye una muta de machos. Por otra parte, la figura femenina representada por la Minga que carga a su hijo, sólo contiene parcialmente el aspecto de mujer, el de su simulacro e imitación apócrifa. En este aspecto, la participación efectiva de éstas queda desplazada de lo que constituye propiamente el grupo dancístico. Su participación anima el acto pero es periférica. Es la Minga la que establece la relación con ellas. Es a través de ella y su imagen que se asocian a la danza. Esta imagen, empero, no es tan positiva, no obstante que las propias mujeres no la rechazan.

El "niño" de la Minga parece representar el aspecto negativo y funesto que puede significar la carga de una responsabilidad del hombre hacia los vástagos. Así, la actitud de la Minga es una deliberada intención de ocasionar alevosamente el perjuicio sobre el varón que le recibe el muñeco por la acción de un contagio simbólico ocasionado por el tabú de un objeto fetichizado. Podría simbolizar también y consecuentemente en su radicalidad como recordatorio, la muerte de la condición de soltería del varón y su implícita invitación a realizar su fertilidad.

<sup>25</sup> En otros lugares (por ejemplo, "los diablos" de Almonacid y Bielsa, España) piden limosna. También en Halloween la petición en especie y que luego en algunos lugares (como el D.F.) deriva en dinero, adquiere un tono, a veces, conminatorio. El aspecto ritual de la ofrenda en comida se refugia cada vez más en la intimidad del ámbito doméstico, reduciendo así la esfera del dominio de los miembros "presentes/ausentes" que reclaman para sí su parte del excedente o la riqueza social obtenida, como todavía se ve con relevancia pública en Collantes.

### Tres niveles hipotéticos de interpretación

Además de los aspectos externos de la danza de los Diablos, como puede ser la superación de las distancias rígidas establecidas entre actor y espectador, abarcando espacios y tiempos de la comunidad que trascienden una escenificación breve y delimitada, heurísticamente se puede decir que la danza puede incluir niveles de superposición de significados diversos. En relación con ello, queremos esbozar algunas posibles vertientes de interpretación a manera de hipótesis no excluyentes.

En un primer nivel se reconoce la existencia de un sustrato mítico-simbólico presente en la tendencia hacia la recuperación de la unidad de lo diverso, y que se expresa en las dualidades primordiales: entre lo natural y lo sobrenatural (extremos sobre los cuales transitan los diablos/ganado como sobre una línea tenue que separa apenas la distancia liminal entre aquéllos); entre hombres y diablos; entre muerte y vida; entre el principio masculino y el femenino [encamados como unidad] en la Minga); entre el orden y el desorden; entre el elemento dinámico y el estático y organizado que, por ejemplo, expresa paradójicamente la danza.

### La asociación diablo-ganado-vaqueros

Un segundo nivel tiene que ver con el aspecto histórico socioeconómico del fenómeno. Se basa en un precedente histórico concreto: la conmemoración de las vicisitudes de la vida ganadera<sup>26</sup> en la zona. Hipótesis para la cual

<sup>26</sup> Cfr. Chevalier, F., *La formación de los lati-*

disponemos de al menos tres argumentos para sentirla verosímil.

1) El hecho de que el mismo día que se celebra la danza de Diablos se efectúe también la de Bailantes hace que puedan concebirse como elementos evocativos/conclusivos (cierran un tiempo, el del arreo del ganado, así como el de la muerte lo hace con el de la vida) del fenómeno del rodeo en la zona, faena impuesta por la institución novohispana de la Mesta<sup>27</sup> y establecida en Oaxaca desde 1543.

2) En los datos proporcionados por A. L. Velasco en 1891<sup>28</sup> se constata la importancia pecuaria de la región, primordialmente del ganado vacuno.

