



## La *pajko* y la Semana Santa: música, ritualidad y mitología entre los mayos de Sonora

**D**e acuerdo con Olmos,<sup>1</sup> entre los grupos indígenas del noroeste de México existe una variedad de mitos asociados al origen de los bienes culturales y naturales. Se trata de narrativas que exponen las cosmogonías de estos grupos vinculadas a un pensamiento estético. A semejanza de los mitos, los ritos constituyen metalenguajes cuya experiencia estética puede canalizarse en actos performativos concretos, como la música y la danza del *pajkola* y el venado entre los mayos. También, otros actos apegados a una teatralidad, aun cuando puedan prescindir del auspicio formal de un público, de un escenario delimitado y de una temporalidad precisa de ejecución, proveen asimismo experiencias estéticas, como es el caso, desde luego, de la Semana Santa. De hecho, parte de lo que esta ponencia propone es la idea de que las diferentes expresiones artísticas de ambas instancias comparten un mismo modelo estético, que este grupo ha abstraído de su experiencia histórica de la cacería para construir una imagen propia del universo. Esto es: la imagen de la persecución del gato montés por el coyote al pie de un mezquite. Esta valoración de la vida animal se relaciona con un concepto nodal por el que los mayos y yaquis han construido los referentes de su cosmovisión: *Juyya Ánia*, el denominado “monte”, aunque más adelante regreso sobre esta cuestión.

Así, la hipótesis que alienta esta ponencia es que si la *pajko* y la *Guaresma* comparten un mismo código simbólico sobre el origen del mundo,<sup>2</sup> es viable

\* Investigador del Proyecto Etnografía de los Pueblos Indígenas, CNA-INAH.

Se designa con el término *pajko* a la ejecución artística de la música y la danza del *pajkola* y el *maso* o venado; su traducción al español, “fiesta”, también es genérico para referirse a las actividades religiosas propias, como las vinculadas a la *Guaresma* (Cuaresma) y Semana Santa.

<sup>1</sup> Miguel Olmos Aguilera, *El viejo, el venado y el coyote. Estética y cosmogonía: hacia una arquetipología de los mitos de creación y del orden de las artes en el noroeste de México*, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte / Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste, 2005, p. 25.

<sup>2</sup> Fidel Camacho Ibarra, “El camino de flores. Ritual y conflicto en la Semana Santa mayo”, tesis de licenciatura en etnología, ENAH-INAH, México, 2011.

suponer entonces una correlación de experiencias estéticas entre ambas. En especial me llaman la atención aquellas expresiones artísticas de la Semana Santa cuya exégesis queda por lo regular pendiente por parte de sus protagonistas y que, sin embargo, en la *pajko* se hallan sumamente elaboradas. Me refiero al acompañamiento musical de ciertos personajes de la Guaresma a los que, sin considerárseles estrictamente músicos, podamos asignarles un lugar distintivo en el conjunto más amplio de los significados al intentar integrarlos al modelo cosmogónico planteado.

No obstante, para desarrollar este cometido, es necesario primero establecer los criterios básicos por los cuales sustento la comparación de un mismo sistema de significados entre la *pajko* y la Semana Santa. Esta correlación me parece adecuado aplicarla desde la perspectiva del paradigma astral, que otros investigadores han propuesto para los grupos del occidente y noroeste de México.<sup>3</sup> Estos autores suponen que el drama de la lucha cósmica genera una transición desde un estado inicial, de carencia, a otro de llegada, el de la abundancia o el de la cultura;<sup>4</sup> es decir, se le concede a la prodigalidad una acción performativa por la que se transforma la existencia primigenia. Si bien comparto originalmente esta idea, también es cierto que en cada campo, mito y rito puede haber diferencias significativas a pesar de la constante de su vínculo.

De este modo, aun cuando la *pajko* y la Semana Santa comparten un mismo sistema de significados sobre el origen del mundo, considero que este desenlace construido especialmente desde la mitología no equivale estrictamente a aplicarlos a cada instancia performativa. Así, el periodo del estado liminal y el sistema de deudas adquiridos con los santos integrados exclusivamente en la *Guaresma*, derivan consecuencias analíticas importantes para establecer diferencias en la *pajko*. Es decir, ambas constituyen una narrativa complementaria sobre el origen del mundo, pero con distinto énfasis en su mensaje. Esta diferencia, según

observo, plantea la idea de la existencia o no de la separación entre la naturaleza y la cultura.

Aparte, el sentido cosmogónico de la música en cada acto ritualizado encuentra una función distintiva: mientras que en la *pajko* la música de los *labeleerom* (conjunto musical de cuerdas: arpa y violín) se asocia al sentido de la abundancia, en la Semana Santa la melodía que interpretan los personajes que tocan un tambor y flauta (*tambuleero* y *lauteero*, respectivamente) resulta antesala del sacrificio. Para desarrollar este análisis presento a continuación algunas consideraciones generales sobre *Juyya Ánia*, la *pajko* y la Semana Santa, y el contexto musical de cada instancia.

