

ANTROPOLOGÍA

BOLETÍN OFICIAL DEL INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

NUEVA ÉPOCA, AGOSTO DE 2013

95

Memoria VII Foro Internacional de Música Tradicional

- Análisis de danzas tradicionales.

La expresión etnocoreográfica entre los grupos de Mesoamérica y Aridoamérica  *Alfonso Muñoz Güemes*

- Una comparación estructural del ritual del Volador  *Jesús Jáuregui*
- La relación humanos-no humanos.

El simbolismo de los animales del monte en las danzas de pascola y venado  *Pablo Sánchez Pichardo*

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

 *Fidel Camacho Ibarra*

- El ensueño: rito de paso onírico-mítico-confirmatorio de los danzantes de Pascola y Venado mayo de San Miguel Zapotitlán, Ahome, Sinaloa

 *José Joel Lara González*

- Teatro de las fuentes: una vía de acercamiento a la memoria corporal ancestral en las técnicas originales de Jerzy Grotowski

 *Julio Gómez Hernández*

- Los cuerpos antiguos.

Una breve revisión de la danza indígena, la ideología y la retórica del cuerpo en la musicología mexicana en la década 1930-1940  *Roque Alarcón Guerrero*

- Sistemática musical de los repertorios nahuas de la sierra-costa de Michoacán

 *Daniel Ernesto Gutiérrez Rojas*

- La música que acompaña la partida de angelitos. Violinero Serafin Zavala Salvador

 *Jesús Fernando Pérez Quiroz*

- Los retos del *Reto*. Cambio y permanencia de la música tradicional de la danza *Los doce pares de Francia*, de Totolapan, Morelos

 *B. Georgina Flores Mercado*

- Sincretismo religioso en la velación de concheros del Bajío a la Santa Cruz del Cerro de Culiacán, Guanajuato. Testimonio músico-literario inédito del etnólogo Gabriel Moedano Navarro

 *Juan Diego Razo Oliva*

- Danza y memoria histórica. Los *pukes* de Tirindaro, Michoacán

 *Jorge Amós Martínez Ayala*

- La danza en Guanajuato. Una diversidad desconocida

 *Alejandro Martínez de la Rosa*

- Necesidad de promoción y protección de la música y la danza rituales—patrimonio intangible— de dos comunidades teenek potosinas

 *Ana Luz Minera Castillo*

- Los guerreros cósmicos de la Gran Chichimeca. Danza de matlachines de “El Visitador”

 *Alma Gabriela Valdez Martínez*

- Danza de *Xochitines* en Cojolapa, Tamazunchale, San Luis Potosí

 *Marisol Limón Silicéo*

- *K'in Tajimoltik*, carnaval, política y resistencia en Polhó, Chiapas

 *Óscar García González*

- Alteridad y resistencia cultural en las danzas tradicionales del carnaval de San Francisco Papalotla, Tlaxcala

 *José Fernando Serrano Pérez*

- La música y su importancia en la fiesta patronal del Señor de las Cinco Llagas, Cuaxuchpa, Sierra Negra de Puebla

 *Rafael Chaveste Navarrete*

- La “quebradita” como expresión festiva. Su impacto en Chiapas

 *María Luisa de la Garza / María Felipa Rueda*

- El huapango, la décima y la topada en las *huapangueadas* de la Huasteca “chilanguense”

 *Rosa Linda Ramírez Olgún*

- La danza de los Jolos “la danza olvidada”. ¿Qué sucedió 16 años después?

 *Raquel Barroso Pérez*

- ¿Kalpulli o círculo de danza?

 *Sandra Antonia Toledo Martínez (Xochitlanezi)*

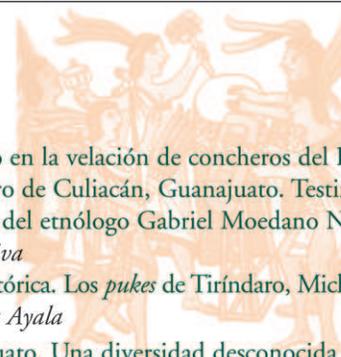
- *Baladi*: aquello que pertenece al hogar. Música y baile del pueblo egipcio

 *Ana Luisa Madrigal Limón*

- Por el gusto de bailar

(conferencia ilustrada, bailada y tocada)

 *Ruth María Canseco Cervantes*



Directora General
María Teresa Franco

Secretario Técnico
César Moheño

Secretario Administrativo
José Francisco Lujano

Coordinadora Nacional de Difusión
Leticia Perlasca Núñez

Director de Publicaciones
Héctor Toledano

Editor
Benigno Casas

Editor invitado
Benjamín Muratalla

Cuidado editorial
Héctor Siever
Arcelia Rayón

Diseño
Efraín Herrera

Antropología. Boletín Oficial del INAH, nueva época, núm. 95, agosto de 2013, es una publicación cuatrimestral editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Córdoba 45, col. Roma, C.P. 06700, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Editor responsable: Héctor Toledano. Reservas de derechos al uso exclusivo: 04-2009-0508 14562000-102. ISSN: 0188-462X. Licitud de título: en trámite. Licitud de contenido: en trámite. Domicilio de la publicación: Insurgentes Sur 421, séptimo piso, col. Hipódromo, C.P. 06100, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Imprenta: Taller de impresión del INAH, Av. Tláhuac 3428, col. Culhuacán, C.P. 09840, Deleg. Iztapalapa, México, D.F. Distribuidor: Coordinación Nacional de Difusión del INAH, Insurgentes Sur 421, séptimo piso, col. Hipódromo, C.P. 06100, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Este número se terminó de imprimir el 30 de septiembre de 2013, con un tiraje de 1000 ejemplares.

Colaboradores

Marcelo Abramo Lauff

José Íñigo Aguilar Medina

Solange Alberro

Paulina Alcocer

Selene Álvarez Larrauri

Beatriz Braniff

María Gracia Castillo Ramírez

Beatriz Cervantes

Eduardo Corona Sánchez

Jaime Cortés

Fernando Cortés de Brasdefer

Roberto Escalante

Marisela Gallegos Deveze

Roberto García Moll

Carlos García Mora

Leticia González Arratia

Jorge René González M.

Eva Grosser Lerner

Paul Hersch Martínez

Jesús Jáuregui

Irene Jiménez

Fernando López Aguilar

Gilberto López y Rivas

Laura Magriñá

Rubén Manzanilla López

Eduardo Matos Moctezuma

Ma. Sara Molinari Soriano

Jesús Monjarás-Ruiz

J. Arturo Motta

Ma. Estela Muñoz Espinosa

Benjamín Muratalla

Johannes Neurath

Eberto Novelo Maldonado

Benjamín Pérez González

Gilberto Ramírez Acevedo

José Abel Ramos Soriano

Catalina Rodríguez Lazcano

Marta Romer

Salvador Rueda Smithers

Antonio Saborit

Cristina Sánchez Bueno

Mari Carmen Serra Puche

Jorge Arturo Talavera González

Rafael Tena

Pablo Torres Soria

Julia Tuñón

Víctor Hugo Valencia Valera

Françoise Vatant

Samuel Villela

Marcus Winter

.....
Fotografía de portada: Rosa Linda Ramírez Olguín, 2011. Violinista huasteco.