3) En la percepción y valoración/asociación de los indígenas mixtecos costeños el ganado, sus dueños y vaqueros se relacionan con el mal, los diablos y la riqueza, cuestión tal vez originada por el acto histórico del desarrollo ganadero novohispano y los estragos que ocasionó a las sementeras o tierras labrantías de las comunidades indígenas, como fueron la pérdida de cosechas, las reducciones en la cantidad de tierras, el despoblamiento de pueblos, las hambrunas, etcétera.

En efecto, se puede decir sin pecar de audacia que existe una asociación arraigada en la mentalidad tradicional de la región, entre el diablo y el ganado vacuno. La tradición ganadera de un ex distrito como el de Jamiltepec no ha podido menos que reflejarse en la estratificación social, con los valores y tabúes que conlleva, dando lugar a una fuente rica en contradicciones, fantasías y situaciones de índole mo-

*fundios en México...*, FCE, México, 1975, pp. 145-150; y Weckmann, L., *La berencia medieval de México*, El Colegio de México, México, 1984, pp. 463-466.

<sup>27</sup> Cfr. nota 1, p. 12.

<sup>28</sup> Cfr. nota 6, p. 3.

ral que se desprende del tejido de las relaciones sociales prevalecientes.

Así, por ejemplo,<sup>29</sup> Veronique Flanet en *Viviré si Dios quiere* recaba entre los mixtecos de la costa las siguientes afirmaciones:

El diablo es muy rico. Posee muchas vacas... Lo que tienen los ricos es nada más prestado por el diablo... ¡Cuidado con los toros!... pues son el diablo mismo; eran los diablos que iban adelante, los vaqueros... por eso nunca es bueno para nosotros ir a trabajar con los ricos y los vaqueros, porque el día que se muere, se va a ir él también con su patrón. ...la leche de esas vacas que andan allí... es sangre del diablo.<sup>29</sup>

Este testimonio ha sido recogido del mismo ex distrito al que pertenece Collantes. En él encontramos varias asociaciones. Una es la identificación del diablo con vacas o toros y, por extensión, a los vaqueros, además de homologar, mediante silogismo histórico, al diablo con el terrateniente, es decir con un rico. La posesión del ganado está en relación pues con la riqueza y ésta con el diablo y la condenación.

Si hay una imagen negativa aquí no es sólo la del vaquero que ha vendido su alma al diablo, así como en vida ha cedido su trabajo y lealtad al terrateniente ganadero, sino que concierne igualmente al ganado vacuno. De ahí que el ganado aparezca como un elemento negativo, a diferencia de lo que representa por ejemplo en algunos grupos étnicos africanos como los nuer y los azande.

No sería difícil emitir la hipótesis de que una danza como la de los Diablos está en íntima relación con aspectos,

<sup>29</sup> Flanet, V., *Viviré si Dios quiere...*, INI, México, 1977.

éticos inclusive, de la cultura ganadera regional, cuyos efectos se valoran diferencialmente por los diversos grupos sociales. Así está aquél que pone en entredicho el acercamiento a una relación con el ganadero, como una cercanía peligrosa, y que permite establecer la cadena metafórica asociativa diablo-toro-vaquero, y el que parte de esta misma asociación pero para exaltarla, lo que no resulta extraño ni incoherente en una danza como la de los Diablos.

En segundo lugar, la imagen espectral o sobrenatural de los vaqueros muertos, que van de casa en casa como reclamando su parte (aguardiente) de ofrenda, transmutados en ganado o diablos (y a este respecto la ambigüedad funge como un recurso de comodidad o facilidad simbólica) correspondería con ese seguimiento de la ruta de las almas en pena que han secundado al demonio, lo que estaría en conformidad con la fecha de la celebración. Pero también puede estribar en un entremés de carácter didáctico, que evocaría la lucha entre los diablos y la muerte (o como intermediarios el uno del otro) por el alma del difunto, difundido por los evangelizadores de la provincia de Santiago en la época colonial y a su vez amalgamado o sincretizado con alguna danza africana correspondiente a la cultura ganadera de allá; esto habida cuenta de que al esclavo africano se lo utilizaba mayormente para desempeñar labores para las que su cultura le había proporcionado ya la enseñanza necesaria.