#### *Juyya Ánia y La Loria*

*Juyya Ánia*, el “mundo de las plantas”,<sup>5</sup> es herencia de la concepción del universo que poseían los antiguos grupos antecedentes inmediatos de los actuales mayos y yaquis. Este ámbito “natural” expone la relación que estos grupos han elaborado sobre su entorno y sus habitantes, los animales y las plantas, al dotarlos de sacralidad. No obstante, la modificación urbana del espacio fisiográfico desde la época colonial, y aun la agroindustrial en los intersticios de los siglos XIX y XX, vino a cambiar parcialmente su concepción original, la que se ha designado en principio como la representante del “todo mismo”.<sup>6</sup>

En este sentido, la inclusión del ámbito de *La Loria* (La Gloria) y los santos constituyó cambios importantes en la idea original del universo. Se ha sostenido que ambas esferas llegaron a establecerse, respectivamente, como espacios contrapuestos, el de un “mundo de la naturaleza” y el de un “mundo humano”.<sup>7</sup> A decir de este autor, cuya interpretación la elabora desde el contexto yaqui de principios del siglo XVII, la reducción de las rancherías en pueblos no sólo significó un cambio en las formas organizativas y económicas indígenas,

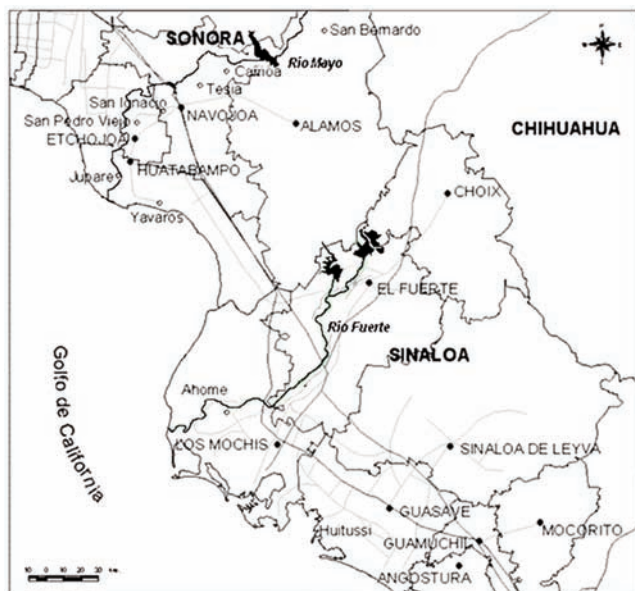
<sup>5</sup> *Juyya* significa “planta, rama, monte, mata”, y *ánia*, “mundo, universo, ambiente”; véase Francisco Almada, *Diccionario Yoremel/Español-Español/Yoreme*, México, Consejo Nacional de Fomento Educativo, 1999.

<sup>6</sup> Edward H., Spicer, *Los yaquis. Historia de una cultura*, México, UNAM, 1994 [1980].

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>3</sup> Carlo Bonfiglioli, Arturo Gutiérrez y María Eugenia Olavarría, “De la violencia mítica al ‘Mundo Flor’. Transformaciones de la Semana Santa en el Norte de México”, en *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 90, núm. 1, 2004, pp. 57-91.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 59.



rrientes de agua buenas para la pesca. Además, el “mundo de la naturaleza” también apunta a la “dimensión espiritual” del entorno, que abunda en aquellos lugares donde se considera viven “seres sobrenaturales”, los cuales se asocian a un “reino antiguo y venerable”, intemporal e inmortal. De este modo, la introducción de la Iglesia vino a reafirmar una diferencia cualitativa entre los espacios dominados por la “naturaleza” y la “vida urbana”. Dicho contraste comenzó cuando los jesuitas resguardaron a los santos —sus “seres sobrenaturales”—, en el templo, es decir, se convirtieron en sus moradores, de forma que los habitantes de



sino que dicho contraste impactaría su propia visión del universo. De este modo, aun cuando *Juyya Ánia* pudo haber sido en tiempos pre jesuíticos “la fuente de todas las cosas”, sean los alimentos o los utensilios de la vida cotidiana, incluyendo el poder que instauro la música y la danza, y por supuesto el propio hombre,<sup>8</sup> finalmente este “todo mismo” se redujo a una “parte especializada”. Así, a pesar de que la moderna noción de *Juyya Ánia* se asume entre los investigadores que hunde sus raíces mucho antes de la conquista espiritual, hoy se entiende por lo general que su dominio es el del “mundo salvaje”, como consecuencia de la oposición que sufrió respecto del nuevo ámbito de los santos, es decir, el de la Iglesia. Entonces, *Juyya Ánia* pasó a ser una fracción del universo cuando antes constituía el “todo mismo”.