ANTROPOLOGÍA

Presentación
Benjamín Muratalla 2

Análisis de danzas tradicionales. La expresión etnocoreográfica entre los grupos de Mesoamérica y Aridoamérica
Alfonso Muñoz Güemes 3

Una comparación estructural del ritual del Volador
Jesús Jáuregui 17

La relación humanos-no humanos. El simbolismo de los animales del monte en las danzas de *pascola* y venado
Pablo Sánchez Pichardo 52

La *pajko* y la Semana Santa: música, ritualidad y mitología entre los mayos de Sonora
Fidel Camacho Ibarra 59

El ensueño: rito de paso onírico-mítico-confirmatorio de los danzantes de Pascola y Venado mayo de San Miguel Zapotitlán, Ahome, Sinaloa
José Joel Lara González 69

Teatro de las fuentes: una vía de acercamiento a la memoria corporal ancestral en las técnicas originales de Jerzy Grotowski
Julio Gómez Hernández 73

Los cuerpos antiguos. Una breve revisión de la danza indígena, la ideología y la retórica del cuerpo en la musicología mexicana en la década 1930-1940
Roque Alarcón Guerrero 81

Sistemática musical de los repertorios nahuas de la sierra-costa de Michoacán
Daniel Ernesto Gutiérrez Rojas 88

La música que acompaña la partida de angelitos. Violinero Serafín Zavala Salvador
Jesús Fernando Pérez Quiroz 93

Los retos del *Reto*. Cambio y permanencia de la música tradicional de la danza *Los doce pares de Francia*, de Totolapan, Morelos
B. Georgina Flores Mercado 96

Sincretismo religioso en la velación de concheros del Bajío a la Santa Cruz del Cerro de Culiacán, Guanajuato. Testimonio músico-literario inédito del etnólogo Gabriel Moedano Navarro
Juan Diego Razo Oliva 102

Danza y memoria histórica. Los *pukes* de Tirindaro, Michoacán
Jorge Amós Martínez Ayala 111

La danza en Guanajuato. Una diversidad desconocida
118 Alejandro Martínez de la Rosa

Necesidad de promoción y protección de la música y la danza rituales —patrimonio intangible— de dos comunidades teenek potosinas
128 Ana Luz Minera Castillo

Los guerreros cósmicos de la Gran Chichimeca. Danza de matlachines de “El Visitador”
139 Alma Gabriela Valdez Martínez

Danza de *Xochitines* en Cojolapa, Tamazunchale, San Luis Potosí
145 Marisol Limón Silicéo

K'in Tajimol'ik, carnaval, política y resistencia en Polhó, Chiapas
153 Óscar García González

Alteridad y resistencia cultural en las danzas tradicionales del carnaval de San Francisco Papalotla, Tlaxcala
159 José Fernando Serrano Pérez

La música y su importancia en la fiesta patronal del Señor de las Cinco Llagas, Cuaxuchpa, Sierra Negra de Puebla.
167 Rafael Chaveste Navarrete

La “quebradita” como expresión festiva. Su impacto en Chiapas
172 María Luisa de la Garza / María Felipa Rueda

El huapango, la décima y la topada en las *huapangueadas* de la Huasteca “chilanguense”
177 Rosa Linda Ramírez Olgún

La danza de los Jolos “la danza olvidada”. ¿Qué sucedió 16 años después?
184 Raquel Barroso Pérez

¿Kalpulli o círculo de danza?
188 Sandra Antonia Toledo Martínez (Xochitlanezi)

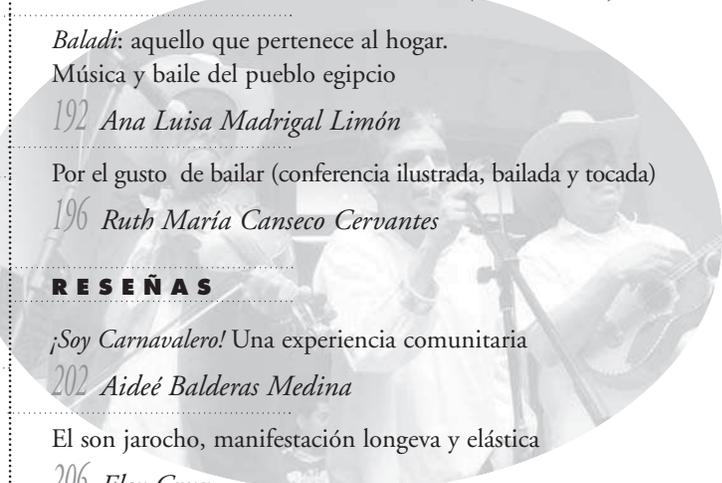
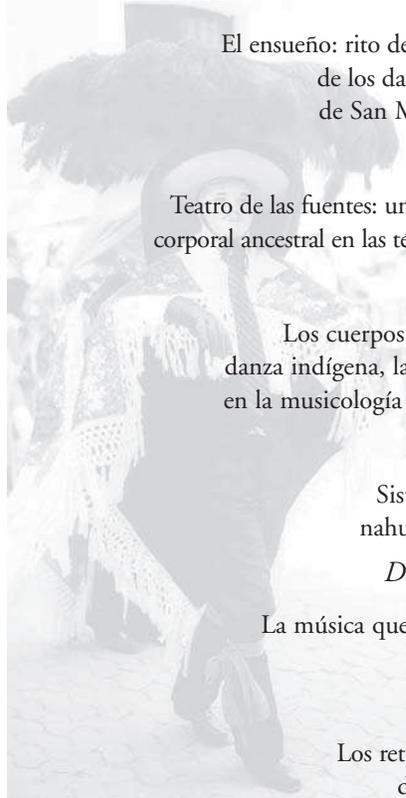
Baladi: aquello que pertenece al hogar. Música y baile del pueblo egipcio
192 Ana Luisa Madrigal Limón

Por el gusto de bailar (conferencia ilustrada, bailada y tocada)
196 Ruth María Canseco Cervantes

RESEÑAS

¿Soy *Carnavalero!* Una experiencia comunitaria
202 Aideé Balderas Medina

El son jarocho, manifestación longeva y elástica
206 Eloy Cruz





VII Foro Internacional de Música Tradicional

Presentación

Los cantos y las danzas tradicionales fueron los ejes temáticos que convocó el VII Foro Internacional de Música Tradicional. A este evento acudieron cerca de sesenta participantes, entre músicos, danzantes, bailadores, ponentes y conferencistas. Ha sido uno de los foros más concurridos, desde su creación en 2005, por la cantidad de público asistente, que prácticamente colmó durante tres días los auditorios “Jaime Torres Bodet” y “Tláloc” del Museo Nacional de Antropología.

El foro —abierto a todos aquellos que tienen algún vínculo con la temática— en esta oportunidad fue anfitrión de promotores culturales, danzantes, etnomusicólogos, bailadores profesionales, historiadores, antropólogos, etnocoreógrafos y líderes de proyecto, por mencionar sólo algunos, quienes a través de sus exposiciones dieron a conocer la efervescencia en nuestro país, principalmente, de una riqueza cultural impresionante, representada por las músicas tradicionales en su ineludible interacción con danzas y rituales.

Abundaron los análisis semióticos que vinculan a las danzas de los pueblos indios contemporáneos con el pasado mítico prehispánico; asimismo, aquellos donde se identifica el impacto de la

Conquista; los que han detectado en las estructuras sonoras y la plasticidad corporal vestigios de antiguas ritualidades, imbricados con elementos denotativos de una sólida resistencia ante los embates actuales de ideologías, grupos y fenómenos mediáticos que atentan contra su existencia.