Cabe mencionar aquí la versión explicativa que acerca de la danza de Diablos corre entre los principales, es decir, la gerontocracia de la comunidad de Collantes. Se afirma que antes de la Revolución de 1910 existía la danza nativa de los Pericos, pero ésta se modificó cuando se le incorporó la

danza de los Venados que trajeron los soldados norteros que venían a abastecer, por mar, el enclave carrancista de Pinotepa.

### El simbolismo histórico de los personajes

En otro nivel, estaría presente la representación medieval del demonio establecida por la Iglesia católica, como lo ha sido en general en Centro y Sudamérica durante la Colonia, transmitiendo irónicamente con ello al mismo tiempo el arquetipo tan difundido ya del "Cernunnos" galo, el dios cornudo de los pueblos ganaderos originarios de Europa,<sup>30</sup> por otra parte está la posible influencia de una tradición prehispánica relacionada con la devoción indígena por las deidades del inframundo.<sup>31</sup> Manifestaciones como la de Diablos y la Minga en Collantes, y se asemejan notablemente en su contexto social a todas aquellas tradiciones populares de farsa y sincretismo religioso donde se representan al diablo y la muerte. Incluso personificaciones muy similares a la de la Minga aparecen en celebraciones carnavalescas de países con una presencia muy viva de las culturas africanas como es Haití. Allí el "Guedé"<sup>32</sup> jugaría un papel de tipo similar, equivalente al de la Minga.

No pretendemos que estas vías de indagación sean las únicas posibles ni las más seguras, ni que alguno de es-

<sup>30</sup> Tiene que ver con una antigua tradición de religiones provenientes desde el Paleolítico superior, de las cuales forman parte el toro "Dionisios", el Dorset Ooser, Herne el cazador y hombre/ciervo, etcétera (cfr. Murray, M., *op. cit.*).

<sup>31</sup> Navarrete, C., *op. cit.*

<sup>32</sup> Deidad vinculada con los brujos que acompañan a los muertos e inspira temor.

tos antecedentes tenga prioridad o signifique un orden de causalidad dominante. Se trata más bien de una interrelación compleja que indica el entrelazamiento y la combinación de elementos diversos de distinta procedencia. Hace falta todavía clasificar y condensar la información de las danzas del país, organizarlas en géneros, tipos, subtipos y clases, pues no se ha llegado aún a sistematizar semiológicamente la recabación dancística del país, en la que seguramente figurarían troncos y ramificaciones similares a los de las genealogías; por ejemplo habrá danzas de diablos que resultarán seguramente de una condensación estructural basada en datos primarios, tal y como lo hicieron Vladimir Propp, Tzvetan Todorov y C. Levi-Strauss en relación con las constantes y permutaciones de los cuentos y mitos. No olvidemos que en toda danza hay la evolución de un rito<sup>33</sup> y que (tal cual señala Roger Bastide)<sup>34</sup> en la base del rito está un mito, transcrito en su representación simbólica.

#### Universalidad, particularidad cultural e identidad

Se puede advertir como aún en sus detalles más propios, en su toque más local, esta danza revela aspectos genérico-referenciales, una faceta arquetípica universal que puede encontrarse en toda comunidad en relación con



ansiedades y temores que aquejan en torno a la vida y la muerte; la naturaleza y la cultura, etcétera, así como ciertas constantes de carácter muy específico, como las azotainas rituales, expiatorias o propiciatorias, o la proliferación de máscaras de diablos.

Ello, empero, no desmiente ni va a contraccorriente de la afirmación identitaria de muchas comunidades. De hecho, lo significativo de toda identidad social es que se afianza con independencia del carácter de los soportes objetivos o materiales de que se vale. Importa en grado sumo el efecto cohesionador que por ejemplo logra por mediación suya la danza sobre la comunidad. Desde los efectos de la multiplicación y la solidaridad que se experimentan durante su consumación, hasta los significados y emociones que inspira.