El “mundo natural”, en su acepción de “monte”, según E. H. Spicer, sólo es adecuado en tanto que alude a la tierra que no ha modificado el hombre, pero que a la vez implica otros niveles del entorno natural: el bosque, el río, el mar o la sierra. Para este autor, *Juyya Ánia* no indica únicamente estos “rasgos superficiales”, sino que se presenta con mayor vigor en lugares particularizados; por ejemplo, donde hay carrizales, tunales y semillas silvestres, sitios donde también vagan los venados e incluso, siguiendo la misma lógica, en las co-

*Juyya Ánia* tuvieron su dominio exclusivamente fuera de la Iglesia. En este sentido, no es imposible imaginar que en algún momento los animales y el diablo terminaran por compartir el ámbito de *Juyya Ánia*, aunque en los primeros posiblemente cabría una asociación metonímica, no así con el Diablo, en tanto que su inserción en el “monte” se debió más que nada a la oposición que inauguró la Iglesia al constituir la separación de los espacios.

Por lo que respecta a *La Loria*, en consecuencia, es probable que su definición esté ligada originalmente al trabajo colectivo establecido por los misioneros, a fin de planificar los nuevos asentamientos indígenas.<sup>9</sup> Este autor menciona que la palabra *tekipanoa*, al igual que *teopo* y *temastíán*, fueron introducidas del náhuatl por los jesuitas para denominar un nuevo concepto del trabajo colectivo, especialmente los de fines productivos, como la agricultura y la ganadería. No obstante, el *tekipanoa* fue aplicado por los yaquis como trabajo ceremonial dedicado a los santos. Dicha modalidad

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 78.



organizativa, entonces, habría de inaugurar una instancia especial para contactar a los santos y no tanto a los “seres sobrenaturales” del “monte”. Por consiguiente, según observo, cuando el trabajo comunitario ceremonial se consagró, como refiere E. H. Spicer, a figuras antropomorfas, los *santos*, es posible que esto configurara la idea de lo que M. E. Olavarría llama un “mundo cultural sagrado”.<sup>10</sup> Este mundo es *La Loria* o *Segua Ánia*, “el mundo flor”, el mundo de las flores y el río.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> María Eugenia Olavarría, *Cruces, flores y serpientes. Simbolismo y vida ritual yaquis*, México, UAM-I / Plaza y Valdés, 2003, p. 26.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 172.

Como afirma esta autora, *segua*, más que referirse al bien y lo correcto, su simbolismo refrenda “los actos sagrados, devociones y deberes rituales. El vocablo mismo es sagrado y se traduce como gracia, indulgencia o gloria”.<sup>12</sup> Al ser *Segua Ánia* el lugar donde se inscriben los iniciados, es decir, los que tienen *segua*, no extraña que el simbolismo del venado también allí predomine, más aún cuando *segua*, el venado y el hombre mismo son, en ciertos contextos, sinónimos.<sup>13</sup> De esa forma, la *segua*, a semejanza del *ute’a* como “fuerza espiritual”, se vincula a la capacidad, al poder de realizar el trabajo ceremonial.<sup>14</sup>

No obstante, como apunta nuestra autora, *Juyya Ánia* y *Segua Ánia* han sido reducidos de manera simplista por algunos investigadores al ubicarlos entre una religión prehispánica y otra de origen cristiana. A su modo de ver, más bien se trata de ámbitos paralelos separados e identificados bajo un mismo principio, el de la alternancia de los contrarios, cuya significación se inscribe con todas sus implicaciones entre el tiempo ordinario y el de la Cuaresma.<sup>15</sup> En este tenor, suscribo que la Semana Santa mayo pudiera integrarse a este complejo, donde *Juyya Ánia* se erige como una de estas fuerzas creadoras, y tal vez sea finalmente el principio generador de ambas. En todo caso los emisarios representativos del “monte”, a los que se les ha denominado bajo la categoría de personajes

ctónicos,<sup>16</sup> desde mi perspectiva, se configuran como los seres primigenios o antepasados de los hombres: los llamados “animalitos del monte”. Desde el contexto mitológico de la Semana Santa se alude a la presencia de estos seres extrahumanos que dan origen, con la creación del mundo, tanto a los actuales hombres como a los que prefirieron permanecer en forma inalterada, es decir, como animales.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 179.

<sup>13</sup> Miguel Olmos Aguilera, *op. cit.*, p. 65.

<sup>14</sup> María Eugenia Olavarría, *op. cit.*

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 216.

<sup>16</sup> Carlo Bonfiglioli, Arturo Gutiérrez y María Eugenia Olavarría, *op. cit.*

La propuesta que arguye la idea de un trayecto que va de un punto de partida a otro de llegada deriva consecuencias analíticas importantes para interpretar a los emisarios de *Juyya Ania*. Si el simbolismo vegetal, los animales y los *oficios*, es decir, los músicos y danzantes de la danza del *pajkola* y el venado, son sus principales moradores, también es cierto que no son los únicos. Según afirmo, desde el complejo ceremonial de Pascua por el que se dramatiza el surgimiento del mundo, se concede la exclusividad a ciertos personajes para desencadenar el drama de la creación: los fariseos. De esta suerte, al constituir estos personajes el grupo antagónico de Jesucristo, objetivizan la conceptualización de los antepasados protohumanos de los mayos, cuya mitología ubica a los animales. No obstante, subrayo que la asociación entre aquellos y los fariseos no siempre es formulada de manera explícita y analíticamente convincente por parte de los protagonistas.