De la “autenticidad” a lo “pintoresco”, de la “realidad” a la “recreación”, de la visión interior a la mirada idílica externa, de la sencillez vital a la complejidad interpretativa, son los puntos entre los cuales oscilan los discursos, mismos que, sin embargo, revelan la pasión y el compromiso de cada uno de sus autores.

Los ensayos, artículos y reseñas que aquí se reúnen dan cuenta del enorme interés acerca de estos temas por parte de una amplia variedad de actores sociales. El tratamiento analítico, la estructura y la presentación de cada uno de ellos no obedecen exclusivamente a un patrón académico; son enfoques, puntos de vista, análisis, vivencias, reflexiones y propuestas de un patrimonio que construimos en colectivo y que nos pertenece a todos. Corresponde al lector realizar una justa apreciación de cada uno de ellos.

Benjamín Muratalla
Editor invitado



Análisis de danzas tradicionales. La expresión **etnocoreográfica** entre los grupos de Mesoamérica y Aridoamérica

A mi querido hijo Samuel Alejandro Muñoz Martínez, hijo de Cihuacóatl, pequeño gran hombre del país de las nubes, guardián del Zempoaltepetl, descendiente del rey Condoy, danzante cósmico quien con su magia transformó mi mundo.

La música y la danza constituyen una unidad en las culturas indígenas mexicanas: no podemos disociar estas dos formas de expresión cultural. Como veremos a lo largo de este documento, en el caso de los grupos étnicos correspondientes al área mesoamericana, un gran porcentaje de las danzas que conservan como parte de sus tradiciones son de origen europeo, aunque con fuertes simbologías de la cosmovisión indígena. Por su parte, en el área de Aridoamérica las danzas no tienen origen europeo, ni en el aspecto musical, ni en el coreográfico, salvo algunas excepciones como la danza de los matachines rarámuris.

En general, en los trabajos etnomusicológicos establecemos una diferencia entre “el baile” y “la danza”. Esta diferencia estriba, a grandes rasgos, en que el baile es aquella actividad colectiva en que participan, según sea el caso, todos o algunos de los miembros de la comunidad o núcleo de población rural con motivo de algún festejo, ya sea religioso o no. A su vez, las danzas son aquellas realizadas por un grupo de danzantes especializados en efectuar su representación como parte de la tradición y de la celebración de las fiestas religiosas de las comunidades. En ellas sólo toman parte los que hayan establecido un compromiso para su participación.

El estudio de las fuentes etnohistóricas nos permite conocer cómo en muchas de las danzas indígenas actuales se encuentran fuertes elementos de la cosmovisión y de las formas de danza prehispánicas, aunque esas danzas se practiquen dentro del ciclo litúrgico católico.

Con el fin de realizar estudios etnohistóricos sobre las expresiones dancísticas de los grupos mesoamericanos, se ha recurrido al análisis de códigos

* Doctor en Antropología Social por la Universidad Complutense de Madrid.



ces y fuentes escritas, los cuales brindan información acerca de los ritos y su celebración, mismos que se integraban a las danzas y la música. Debido a que no existió notación musical entre los pueblos mesoamericanos, desconocemos en su totalidad cualquier forma que ésta pudiera haber tenido, por lo que cualquier interpretación o recreación de esta música serán únicamente conjeturas y suposiciones de lo que se cree que fueron las formas musicales de esos pueblos.

En el caso de las danzas ceremoniales precortesianas tenemos descripciones un poco más elaboradas, las cuales se encuentran en los mismos códices y fuentes escritas por los cronistas, y que brindan información acerca de los ceremoniales, su sentido, además de algunos datos sobre los rasgos de las danzas: las coreografías, las vestimentas utilizadas, los personajes o grupos de personajes que participaban.

Elementos teóricos para el estudio de las danzas

Uno de los aspectos metodológicos es abordado por la antropología de la danza, la cual se ocupa del cuerpo humano y sus gestos como formas de comunicación no verbal. Pero estos gestos por sí solos tal vez no nos digan mucho, por lo cual es necesario unirlos al contexto sociocultural en que se gestan. Los movimientos humanos son vistos desde la perspectiva antropológica como una fuente informativa no sólo acerca del danzante, sino de la sociedad de la que procede el bailarín —así como de su comportamiento dentro de esa sociedad.

Si aceptamos que la antropología es la ciencia que se ocupa de responder a preguntas como quién es el hom-

bre, cómo se comunica, en qué cree y de qué manera se comporta, debemos incluir la danza como parte de la comunicación no verbal, en tanto nos informa acerca del ser humano.¹

Edmund Leach nos ilustra en ese sentido cuando dice: “Todas las conductas humanas, y no sólo los actos del habla, transmiten información. Tales modos de comunicación incluyen la escritura, la interpretación musical, la danza, la pintura, el canto, la construcción, la representación, la curación, la adoración, etcétera”.²

Según el *Diccionario de antropología*, la danza es una forma cultural resultante de un proceso creativo hecho por el cuerpo en el espacio y en el tiempo. Siguiendo esta discusión respecto a qué es y qué no es la danza, Curt Sachs³ señala que la danza es cualquier actuación rítmica que no es resultado de impulsos de trabajo; por su parte, Lomax dice que es importante notar las similitudes entre los movimientos de la danza y los ejecutados en el trabajo dentro de cada cultura.

Para Alan Merriam “la danza no es solamente un movimiento, sino un movimiento combinado intrínsecamente con un número virtualmente infinito de otros modos de comportamiento”.⁴ Más adelante, María Sten cita a Kaeppler, para quien “la danza es un fenómeno social hecho por los hombres y para los hombres. La danza es un comportamiento aprendido. Los movimientos de la danza son un comportamiento de los hombres. La danza no existe y no puede existir por sí sola como una técnica porque exige una actividad humana para ser producida”.⁵

Esto significa que la danza lleva implícito un proceso comunicativo, además de otro de elaboración intelectual previo a su realización; es decir, es un fenómeno

¹ María Sten, *Ponte a bailar tú que reinas. Antropología de la danza prehispánica*, México, Joaquín Mortiz, 1990, pp. 11-12.

² Edmund Leach, *Cultura y comunicación*, México, Siglo XXI, 1981, p. 22.

³ María Sten, *op. cit.*, p. 17.

⁴ Alan P. Merriam, “Anthropology and the Dance”, en *New Dimension in Dance Research. Proceedings of the Third Conference on Research in Dance*, Tucson, The University of Arizona Press, 1972, p. 92.

⁵ L. Kaeppler, “Dance in Anthropological Perspective”, en *Annual Review of Anthropology*, núm. 7, 1978, p. 40.

social, un comportamiento humano. En este sentido, tanto para el etnomusicólogo como para el antropólogo es necesario situar al bailarín en su dimensión social exacta, como especialista en este quehacer, y ver de qué modo se relaciona con los demás miembros de su sociedad. Por otra parte, es evidente que la danza es un reflejo de la cultura y la sociedad que la crea. Es decir, la danza es creada por un grupo social, a la vez que recrea los patrones simbólicos e ideológicos del grupo humano que la produce. Es por esto entonces que la aportación potencial de la danza para la antropología es lo que la danza puede decirnos sobre la sociedad y el comportamiento humano.⁶ Pero la danza, al igual que muchas otras formas comunicativas del hombre, implica un aspecto emotivo, tanto del ejecutante como del público receptor, y por ello también es necesario tomar en cuenta la perspectiva emocional del danzante, para quien la danza constituye una forma de comportamiento humano formado por movimientos corporales deliberadamente rítmicos, cuyo código no es verbal, y está basado en patrones culturales que difieren de las actividades comunes. Esto nos lleva a la idea de que la danza nos permite conocer la estructura y las relaciones sociales, los ritos y la filosofía de la sociedad en que se produce.