Si bien toda etnicidad comporta el aspecto de una imagen del mundo que se condensa cuando se articula en función de un proyecto político (en sentido amplio) cuando esta manera de ver el mundo se enfrenta a otras, hay casos como el de los afro-mestizos de la Costa Chica oaxaqueña, en los que no se presenta el tipo de elementos aglutinadores y de diferenciación del grupo como es la lengua, que los colocaría en una relación particular con el contexto nacional dominante, ni se da una identificación de la población afro-mestiza en tanto "negra" según un código de autoadscripción étnico-racial. Encontramos, no obstante, presente toda una fenomenología de los comportamientos y de los hábitos, que apenas más recientemente han comenzado a adquirir una significación primordial para la

<sup>33</sup> Skorupski, J., *Símbolo y teoría*, Premiá, México, 1985, pp. 78-83.

<sup>34</sup> Bastide, R., "Memoria colectiva y sociología del 'bricolage'", en Gilberto Giménez, *La teoría y el análisis de la cultura (antología)*, México, 1970, p. 518: "Los ritos no son sino la traducción de los mitos en gestos... el mito no subsiste sino en tanto que incorporado en mecanismos motores..." Los escenarios y ritos —dice Bastide— preservan a los mitos en tanto explicaciones.

antropología contemporánea como elementos organizadores y definitivos de sentidos culturales integrales.

De hecho, hábitos alimenticios y físicos (cadencias, modos de sentarse), lingüísticos, hasta las del propio carácter adjudicado a la población afromestiza, como su temperamento violento, indomable e insumiso, su desinhibición en el trato social, o las creencias que reflejan toda una cosmovisión (como la referida a la "sombra"), pueden ser determinantes para la recapitulación de lo que puede ser culturalmente más significativo y representativo.

En fin, da la impresión de que una celebración como la de la danza de los Diablos revela aspectos de improvisación que hacen percibir con más intensidad aquello que de perentorio tiene también toda cultura, estando ligado por su naturaleza a la expresividad de un desarrollo único, en vivo.

La presencia testimonial en la danza permite captar la importancia —aunque sea momentánea— que llega a adquirir la compenetración empática y subjetiva intensa de los espectadores y actores en torno de lo que constituye un fenómeno sociológico esencialmente fugaz, cuya impresión habrá que retener y fijar con el mayor detalle posible como en la instantánea de una experiencia única y de difícil repetición (y como recurso de contrastación empático-cultural) frente a un fenómeno culturalmente efímero, que puede ser siempre distinto a pesar de que cada año se celebra de nuevo.