Mediante el apego al ámbito de *La Loria* a través del trabajo dedicado a los santos, los hombres reafirmarían su diferencia ante la animalidad, los animales y sus antepasados protohumanos; mas no así con los *oficios*, en tanto que éstos destacan un estado de animalidad durante la *pajko*. En este sentido, la exégesis del ceremonial Pascual supone que los fariseos acceden al “monte” para conseguir *segua* y así lograr entrar a *La Loria*, de allí que el “bautismo” marque su transformación vista como una “destrucción”. Además, para el caso exclusivo del sistema de mandas entablado entre los hombres y los santos, se ha subrayado la separación entre la naturaleza y la cultura al construir el modelo trifásico. R. Crumrine afirma que las estructuras simbólicas de los mayos descansan sobre la metáfora fundamental de la Sagrada Familia, la cual se reproduce en el ámbito del bosque, el mar, el compadrazgo y la iglesia. En esta última la Sagrada Familia se plasma en la imagen de la Santísima Trinidad, mediante los tres rangos de *pajkome*: el *alpés*, que representa a Dios Padre, el *parina* que da presencia al Espíritu Santo y, el personaje que aquí nos interesa, el *alaguasin* o Dios Hijo, quien lleva como distintivo una zalea de zorra o gato montés. Aquí, se ha destacado la asociación entre la generación perfectible, “inculturada”, de los hombres y el poder sobrenatural, “cultural” de los santos, a través

de su culto.<sup>17</sup> De este modo, también me parece importante subrayar que la *pajko* podría interpretarse independientemente de este sistema de reciprocidad establecido por los santos, lo que posibilitaría la elaboración de un punto de partida diferente. A continuación interpreto la *pajko* y la *Guaresma* bajo el modelo de la alternancia de los contrarios.

#### La *pajko* y la *Guaresma*

Al inicio de la *pajko*, los *pajkolam* acceden a la enramada dirigidos por el *alaguasin*, quien lleva un carrizo y diversos cohetes de vara en la mano, además de la mencionada zalea de zorro o gato montés. Los músicos ya han iniciado el primer “son”, al que llaman “el canario”. El *pajkola yogüe*, de ahora en adelante *yogüe*, sujeta el carrizo mientras los demás *pajkolam* se enfilan tomados de la cintura. El *alaguasin* los lleva por el espacio dando tres vueltas en círculos en sentido levógiro; los *pajkolam* golpean rítmicamente el piso. El *yogüe* encabeza diálogos en mayo con sus compañeros, a los que llama *saila*, “hermano”; en especial, el segundo *pajkola* que va detrás, le responde, aunque todos emiten gritos que terminan a modo de risa. Después, salen de la enramada para rezar y tronar los cohetes a la redonda de la enramada.

Al término, los danzantes regresan nuevamente enfilados por la cintura, el *yogüe* toma el carrizo que lleva el *alaguasin*. Este último los conduce otra vez por el recinto e introduce el carrizo en la boca del arpa, tras de lo cual sale de la enramada. Los gritos de los *pajkolam* aumentan cambiando de entonación por un alarido más prolongado, y así formados en cadena se mueven conjuntamente con paso acelerado hacia los lados, al frente y hacia atrás; el *yogüe* pica varias veces el “hoyo” del arpa. Con el carrizo dentro de la boca del instrumento, sostiene diálogos con sus demás compañeros. En este momento la concurrencia ríe de lo que hablan y hacen los *pajkolam*. Cuando el *yogüe* saca el carrizo se lo lleva al rostro, es decir, a la máscara, y finge que lo huele y lengüetea al tiempo que grita fuerte-

<sup>17</sup> N. Ross Crumrine, “‘La tierra te devorará’: un análisis estructural de los mitos de los indígenas mayo”, en *América Indígena*, vol. XXXIII, 1973.

mente; luego, frota rápido el carrizo con el puño o lo mide en cuartas. Se lo pasa a su segundo, quien repetirá la acción y así cada uno del resto de los *pajkolam*. Aquí suspendo la descripción para establecer que este acto admite múltiples miradas, entre la del acto sexual y la de la vida animal. Se dice que involucra un juego de palabras e intercambio de imágenes para producir risa, entre la extracción de miel y los fluidos sexuales. Se supone que cuando llegan los *pajkolam* frente al arpa, cuya caja de resonancia representa un panal de abejas, dicen: “aquí huele a *panocham*”, una palabra con doble significación usada de manera ambigua, ya que por una parte en mayo significa “piloncillo” y por extensión, “miel”, pero también se usa para referirse a los órganos sexuales femeninos o, en este caso, a los fluidos genitales.

No obstante, el cotejo con especialistas supone una narrativa distinta por la que se extraen los animales y los instrumentos musicales. En el monte unos animales van siguiendo al gato montés pero pierden su rastro. Éste se oculta en algún lugar, que pudiera ser un hoyo en la tierra o un tronco podrido, suponen sus perseguidores. Los animales toman un palo y le pican varias veces al agujero para que salga supuestamente el gato, pero lo que obtienen es miel. En aquel hoyo en la tierra o en un tronco podrido se hallaba en realidad un panal de abejas que, enfurecidas, salen a picarlos; para calmarlas, los animales intentan tapar el hoyo con las patas. En la enramada, el zumbido producido por las abejas es representado por los sones, y el excavar de los animales para cubrir el hoyo, por el golpeteo de la danza de los *pajkolam*. En este pasaje, la función del gato montés, en tanto principio ordenador, se expresa al conducir a los *pajkolam* al lugar donde éstos encuentran “las antigüedades”, la “tradición”: la música y la danza.