Por otra parte, debe tomarse en cuenta que la danza es un fenómeno cultural que se da en casi todas las culturas; sin embargo, aun cuando puede decirse que en casi todas representa un mismo fenómeno de comunicación, en las culturas occidentales representa un sistema de comunicación estético, a pesar de que no todas las sociedades occidentales tienen la misma concepción sobre ésta, e inclusive no todas tienen una palabra o concepto asociado. En este punto me refiero al ballet clásico y a la danza contemporánea.

Debido a que mi foco de interés es la significación y el contenido de la danza en Mesoamérica, y dado que cada cultura concibe y define de una manera particular lo que crea y practica como danza —a pesar de que sea un fenómeno cultural presente en todas las culturas—, vale la pena señalar cómo los mexicas concebían esta actividad:

⁶ María Sten, *op. cit.*, p. 20.

La palabra *macehua* que significa recibir, merecer, hacer penitencia y bailar, encerraba también un sentido místico. Por medio de la danza se obtenía la gracia y las mercedes de los dioses. Equivocarse, equivalía a ofender a los dioses. Y si a estos significados añadimos que *macehua* significa también: "robar", podríamos quizá llegar a la conclusión de que por medio de la danza se "robaba" a los dioses sus riquezas [...].⁷

A manera de conclusión de este apartado, me gustaría señalar el extracto de un trabajo de Van der Leeuw, donde habla acerca del significado de la danza para lo que él llama sociedades primitivas. Cabe aclarar que esta concepción de primitivo versus civilizado es una idea que no comparto, ya que esta visión corresponde a un enfoque evolucionista que implica, entre otras cosas, juicios de valor sobre las manifestaciones culturales que se abordan. Por otra parte, creo que llamar sociedades primitivas a todas las sociedades no cristiano-occidentales es una forma eurocentrista de negar el desarrollo cultural y sociopolítico alcanzado por estos grupos. Desarrollo que al no coincidir con el modelo

⁷ *Ibidem*, p. 25.



seguido por las sociedades judeocristianas europeas es considerado deficiente o inferior en el grado de civilidad, en relación con el alcanzado por los europeos. Con lo cual tampoco estoy de acuerdo, ya que no existe un sólo camino en el desarrollo de las sociedades; tampoco creo en el movimiento teleológico que plantea que toda sociedad tiene como fin "evolucionar" hacia un estado superior, sea cual sea su signo ideológico-político.

Hechas estas observaciones sobre la forma en que Van der Leeuw concibe a las sociedades precapitalistas, lo cito no sin cierto temor de implicar una consideración de las culturas mesoamericanas como sociedades primitivas en el sentido evolutivo de la historia:

Para el hombre primitivo el baile y el rezo se compenetraban, son uno, mientras que nosotros cuando rezamos olvidamos la danza. Nosotros bailamos para nuestro propio placer o para el placer de otros o para el arte. Para el hombre primitivo, la danza es un conjuro mágico, y nunca una actividad puramente estética, o sea inútil [...] Para el hombre común contemporáneo, la danza, como la música o como la poesía, ya no reflejan sus sentimientos o pensamientos, y se ha vuelto como otras artes, una costumbre de un puñado de los elegidos que no se relacionan con la religión [...] El hombre primitivo no solamente baila, sino por medio del baile desea obtener algo. Este algo puede ser un trofeo de la guerra o de la cacería, un prisionero o sencillamente el amor [...] La danza no es placer individual, sino que atañe a toda la sociedad. Tiene una función claramente social. Se puede decir que entre todos los actos mágicos, la danza es el más importante [...].⁸

Antecedentes prehispánicos de las danzas indígenas de la actualidad

Sobre los rasgos precortesianos en algunas danzas practicadas en nuestros días entre algunos grupos étnicos, nos referiremos al caso estudiado en la zona zapoteca serrana de Oaxaca. Los grupos zapotecos que habitaron los valles de Oaxaca tenían sus propios sistemas ritua-

⁸ Gerardus van der Leeuw, *In der Himmel es eenen Dans*, Ámsterdam, Uitgare, 1932, p. 60.



les que incluían música y danza, tal como puede apreciarse en la estela de los llamados danzantes de Monte Albán, así como en las referencias encontradas en las *Relaciones geográficas de Antequera*.⁹

Existen danzas que son interpretadas en distintas ocasiones, las cuales tienen su antecedente en varias danzas de origen español. Hasta donde he podido observar, no existen danzas que no pertenezcan a los ciclos dancísticos europeos, salvo los bailes de mujeres solas. Sobre este particular volveré más adelante; por lo pronto voy a realizar un recuento de lo que suponemos hoy en día fue la danza en Mesoamérica.

Quiero aclarar que llamo danzas a los bailes realizados con un guión coreográfico y una narración específica, que por lo general pertenecen a la liturgia cristiana: "Los negritos", "Los moros y cristianos", los "Matachines", etcétera. El baile de las mujeres solas no pertenece a ningún ciclo cristiano, pero sí reviste un profundo contenido simbólico que es parte de otro sistema cosmogónico.¹⁰

Con el fin de llevar a cabo un estudio del sentido y significado de las danzas en las culturas mesoamericanas, se ha recurrido tanto a las fuentes escritas de los

⁹ *Relaciones geográficas del siglo XVI: Antequera*, edición de René Acuña, México, UNAM, 1984.

¹⁰ El lector interesado en consultar más datos sobre el ciclo de danzas de conquista en América puede consultar la estupenda obra de Nathan Wachtel, *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la Conquista española (1530-1570)*, Madrid, Alianza Universidad, 1973.

misioneros y soldados españoles como a los códices de distintas épocas y distintos grupos étnicos. El tercer y último elemento de análisis corresponde a los restos arqueológicos encontrados, ya sea a manera de pintura, inscripciones glíficas o representaciones en relieve.

Del análisis de estas fuentes presento, a manera de resumen, datos correspondientes a distintos aspectos de la danza en Mesoamérica, y que si bien no hacen referencia explícita a los grupos zapotecos, podemos suponer que algunos rasgos compartirían debido a la estrecha interrelación de los grupos mesoamericanos. Estos rasgos de similitud se fortalecieron en los años anteriores a la conquista, debido a la invasión mexicana a los Valles de Oaxaca.