## Bibliografía

- Aguirre Beltrán, Gonzalo, *Cuijla: esbozo etnográfico*, FCE, México, 1974.
- Allard, Geneviève y Pierre Lefort, *La máscara*, FCE, México, 1988.
- Artoniz, O., *Teatro de evangelización en Nueva España*, UNAM, México, 1979.
- Bartolomé, Bistoletti, M.A. y Barabas, A., "Negros de Oaxaca", en *México Indígena*, núm. 2, noviembre 1989.
- Bastide, R., "Memoria colectiva y sociología del 'bricolage'", en Gilberto Giménez, *La teoría y el análisis de la cultura (antología)*, México, 1970.
- Brody Esser, Janet, *Máscaras ceremoniales de los tarascos de la Sierra de Michoacán*, INI, México, 1984.
- Butler Yates, W., *Mitologías*, La Fontana Mayor, Madrid, 1977, p. 179.
- Carroll, P. y A. de los Reyes, "Amapa, Oax. pueblo de cimarrones, noticias históricas", en *Boletín del INAH*, enero-marzo de 1973, pp. 43-50.
- Colección de cuadros sinópticos de los pueblos, haciendas y ranchos del Estado libre y soberano de Oaxaca*, Anexo núm. 50 a la memoria administrativa presentada al H. Congreso del mismo, el 17 de septiembre de 1883, Oaxaca, Imprenta del Estado, 1883.
- Corro, Octaviano, *Los cimarrones en Veracruz y la fundación de Amapa*, fotostática de un manuscrito [México, Veracruz: Ingenio de San Cristóbal y Anexas, S.A. ¿1950?].
- Cevalier, F., *La formación de los latifundios en México*, FCE, México, 1975.
- Domínguez, Luis Arturo, *Diablos danzantes en San Francisco de Yare*, [Caracas], Los Teques, 1984.
- Eliade, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, Era, México, 1975.
- Flanet, Veronique, *Viviré si Dios quiere: un estudio de la violencia en la Mixteca de la Costa*, INI, México, 1977.
- Fonadan, *Las danzas y fiestas de Chiapas*, México, 1976.
- Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, *Lo efímero y eterno del arte popular mexicano*, 2a. Banco Nacional de Comercio Exterior, México, 1974.
- Foster, George M., *Cultura y conquista: la herencia española de América*, Jalapa, Universidad Veracruzana, México, 1962, [reimp. 1985].
- Kobayashi, J. M., *La educación como conquista: la empresa franciscana en México*, El Colegio de México, México, 1974.
- Luna Parra de García Sáinz, G., *El paisaje de México en el mundo de la máscara*, Fomento Cultural Banamex, México, 1974.
- Mampredi, Electra L. y Tonatiuh Gutiérrez, *Historia general del arte mexicano: danzas y bailes populares*, Hermes, México, 1976.
- Moedano, G., "Danzas y bailes en recuerdo de los muetos", *Balletomanía: el mundo de la danza*, México, vol. 1, núm. 2, noviembre-diciembre 1981.
- Murray, Margaret, *El dios de los brujos*, FCE, México, 1986.
- Múzquiz, R., *Bailes y danzas tradicionales*, IMSS, México, [1988].
- Navarrete, C., *San Pascualito Rey y el culto a la muerte en Chiapas*, UNAM, México, 1982.
- Reyes, A., "Los autos sacramentales en España y América", en *Obras completas*, vol. VI, FCE, México, 1957.
- Sepúlveda Herrera, Ma. T., *Catálogo de máscaras del estado de Guerrero de las colecciones del Museo Nacional de Antropología*, INAH, México, 1982.
- Skorupski, J., *Símbolo y teoría*, Premia, México, 1985.
- Secretaría de Educación Pública, *Breve selección de fiestas tradicionales*, FCE, México, 1975.
- Secretaría de Educación Pública, *Danzas folclóricas de México*, México, 1976.
- Tibon, G., *Pinotepa Nacional: mixtecos, negros y triques*, UNAM, México, 1961.
- Tyrrell, W. Blake, *Las amazonas*, FCE, México, 1990, p. 134.
- Valle, Rafael Heliodoro, "El diablo en Mesoamérica", *Cuadernos Americanos*, año XII, núm. 2, marzo-abril, 1953, pp. 194-208.
- Velasco, Alfonso Luis, *Geografía y estadística del Estado de Oaxaca de Juárez*, Oficina Tipográfica de la Sría. de Fomento, México, 1891.
- Weckmann, L., *La berencia medieval de México*, 2 tomos, El Colegio de México, México, 1984.

# Estudios coloniales



Incluimos en este número seis artículos dedicados a estudiar diferentes facetas de la sociedad colonial. Aura Marina Arriola y Luise M. Enkerlin escriben sobre las regiones del Soconusco y Michoacán; Cecilia Vázquez recrea la vida en un convento poblano; María Estela Muñoz muestra cómo está conformada una iglesia capitalina, y Alejandro Huerta Carrillo y Julieta Ávila hacen estudios específicos sobre pintores coloniales.