Entre las personas consultadas no se aclara por qué en esta narración el alaguasin va delante de los *pajkolam*, aunque este personaje se encarga de recoger de manos del “diablo” el ajuar del *pajkola*, o extraer del “monte” los instrumentos y en especial, traer al *maso*.<sup>18</sup> Todavía, quizá una explicación *ad hoc* sea justamente la

<sup>18</sup> Esta actitud persecutoria de una instancia sobre otra para generar un bien, también se halla referida en la mitología yaqui.

aventura de la vida animal, cuando el *pajkola* pudiera asociarse al coyote, ya que a veces al *pajkola* mayo se le llama *goi tósali*, “coyote blanco” (por su vestimenta de manta), y así se le expresa en numerosos juegos que realizan en la danza. Una lectura sutil nos indica que aquí se da cuenta de una persecución fallida, donde no sólo al depredador se le escapa su presa, sino que además éste queda embaucado. En el noroeste de México existe una figura mítica que posee una torpeza ineludible, “que actúa en contra de sus propios intereses”,<sup>19</sup> el coyote.<sup>20</sup> Entre los mayos se encuentran numerosos relatos sobre este animal cuyo contexto narrativo es el del chiste, pues el coyote se presenta como un ser burlado por los tejones.<sup>21</sup> Por el momento una narración versa sobre cómo, al verse asediado por los coyotes, aquí llamados “lobos”, una persona logra ahuyentarlos con el sonido de su instrumento musical:

Un señor venía caminando con su violín. Venía de la sierra y de pronto vio un mezquite; el chavalito [no] sabía tocar el violín. Venía caminando y vio una manada de lobos, le dio miedo y se subió al mezquite, los animales no lo dejaban bajar. Empezó a tocar su violín, así no más, y los animales se fueron, y empezó a componer y a aprenderse los sones.<sup>22</sup>

Por ejemplo, para obtener la lluvia, ciertas aves y el sapo, *Bobok*, fueron a casa del dueño a solicitarla. Se entiende que esta petición, aun llevada en términos humildes, desencadena la ira de *Yukko*. Resulta, pues, que el sapo fue el único de estos animales que logra traer la lluvia al Yaqui, al ingeniárselas para burlar los ataques de *Yukko*. Ruth Worner Giddings, *Yaqui Myths and Legends*, Tucson, Arizona University Press, 1959, p. 161.

<sup>19</sup> Mariano Alberio Molina, “Pascolas y chapayecas: problematización de la figura del bufón ritual (*ritual clown*) en los dos personajes enmascarados del ceremonial yaqui”, tesis de licenciatura, UAM-I, México, 2003, p. 20.

<sup>20</sup> María Eugenia Olavarría, *Análisis estructural de la mitología yaqui*, México, INAH / UAM-I, 1990, p. 44.

<sup>21</sup> Como indica M.E. Olavarría (*idem*), R. W. Giddings da cuenta entre los yaquis sobre diversos relatos donde el coyote aparece como Embaucador, entre ellos: “Kaiman”, “La tortuga y el coyote”, “El coyote y el conejo”, “Coyote y los perros amistosos”, “Dos corderitos” y “La mujer coyote”. Por su parte, sobre el gato montés o zorra, en esta misma compilación, pueden consultarse “El gato y el mono” y “El zorro espíritu”; Ruth Warner Giddings, *op. cit.*, pp. 138, 172, respectivamente.

<sup>22</sup> Pablo César Sánchez Pichardo, “La inversión del cosmos. Danzas, rituales y mitos en la región yoreme”, tesis de licenciatura en etnología, ENAH-INAH, México, 2008, p. 132.

Aquí el mezquite es el elemento que permite asociar el gato montés y el *chavalo*, el *yoreme* que aprende a tocar los sones arriba del árbol. Se ha observado que el nombre del arpa en mayo es *kuta muela*, cuya traducción literal es “tronco podrido”.<sup>23</sup> Del mismo modo, la imagen del *arpero* se vincula a una iguana o *cachorra* (lagarto chico más grande que una lagartija), que se agarra con sus uñas largas de las ramas de un árbol. Es viable suponer, pues, que este instrumento también sea metáfora del mezquite, donde lo “torcido” o “partido”, como se muestra el mezquite en otras narraciones míticas, se corresponde con la condición “podrida” del tronco, o del mezquite que tiene por seña un “palo atravesado”. Entonces, resulta significativo que tanto en la *pajko* como en el mito los *pajkolam* y los coyotes lleguen, respectivamente, frente al “tronco podrido” y el árbol, los refugios del gato montés y el *chavalo*. En efecto, el mezquite posee sacralidad, como cuando se dice que para curarse un enfermo debe postrarse ante éste y rezar. Además, las oraciones que pronuncia el *maistro*, entre Padres Nuestros y Aves Marías, dicen: “Adiós árbol santo en que me voy y no me despido, sino a la hora de mi muerte si te convidó”.