Tenemos que en el mundo prehispánico el nombre principal utilizado para referirse a la danza es el de *macehualiztli*, que significa merecimiento. Sobre este respecto se decía en la crónica de Sahagún que “la tenían por obra meritoria, así como decimos merecer uno en las obras de caridad, de penitencia, y en otras virtudes hechas por buen fin”¹¹. A su vez, Motolinía señala: “Tened cuidado del areito y del atabal y de las sonajas y de cantar con esto despertáis a la gente popular y daréis placer a nuestro señor dios que está en otro lugar; con esto lo solicitaréis para que os haga mercedes y con esto meteréis vuestra mano en el seno de sus riquezas porque el ejercicio de tañer y cantar solicita nuestro señor para que haga mercedes”.¹²

Es sabido que la danza no solamente es una forma de celebración, de regocijo; es también una forma de petición, como señala María Sten.¹³ Esto lo vemos hoy en día entre los rarámuri, que si bien pertenecen a un área cultural alejada de la mesoamericana, es posible que el significado de sus danzas sea el mismo en ambos casos. Esto implica que el término para “danza” dado por los rarámuri —según Robert M. Zingg— es el mismo que para “trabajo”, e implica una estrecha relación entre ambas actividades. La danza es una forma mística de trabajo tan esencial para el crecimiento de su

maíz como para el desbrozamiento de sus milpas, a decir de Miguel León Portilla.¹⁴

El tiempo y el espacio cambian su dimensión y significado, una vez iniciados los ritos salimos del tiempo profano, cotidiano, para entrar al tiempo mítico de la creación, al tiempo que no transcurre, que es perenne, y al cual se accede mediante la ritualidad que nos comunica con los dioses. El espacio, por su parte, deja de ser el espacio lleno de los objetos cotidianos para convertirse en un espacio sagrado, habitado por objetos que representan a los dioses y su voluntad.

Esto, el cambio del tiempo y del espacio, es efectuado de manera tajante a través de las ceremonias rituales; la danza es una de ellas, y tal vez la más importante,

¹⁴ Robert M. Zingg, *Los tarahumaras*, México, INI, 1986; Miguel León Portilla, *México-Tenochtitlán, su espacio y tiempo sagrados*, México, Plaza y Janés, 1987, p. 178.



¹¹ Citado en María Sten, *op. cit.*, p. 43.

¹² Fray Toribio de Benavente (Motolinía), *Memoriales*, México, UNAM, 1971, p. 386.

¹³ María Sten, *op. cit.*, p. 43.



en tanto es la forma de hablar con los dioses, de decirles lo que esperamos de ellos, la forma de agradecerles o de hablarles sin palabras para agradecerles, para complacerles, para tributarles y sacrificarles; la danza es una plegaria. La danza y la música, como fenómenos indisolubles, son el lenguaje que los dioses nos dieron para hablarles.

En general los actos rituales se llevan a cabo en lugares específicos, los cuales están destinados para tal efecto. El espacio sagrado se distingue radicalmente de toda extensión circundante por el hecho de que no participa ni está vinculada con las realidades divinas y absolutas en que cree la comunidad. Thomas Stanford señala al respecto que tanto en las sociedades occidentales como en las indígenas se puede danzar, cantar y

hacer música, con el fin de asegurar las instituciones y el orden social.¹⁵

Durante una estancia de trabajo de campo realizada en 1990¹⁶ en la comunidad tarahumara de Tehuerichi, con motivo de un encuentro de pascoleros y de matachines, presencié la realización del *Yúmari* o danza de acción de gracias en el *Awiratzi*, que quiere decir lugar donde se baila, también llamado patio *Yúmari*. Otros grupos étnicos bailan en espacios sagrados diferentes; por ejemplo en los atrios de sus iglesias o en los *calihey* en el caso de los huicholes.

El tiempo se vuelve sagrado cuando los hombres repiten los actos creadores llevados a cabo por los dioses hace miles de años.¹⁷ Cada vez que llega el momento de realizar la fiesta, y se repiten esos actos creativos, se renueva el ciclo y volvemos a vivir en lo sagrado. De esta manera se representa la circularidad del tiempo sagrado, el cual es reversible y recuperable.

Además de la danza, tanto en la tradición prehispánica como en la ibérica encontramos que las procesiones son una forma de danza, aunque no en sentido estricto: ya sea llevando a los esclavos al sacrificio, o acompañando a los personificadores de los dioses que van a ser ejecutados, ya sea en las procesiones actuales de las comunidades indígenas, donde se lleva a pasear al santo patrono, nos encontramos que la procesión va acompañada de música, y en ciertos casos de cantos o rezos.

Durante el trabajo de campo en Santa Catarina Albarradas, una comunidad zapoteca serrana, encontramos en este punto que la procesión que se efectúa dos noches antes del día de la fiesta del santo que se celebra, lleva el nombre de calenda, y tiene el mismo recorrido de la procesión realizada dos días más tarde con las imágenes veneradas. En el caso de la calenda la marcha es acompañada, al igual que en la otra proce-

¹⁵ E. Thomas Stanford, *La música. Puntos de vista de un etnomusicólogo, Parte I: Planteamientos*, México, Universidad Anáhuac, 1992, p. 25.

¹⁶ Producto de esa investigación de campo, el Archivo Etnográfico Audiovisual del Instituto Nacional Indigenista editó el fonograma *Música de matachines y pascola rarámuri* (grabaciones de campo de Alfonso Muñoz Güemes, fotografía de Teúl Moyrón y textos de Carlo Bonfiglioli), México, INI (Cenzontle), 1991.

¹⁷ María Sten, *op. cit.*, p. 83.

sión, por la banda de alientos; con la variante de que en el último caso la multitud congregada hace paradas para bailar y tomar mezcal.

Por tanto, pensamos que la calenda y la procesión son dos formas muy similares de una misma liturgia; la diferencia se ubicaría en el contenido de ambas. En el caso de la procesión, se acompaña de rezos y es revestida de un halo de solemnidad, ya que en ese momento el santo va precediendo la marcha, la cual es acompañada por la música del rosario y los cantos de éste.

Con respecto a las formas en que se hacían las danzas, los cronistas nos han dejado constancia de que no todas se hacían de la misma manera. Es decir, había algunas en que solamente bailaban mujeres, en otras sólo hombres, y había además de hombres y mujeres. Por supuesto, cada tipo de danza estaba asociada con ciertos ritos, y de este modo la danza se revestía de ciertas simbologías.

Las danzas de mujeres solas constituirían rasgos característicos de las culturas agrícolas-recolectoras. En esas culturas las mujeres danzan para propiciar la fertilidad, la buena lluvia, la cosecha, etcétera. Las mujeres tienen una forma distinta de bailar cuando lo hacen solas que cuando lo hacen acompañadas de hombres. En estas danzas prehispánicas —en las que bailaban, además de las mujeres ordinarias, las sacerdotisas, y en algunos casos las prostitutas— acompañaban los hombres bailando por separado.

Hay en estas danzas una marcada división social, como la división de los sexos. Bailan aparte los hombres y las mujeres. En honor de Xilonen “el jilote tierno”, bailan mujeres solas; en honor de Cihuacóatl-la Mujer Serpiente, bailan los hombres con las ramerías. Cuando se trataba de la fecundación de la tierra, los hombres bailaban aparte y efectuaban movimientos serpentinos o bailaban con las mujeres trabadas de las manos, lo que podía simbolizar la unión del cielo con la tierra.¹⁸

En las crónicas coloniales se recoge que las danzas de los hombres solos son en general un preámbulo ritual hecho por aquellos que van a ser sacrificados; éstos

representan a los dioses a quienes van a ser ofrecidos, y son además festejados como dioses tomando parte en los areitos en su honor.