Del “tronco podrido” y del mezquite surge el sonido de los sones producido por el arpa y el violín, los instrumentos de cuerdas a los que llaman *labeleerom*, metáfora del ruido de las abejas que, una vez molestadas, salen para ahuyentar a los coyotes. Por su parte, un *pajkola* cuenta que algunos de ellos “rezan” en un hormiguero, esperando que salga la hormiga *yogüe* para que los provea de piedrecillas “grandes” y “pequeñas”. Cuando sale este himenóptero, al que la mitología yaqui llama *Mochomo*,<sup>24</sup> se dice que dará tres vueltas en sentido levógiro alrededor del agujero para volverse a meter. Después, empezarán a salir la cantidad suficiente de piedrecillas, las que introducirá el *pajkola* en los capullos de mariposa para elaborar sus *ténabarim*.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>24</sup> Ruth Warner Giddings, *op. cit.*, p. 46.

<sup>25</sup> Los *ténabarim* producen un sonido característico por el cual



Más adelante regreso sobre la cuestión de la prodigalidad contenida en un hoyo, un tronco podrido o un mezquite partido; por ahora continuo con la imagen del coyote y el gato montés como representantes de los dos polos generadores del universo.

En un mito *kímiai*, recopilado por Olmos,<sup>26</sup> se cuenta cómo el Coyote termina por darle muerte al Gato Montés con gran astucia, cuya zalea le sirve de disfraz para engañar a Lucero, la esposa del Gato. No obstante, ella se da cuenta de la trampa y se retira al Cielo; desde allí le arroja su trenza a Coyote para que trepe, acción que emprende sin temor. A mitad de camino Lucero corta el vínculo y Coyote cae desde lo alto, lo que le representa quedarse en la tierra como castigo por

los danzantes buscan integrarse rítmicamente a los sones, de modo que este instrumento es sumamente apreciado entre los *pajkolam*. Así, consideran que sólo el *pajkola* sabrá darle su sonido, al suministrarle piedrecillas en la cantidad y el tamaño adecuados. Esto se verifica cuando cada tira de capullos conserva un sonido “grave” y “agudo”, donde la pierna derecha es referencia del primero. Por otra parte, señalo que entre los diversos sones de *pajkola*, el *tampaleero* interpreta uno al que llaman *temógorim*, “hormiguitas amarillas”.

<sup>26</sup> Miguel Olmos Aguilera, *op. cit.*

haberle sido desleal al Gato Montés, quien antes lo había ayudado brindándole alimento.

Este relato nos da la pauta para vislumbrar, de nueva cuenta, la semejanza entre el Gato Montés y Cristo, en tanto que ambos comparten el plano celeste (Lucero, el gato montés en su acepción femenina, se retira al cielo). Igualmente, este mito nos brinda la oportunidad de asociar metafóricamente entre sí a *Coyote*, *Impostor* y *Malhumor*, personajes de la Semana Santa que imitan a Cristo, como representantes de lo ctónico (Coyote permanece en la tierra). Esto es así cuando todos estos personajes se destacan por imitar o disfrazarse, ya sea adoptando algunos de los elementos del *O'ola*, o cuando la zalea del Gato Montés se la pone Coyote para realizar sus argucias. Así, el mito *kimiai* puede arrojar luz para interpretar que en la *pajko* también se reproduce el paradigma de la lucha astral,<sup>27</sup> aquí objetivados los dos polos del universo por el *alaguasin* y el *pajkola*. En este sentido, cabe destacar que al momento de conducir el primero a los segundos al interior de la enramada, el *maso* no participa de esta actividad, lo que reafirma su oposición al *pajkola*. Además, como referiré enseguida, en la danza del *pajkola* y el *maso* también se ha dicho que ésta incluye una competencia entre ambos personajes. Por ejemplo, antes de iniciar la fiesta, el *pajkola yogüie* se unta a sí mismo y a sus compañeros un líquido hecho a base de yerbas, muy oloroso. Lo hace en forma de cruz sobre el pecho y el cuello para protegerse de las “malas vibras”.

En este planteamiento de rivalidades y “hechizos” tiene cabida la danza del venado. A diferencia de la del *pajkola*, vinculada parcialmente con el Diablo, se considera que el *maso* es aportación exclusivamente de Jesucristo. En el caso yaqui, esta danza también se relaciona con una niña, simbolización de la virginidad, la pureza, la fertilidad y por extensión, de la abundancia, aspectos integrados al animal y a su ejecución dancística. Por ejemplo, se afirma que el danzante tiene la tarea de sacar el mal de la enramada figurado por la *babatu-ko*, la víbora negra representada en la faja del mismo color que portan los *pajkolam*. Justamente, el venado

sólo interviene cuando el *pajkola* baila con la máscara puesta en el rostro, es decir, cuando personifica el “mal”. De modo que a veces el venado comparte con Jesucristo ciertos atributos, como la imagen de curandero y la atribución de pureza, pues algunos relatos de experiencia afirman que la revelación del danzante de venado para curar y bailar vienen juntos.

Por oposición, también descubrimos una asociación metafórica entre el gato montés y el venado, este último llamado masochoqui, “venado estrella”. Creo pertinente recordar la observación de A. Figueroa sobre el comportamiento dancístico de los intérpretes de venado yaqui y mayo. No obstante, aplico más bien su argumento para diferenciar a estos dos grandes ámbitos referidos, por una parte, por el *alaguasin* y el *maso*, y también, por los *pajkolam* y los *chapakóobam*. Mientras que el estilo de comportamiento de los primeros se apega a lo apolíneo, es decir, a la “seriedad, austeridad y sentido de jerarquía”, los segundos lo hacen cercanos a lo dionisiaco, a la “actitud comunicativa, relajada y alegre”.<sup>28</sup>

En efecto, en este punto nos encontramos con las figuras míticas del héroe cultural y el *Trickster*, es decir, del ordenador del cosmos y del transformador del mismo, “una vez que ha concluido la creación” hecha por el primero.<sup>29</sup> Sin embargo, como apunta este mismo autor basándose en F. Boas, se trata más bien del comportamiento dual, ambiguo y contradictorio del propio *Trickster*, que lo coloca a un tiempo como torpe y astuto, estafador y estafado, egoísta y generoso, disruptor y restaurador, que crea y transforma. Las consecuencias de este comportamiento, benéficas o no para la humanidad, sólo se perciben en forma incidental, como una consecuencia de sus propios fines egoístas y no como una actividad encauzada para lograr un cometido.<sup>30</sup> El traslado de esta figura mítica a su personificación en especialistas rituales llevó a M. Albero a considerar esta posibilidad entre el *Trickster* y el *pajkola*, y aun su enlace con el *chapyeka*, homónimo yaqui del fariseo mayo.

<sup>28</sup> Alejandro Figueroa Valenzuela, *Por la tierra y por los santos. Identidad y persistencia cultural entre yaquis y mayos*, México, Dirección General de Culturas Populares, 1994, p. 17.

<sup>29</sup> Mariano Alberto Molina, *op. cit.*, p. 21.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Carlo Bonfiglioli, Arturo Gutiérrez y María Eugenia Olavarría, *op. cit.*



En particular, destaco la imagen del *Trickster* debido a que algunos estudiosos como P. Radin, según indica M. Albero, han visto en su ambigüedad “un modelo de humanidad, por encontrarse en la encrucijada de la toma de decisiones”.<sup>31</sup> En este sentido, el fariseo es tal vez el personaje ritual que por excelencia provee al conjunto social de la capacidad para colocarse en un estado liminal. Dicha *liminalidad* expone a los individuos frente a lo sagrado, cuyo contacto, perjudicial o no, depende principalmente de la toma de decisiones individualizadas. A semejanza del *pajkola* y el coyote, el fariseo tiene su origen en el “monte”, al que de hecho también se le ha equiparado con este cánido.

Aquí destaca la imagen del “gato *pochi* montés”, a cuya cola *pochi*, es decir, “corta”, se le atribuye la capacidad de provocar la caída de los fariseos durante las actividades rituales, al hacerlos trastabillar. Dicho agente no sólo derriba a los fariseos, pues también su rabo entorpece las acciones que se efectúan en la *pajko*, o como dicen los mismos *yoremem* al referirse a algún imprevisto generado en el transcurso de la misma: “*Buay pochí amabuasia buibuítec*”, “metió la cola el gato *pochi* montés”. Aquí ocurre una inversión de polos, pues en este contexto al gato montés se le equipara con el “diablo” y no con el *alaguasin*, donde “estar *pochi*” marca esta diferencia. Entonces, tenemos que la imagen del gato montés, bajo el contexto de la Semana Santa, más que “conducir” a los fariseos, intenta deshacerse de ellos con su cola *pochi*. Además, existe toda una narrativa donde aparece el sacrificio del gato montés como paradigma, donde un bando contrario, “los matones”, anda tras él para asesinarlo. Por su parte, el mito *kímiai* da cuenta de una “caída” sufrida por el coyote a manos del gato montés, al desplomarse por los aires.

Llegados a esta parte, avalo la integración de la Semana Santa a este sistema, cuya posibilidad queda dada por la metonimia del mezquite y la cruz.<sup>32</sup> Como

Músicos	Música	Acontecimiento
Los himenópteros	zumban	Cuando los coyotes husmean el tronco podrido.
Los <i>labeleerom</i>	Tocan el primer son	Cuando los <i>pajkolas</i> ingresan a la enramada.
El <i>tampoleero</i> y los <i>masohuileerom</i>	Al tocar simultáneamente el último son	Los <i>pajkolas</i> , por “única vez”, bailan en la parada del maso, al que se le aproximan rodeándolo en semicírculo.
El <i>lauteero</i> y el <i>tambuleero</i>	Tocan el <i>miserere</i>	Cuando los fariseos “crucifican” la cruz.

he indicado, se afirma que ésta se construye con madera de ese árbol, del mismo modo en que la “corona de espinas” se elabora con sus ramas. Además, en sus múltiples representaciones, la cruz en el contexto de la Semana Santa se halla rodeada de elementos vegetales, los llamados *chinames*: las ramas de dátil, algunas veces de álamo y carrizo, que recubren un perímetro en torno a ella. También, la asociación entre ambos elementos sucede cuando el mezquite tiene por seña un “palo atravesado”; mismo enlace referido entre la cruz y el violín, cuando el arco instrumental se coloca en perpendicular. La descripción de la *huellada* y la crucifixión puede ahora argüir sobre este planteamiento.