Sobre las danzas de hombres solos, se menciona que en la época prehispánica había danzas en las que solamente participaban sacerdotes, y que estaban relacionadas con las danzas de los señores. En este caso encontramos que los sacerdotes bailaban *a)* con los señores; *b)* con las mujeres y los hombres; *c)* solos. Cumplían entonces tres funciones: al unirse con los nobles y principales demostraban sus vínculos con el poder; al unirse con el pueblo, su injerencia con el rito de la fecundación; al bailar solos alrededor del fogón manifestaban sus poderes sobrenaturales.¹⁹

Por último, las danzas en que participaban hombres y mujeres tienen —como las anteriores— un carácter social y un carácter ritual. Esto puede apreciarse en las crónicas, donde se informa, por ejemplo, acerca del estatus de los guerreros, a quienes se les permitía bailar al lado de las mujeres solteras. Con respecto al carácter ritual del baile de hombres y mujeres, encontramos que esto se evidencia en el sentido de fertilidad que se daba a las mujeres vírgenes que participaban de esas danzas.

Otro de los aspectos que podemos analizar en las danzas prehispánicas es el referente a los movimientos, de los cuales encontramos varios tipos de movimientos descritos en crónicas y códices: *a)* danzas con pasos llanos, acompañados de cantos y música pero sin ademanes; *b)* danzas con ademanes; *c)* danzas en zigzag o de “culebreo”; *d)* danzas con flores; *e)* danzas miméticas y no figurativas. Sobre las danzas realizadas con culebros y sin ademanes volveré más adelante en el apartado de las danzas en la comunidad.

Sobre los simbolismos atribuidos al baile serpenteante encontramos que

Los hombres culebrean en frente de las mujeres que son doncellas. Estos dos modos de bailar: unidos los hombres y las mujeres o separados los sexos cuando se serpentea, tienen carácter erótico [...]

Vemos que tanto en *Tóxcatl*, como en *Huey Tecuilhuitl*, *Panquetzaliztli* e *Izcalli* se “culebrea”. En estas fiestas se

¹⁸ *Ibidem*, p. 87.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 88-89.

celebra a *Huitzilopochtli*, *Xiuhtecutli* y *Xilonen*. En todas se trata tanto de proteger el maíz contra los rayos del sol como de pedir la lluvia. De aquí el significado de las danzas en forma serpentina que simbolizan el proceso mágico de despertar y proteger la fecundidad de la tierra, reforzando este proceso por los saltos y por el movimiento en zigzag. Debemos tener presente que *Huitzilopochtli* no es solamente el numen solar, sino como lo subraya E. Hunt, es venerado en uno de sus desdoblamientos, o sea como el símbolo de la lluvia, lo que indican las insignias que lleva: la serpiente.²⁰

Estos bailes serpenteantes no solamente los realizaban los guerreros distinguidos, sino también las mujeres y los hombres del pueblo. Cuando este movimiento es ejecutado solamente por hombres se vuelve más marcado su carácter fecundador; evoca pues, a Quetzalcóatl.

Otro rasgo atribuido a las danzas prehispánicas —reñadas por los cronistas españoles o representados en los códices indígenas— se relaciona con su carácter mimético y/o no figurativo. En la distinción realizada por el musicólogo Curt Sachs, tenemos que las danzas miméticas tienen como objetivo imitar a alguien o algo, y son producto de percepciones sensoriales; mientras en las danzas no figurativas los danzantes se desprenden del cuerpo y tratan de tornar lo físico en metafísico.²¹

Así, en las primeras danzas quien baila cree que al imitar una caza de los animales o una victoria guerrera tales hechos acontecen realmente. El danzante es poseído cuando se convierte en un animal. El disfraz hace que se sienta poseído. En el momento en que se pone la piel de un animal, cuando imita sus movimientos, su voz, se convierte en el animal, es animal. Mientras en las danzas no figurativas, el danzante —por lo general chamanes, curanderos, etcétera— trata de desprenderse del cuerpo, de su físico, de todo lo que es material para llegar a un éxtasis.²²

Respecto de este tipo de danzas más adelante presentamos los datos etnográficos de algunas danzas de

los seris, mayos y tepehuanos que entran en esta categoría, así como las danzas imitativas de pascola rarámuris.

Las danzas miméticas tienen su contraparte no figurativa, es decir, se las encuentra asociadas en un ciclo ritual, ya que ambas persiguen de maneras distintas el éxtasis. Tienen como finalidad entrar en un estado mágico, y no la búsqueda del agua, la buena cosecha, o la fertilidad. Este éxtasis se alcanza cuando los que bailan se encuentran en la forma de un círculo místico, en el cual el poder pasa de los que se encuentran afuera a los que están adentro, y viceversa.

En este orden de danzas rituales se encuentran las huicholas o *wirrárika*, en las que el trance se logra por la ingesta de peyote como parte del ceremonial para entrar en comunicación con lo sagrado por parte del *Ma' rakame*.

Antecedentes hispánicos en las danzas de las comunidades étnicas

En contraposición a los bailes de origen prehispánico que se conservan y practican entre los pueblos indígenas, tenemos las danzas organizadas a partir de historias o guiones, que tienen coreografías determinadas. Estos bailes se caracterizan por su simbolismo asociado con la historia y la liturgia cristiana. Para su representación se requiere un vestuario especial y una música exclusiva de ella. La otra característica es que son bailes aprendidos por tradición oral, de generación en generación.

Es interesante el apunte que hace Carlos Basauri, pues menciona que la “Danza de las plumas” existe en la región zapoteca serrana, pero modificada y con el nombre de “Las malinches”, en la cual intervienen ocho niños y ocho niñas, dos de los cuales representan a los negritos y otros dos a Moctezuma y su capitán. Basauri nos informa que en Yalalag esta danza se llama “Santiago”.

Sin embargo, cuando vamos a consultar el apartado de Yalalag que nos presenta Basauri encontramos que “en este lugar se bailan danzas llamadas Moros, Malinches, San Marcos y Negritos, que son muy semejantes a las que en otros lugares de la República, como en el Valle de México, se acostumbra, y van acompa-

²⁰ *Ibidem*, p. 109.

²¹ Citado en *ibidem*, p. 112.

²² Carlos Basauri, *La población indígena de México. Etnografía*, México, SEP, 1940, t. II, p. 486.

ñadas de un texto especial”.²³ Basauri no hace mención alguna de la danza de Santiago; en cambio, menciona otras danzas que no nos había dicho que existieran en el lugar. Esta confusión puede explicarse, ya que —según varios investigadores— todas ellas son meras variaciones de un mismo tema. En otras palabras, estas danzas —la de Moros, Malinches y Negritos— pertenecen a un ciclo de danzas traídas en la conquista, que mantienen una temática muy similar entre ellas y pueden encontrarse en casi todo México. Estas danzas se conocen como danzas de conquista.

En breve, el tema de estas danzas es el combate entre moros y cristianos, y se basa en modelos traídos por los españoles a México. Este tipo de danzas, como muchas otras, al igual que el teatro y la música, fueron utilizadas por las distintas órdenes monásticas con el fin de evangelizar y catequizar a los indios.²⁴

Las similitudes entre estas danzas radican en la temática que representan los textos, en las semejanzas de las indumentarias y en los personajes representados. En ese sentido hemos encontrado, por ejemplo, danzantes de *matachines* de Tegüirichi —en la Alta Tarahumara— con unas evoluciones coreográficas muy características de lo que podría ser este ciclo. En cuanto a la indumentaria, sobresale el uso de sombreros, tocados con listones de colores que caen como flecos, y en cuya parte superior se colocan espejos. Estos elementos los he observado entre rarámuris y entre zapotecos de Santa Catarina Albarradas, lo cual me hace sostener la tesis de que estas danzas pertenecen a un mismo ciclo épico, como parte de la liturgia cristiana propagada por los misioneros a lo largo y ancho del país.

Continuando con Basauri, encontramos que en la región zapoteca:

Hay otra danza llamada “Los Malos Viejos”, que tiene lugar el 8 de octubre y el 8 de diciembre. En este baile se

²³ Carlos Basauri, *op. cit.*, p. 400.

²⁴ Un texto fundamental para este tema es el de Arturo Warman, *La danza de moros y cristianos*, México, SEP (Sepsetentas, 46), 1972.



personifica a Cortés con sus soldados en uniforme azul y franjas doradas. Los Malos Viejos llevan máscaras de ancianos con una peluca blanca, cuatro de ellos tienen camisa blanca y pantalones con rayas azules, sombreros de fieltro volteados hacia arriba y con plumas; un pequeño espejo sobre un listón que les cuelga sobre la espalda, y un pañuelo rojo en la cabeza, bajo el sombrero. El quinto viejo lleva pantalones, camisa roja y sombrero del mismo color. Los restantes bailarines ostentan máscaras blancas con bigotes y cejas negras.

Este baile consiste en cortos pasos, hacia atrás y hacia delante. Los soldados de Cortés y los Viejos se entremezclan, unos enarbolando lanzas y los otros espadas. Después sigue una serie de diálogos cómicos. En este baile Moctezuma y Cortés toman asiento en lugares opuestos, y Moctezuma va acompañado de un tocador de tambor y un flautista. A continuación sigue la entrada de otros personajes, como el Rey de los Judíos, con máscara roja, el León, los Diablos, los Sacerdotes, etcétera.²⁵

Por los personajes que nos menciona Basauri podemos ver cómo se entremezclan varias cosas en esta danza. Por un lado el combate de Cortés con los viejos malos, quienes seguramente son los pobladores del

²⁵ Carlos Basauri, *op. cit.*, p. 91.



México precortesiano; y junto a estos personajes están el Rey de los Judíos y el León, lo cual es evidentemente una mención bíblica.

En todas estas danzas encontramos distintos elementos referentes a los ciclos religiosos ibéricos, así como a acontecimientos históricos en esa península, y que aunados a los contenidos litúrgicos se han transmitido de forma oral durante siglos; es por ello que en una misma danza encontramos de forma dispersa varios elementos que pertenecen a un ciclo completo. En lo que en apariencia son danzas con simbolismos dispersos, encontramos similitudes con danzas de otras regiones del país.

Los frailes de las distintas órdenes monacales que llegaron a Nueva España, principalmente los franciscanos, llevaron a cabo la sobreposición del calendario cristiano a los calendarios rituales mesoamericanos, en especial al *tonalpohualli*. Con esto lograron que en las fechas en que se celebraba a los dioses antiguos mesoamericanos se festejara a los santos o los misterios de la fe de Cristo.²⁶

De esta manera encontramos que los ciclos festivos de la mayoría de comunidades indígenas del país comparten dos cosmovisiones religiosas simultáneas: por un lado se celebra el santoral y los ritos de la teología cristiana, y por el otro se han reelaborado los ritos de petición, curación, agrícolas y de organización social de origen prehispánico. Según Weckman:

²⁶ Luis Weckman, *La herencia medieval de México*, México, El Colegio de México, 1984, p. 249.

Gertrude Kurath, historiadora del folklore mexicano, señala que muchas festividades católicas contemporáneas reflejan, si no es que sustituyen, viejos rituales y sacrificios aztecas, fijados con base calendárica. Compara, por ejemplo, la fiesta de *Xipe Tótec* que caía en el segundo mes azteca (*tlacaxipehualiztli*) y que ahora corresponde a la fiesta móvil del Carnaval; y la celebración de *Huixtocihuatl*, hermana mayor de los *tlaloques*, durante el séptimo mes (*tecuilhuitontli*), que coincide con la fiesta del Corpus Christi.²⁷

Sobre la fiesta prehispánica realizada en honor de *Xipe Tótec* existe esta breve descripción: “En la fiesta dedicada a *Xipe Tótec*, los limosneros llevaban puestos los cueros de los sacrificados y para finalizar esta fiesta... en medio del mercado ponían un tambor alrededor del cual bailaban viejos soldados[...] y bailaban, trayendo en medio aquellos limosneros, vestidos con sus cueros [...]”.²⁸

Asimismo, los ritos prehispánicos se celebran de manera paralela a los ritos cristianos, en el contexto de un sincretismo donde la iconografía cambia. Encontramos que en las imágenes impuestas se depositan otras más antiguas, que encierran formas de contacto y ritualidad con los entes dominadores y generadores de la naturaleza, que por su esencia difieren de la forma y contenido de la llamada iglesia católica institucional. Por ejemplo, Tláloc se transfigura en San Juan. Xochipilli-Macuilxóchitl, señor de la poesía, la música y la danza azteca, se transforma en Santa Cecilia, patrona de los músicos.

Lo anterior deja en claro que el análisis de las fiestas religiosas de las comunidades campesinas implica un deslinde necesario entre lo que es la religiosidad popular campesina y la religiosidad institucional no sólo urbana, sino entendida también como sistema normativo ético y moral de la sociedad dominante.

De la misma manera que los grupos indígenas del país asimilaron las danzas, bailes, música, y hasta formas religiosas, también adoptaron infinidad de elementos culturales, sociales y religiosos que no abordamos en este trabajo.

²⁷ *Ibidem*, p. 250.

²⁸ *Ibidem*, p. 253.

Breves descripciones de algunos bailes y danzas

Bailes de mujeres solas

El baile de mujeres solas se realiza ya sea trabadas de las manos —sobre todo cuando están en estado de ebriedad y su baile es más de tipo festivo— o en hileras encontradas con movimientos ondulatorios hacia adelante y hacia atrás, sin formar parejas; más bien en grupos que a veces forman círculos o en grupos pequeños.

También existen variantes en la interpretación de los géneros musicales; por ejemplo, en la forma de tocar un son o un jarabe de un pueblo a otro dentro la misma región serrana en Oaxaca; el estilo musical se modifica de manera sustancial en la Huasteca, al grado que la interpretación de un mismo huapango de un estado a otro llega a ser muy diferente; de la misma forma se ha observado que las mujeres de un mismo grupo étnico que viven en diferentes lugares bailan juntas, pero de manera distinta a como lo hacen las mujeres de otras localidades.

En este caso también observamos que las mujeres que han permanecido viviendo en una población original en la sierra de Oaxaca bailan de manera muy distinta a como lo hacen mujeres que ya han emigrado a la zona urbana, quienes bailan como si estuvieran bailando jarabes con un hombre. En cualquiera de ambos casos, las veces en que bailan las mujeres solas ha sido después de que todos los invitados han sido convidados a cenar los días de las fiestas de los santos; salen de la cocina, van a donde está la banda y tienen que fumar, tomar mezcal y bailar todas las mujeres que participaron en las labores de alimentación y atención a los invitados.