Al pie de la cruz llegan los fariseos “rastreado” en cuatro patas la presencia del *O’ola*. Al postrarse ante ésta o ante la enramada del *viejito*, su “escondite”, puede que los fariseos suenen sus tambores o *bulis*, golpeen su “machete” con la lanza o muevan las ramas; el *lauteero* acompaña con su instrumento. Con ello expresan que, en efecto, no han perdido la huella de Jesucristo, al que finalmente terminarán por “crucificar”. Esta muerte-sacrificio sucede cuando los *ya’uchim* pasan sus espadas por las extremidades de la cruz, y los fariseos,

cruz es representada a menudo como un árbol de vida”, por lo que en un momento dado este antecedente pudo también haber influido para establecer consensos; véase Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, México, Era, 1972 [1964], p. 267.

<sup>31</sup> Mariano Albero Molina, *op. cit.*, p. 23.

<sup>32</sup> De acuerdo con M. Eliade, “En la iconografía cristiana la

después de dar tres vueltas en levógiro, la desentierran, incluso quebrándola, para ponerla horizontalmente bajo el nicho de ramas. La crucifixión se acompaña de los sonidos de la flauta y del tambor, acoplamiento armónico del *lauteero* y el *tambuleero* al que no en vano llaman “florear”. Por consiguiente, considero que esta “crucifixión” equivale metafóricamente al mismo acto que los *pajkolam* encabezan al iniciar la *pajko*, cuando introducen el carrizo en la boca del arpa para generar el universo. Los coyotes, los fariseos y los *pajkolam* “pican”, “husmean”, “parten”, “sangran” o hacen “florecer” al mezquite. Todavía esto podría verificarse en el acto de la Gloria, cuando los *pajkolam* “abren” las puertas del Cielo aventando *segua* o golpeando el suelo con ramas de mezquite; tras de lo cual las paradas de músicos se instalan en un espacio contiguo a la cruz mayor.

En particular, me parece relevante el hecho de que al “crucificar” el *lauteero* y el *tambuleero* deben “ganarle” a los *chapakóobam* en hacer los tres giros en sentido levógiro alrededor de la cruz. Esta es una constante que también se repite en los numerosos *kontim* y desplazamiento de los *ya’uchim* (por ejemplo, cuando los *pajkomem* deben ganarle a los fariseos al rodear el Calvario). De modo que el flautero siempre encabeza y antecede los movimientos rituales, lo que en la narrativa equivale a su aparición como premisa del acontecimiento. De allí que, por ejemplo, se dice que el *lauteero* ya no debe tocar su instrumento después del acto de la “crucifixión”, cuando Cristo ha muerto. El siguiente cuadro establece una serie de equivalencias metafóricas entre los músicos, la música y el acontecimiento que les sucede.

### Consideraciones finales

Por último, me parece que esta información apunta a un mismo metalenguaje compuesto de narraciones míticas, creencias, prácticas sociales y rituales cuya dramatización concierne a un conflicto cosmológico por el que nace el universo. Este acontecimiento queda referido por el carácter providencialista del *axis mundi*, del que saldrán la *segua*, la música, la “miel” y, metonímicamente, los *ténabarim*. Este “eje del mundo” queda figurado por el arpa; por el lugar donde habitan los himenópteros (un panal o un hormiguero) y, primordialmente, por el mezquite y la cruz, e incluso por el propio templo, contenedor de la *segua* que sólo abren los *pajkolam* y el *alaguasin* el Sábado de Gloria.

Del mismo modo, el conflicto cosmológico sugiere la ruptura de un estado primigenio que, al desencadenar un conjunto de hechos dramáticos entre dos bandos antagónicos, hace surgir a la humanidad y su permanencia en “este mundo”. La mitología expresada en el ceremonial Pascual y la *pajko* no sólo supone una representación, sino que fija un modelo por el que los sujetos alcanzan reconocimiento pleno como actores sociales. De allí que *ser fariseo* o *pajkola*, por ejemplo, les implica experiencias trascendentales en el desarrollo de su constitución individual para adquirir reconocimiento social. Esto sugiere la existencia de dos instancias distintas en la concepción que los mayos han elaborado sobre la persona, aquí esbozadas bajo la caracterización del *pajkola* y el fariseo. Mientras que en el primero existiría una condición apegada al sentido de la animalidad, el fariseo desecha esta animalidad para dar paso a la vida cultural.