La otra ocasión muy especial en que bailan solas en el pueblo, aunque no trabajaran en las labores mencionadas, es en la noche de la fiesta de Santa Cecilia; es cuando bailan al compás de los jarabes interpretados en el patio de la escoleta de música.

Los movimientos del baile de mujeres consisten de pequeños pasos acompañados de un casi imperceptible brinco hacia la izquierda cuando la dirección del desplazamiento es

hacia delante; y un brinco hacia la derecha cuando el desplazamiento es hacia atrás. Estos desplazamientos, que van acompañados de un leve salto, producen un efecto de ondulación de los cuerpos, el cual visto de lejos y en grupo produce el efecto de un movimiento diagonal de las mujeres, que dejan caer los brazos y la cabeza, dando la sensación de estar en un estado de relajación o de no tener peso. Sus movimientos son pausados, de tanta ligereza que parecen ir flotando en el aire. Otra característica de este baile en *zigzag* es que dan medias vueltas, de tal suerte que no hay un delante y un detrás absoluto, cada paso las hace girar, por lo que podría decirse que en realidad describen círculos.

Estos desplazamientos serpenteantes que van cerrando un círculo se pueden asociar a la serpiente, animal mítico que aparece en muchas culturas y representa el caos primigenio, el principio vital, la energía creadora del cosmos. Van der Leeuw afirma que el baile serpentino es más antiguo que el laberinto mismo —el laberinto de Knossos, del mito griego de Teseo y Ariadna—,²⁹ que su fin era reconstruir los corredores oscuros y ciegos del inframundo, y que poder salir de ellos simboliza la victoria de la vida sobre la muerte.

²⁹ María Sten, *op. cit.*, p. 91.





En este punto, creo que el simbolismo de los bailes en zigzag realizados por las mujeres de la comunidad el día de *la Virgen de Santa Cecilia* expresa mucho más que la celebración de *un santo* cristiano; en un sentido lo veo como una forma remanente de lo que fue una celebración prehispánica, en la cual se celebraba otra cosa. Como la fecha en que cae la fiesta de la patrona de los músicos es en noviembre, cuando se levanta la cosecha, creo que este baile —como la inmensa mayoría de los bailes del país— está asociado al rito agrícola. Otro elemento que me hace sugerir esto es el hecho de que únicamente bailan solas las mujeres casadas y que han sido fértiles. Por ende, no bailan las jovencitas que no han sido madres, que aún no han probado su fecundidad.

Otro dato que considero importante es el referido a que la serpiente es un ser muy importante en las mitologías nahua y maya, siendo en aquella Mixcóatl (la “culebra de nube”) o Iztacmixcóatl (la “culebra de nube blanca”, la vía láctea); por otra parte, vemos que Cihuacóatl (la “mujer culebra”) es la madre del género humano, mientras Chicomecóatl (“siete culebras”) es la diosa del mantenimiento.

Estos datos son por demás significativos e ilustrativos del significado del baile de las mujeres en forma de serpenteo. Además, si los zapotecos son en realidad “hombres de las nubes”, claro y evidente sería que entre sus dioses más importantes se encuentren la culebra de nube Mixcóatl e Iztacmixcóatl o culebra de nube blanca. Esta culebra-diosa que personifica en una acepción a la madre creadora del género humano o Cihuacóatl,

es además la dadora de los alimentos o Chicomecóatl.

Quiero resaltar —como una aportación de mi análisis respecto de lo que he venido refiriendo en el baile de mujeres solas— que los movimientos que realizan en realidad pudieran estar simbolizando la representación de esa serpiente de cola blanca, o nube serpiente: mediante el baile imitativo ellas se transfiguran en las culebras diosas, creadoras del género humano.

A pesar de que estas serpientes míticas pertenecen al panteón mexica, los zapotecos estuvieron invadidos por los nahuas, quienes quizá hayan llevado a estas deidades; además, con otros nombres, estos son dioses mesoamericanos “primordiales” o “primigenios”. Por otra parte, los orígenes de los dioses tienen su antecedente más remoto en el área cultural de Monte Albán, por lo que no sería extraño que el origen de estos dioses *cóatl* sea oaxaqueño y no del Valle de México.

En contraste con los datos de las danzas y bailes mesoamericanos, se presentaron ejemplos musicales³⁰ de las danzas ceremoniales de los seris de Punta Chueca, Sonora. Estos ejemplos corresponden al rito de paso celebrado con motivo de la transición de las niñas a la edad adulta, marcada por la presencia del inicio de sus ciclos menstruales, lo que sirve como marcador para transitar de la infancia hacia la pubertad.

A esta ceremonia le llaman fiesta de la pubertad y probablemente es uno de los rituales más importantes en su cosmogonía, ya que está asociado con la fertilidad de las mujeres, y simbólicamente, con la fertilidad de la tierra. El pascola también es cantado y bailado durante la fiesta que los seris dedican a la tortuga caguama, animal de cuya cacería viven en gran medida.³¹

³⁰ Los ejemplos musicales de las danzas seris, mayo, tepehuanas y totonacas de esta ponencia se tomaron del fonograma que editó la UNESCO con motivo del Quinto Centenario del Encuentro de Dos Mundos: *Mexican Indian Traditions, Celebrations* (CD), texto de Alfonso Muñoz Güemes, UNESCO/ Festival d' Avignon/ INI/AUVIDIS, París, 1992.

³¹ Alfonso Muñoz Güemes, “Etnicidad y música. Estudio de caso de una comunidad zapoteca de emigrantes en la ciudad de México”, tesis de licenciatura, ENAH-INAH, México, 1994, p. 20.

Así como existen bailes de mujeres solas en las comunidades indígenas, también existen momentos en que los hombres bailan solos. Estos bailes por lo general se hacen por un solo hombre, con el fin de agradecer la participación de los músicos venidos de otros lugares. He observado cómo, por lo general, los miembros de la autoridad acompañan bailando solos a las bandas que vienen a pagar su Guelaguetza. En este caso lo hace un número variable de hombres que bailan cada quien por su lado. En otras ocasiones, como en la calenda de la Virgen de Santa Cecilia, participan casi en su totalidad hombres, los cuales bailan en parejas como si fueran hombre y mujer al compás de sones y jarabes.

Como conclusión sobre el presente estudio, puedo decir que las características de las danzas prehispánicas que han perdurado hasta nuestros días —las cuales se han fusionado en lo que hoy son las formas de bailar no correspondientes a las danzas enseñadas por los misioneros españoles, y son ejecutadas por los habitantes de las comunidad con motivo de las fiestas religiosas que se celebran a lo largo del año en dicho lugar—, son una forma de representar una ritualidad muy distinta de la liturgia cristiana.

Como parte de la tradición religiosa indígena en general, existen asociadas al culto católico formas de religiosidad de un posible origen prehispánico, tales como el rito de pedimento realizado durante el Carnaval. Esta ritualidad prehispánica, asimilada en el culto cristiano como parte de una cosmovisión, constituye actualmente la tradición religiosa indígena.

Estas formas rituales son representadas por la comunidad dentro de la secuencia cristiana de la celebración de los santos, pero también son parte autónoma, separada del resto de la secuencia secular. Es decir, se llevan a cabo durante el tiempo de celebración cristiano, pero no porque sean parte de él, sino porque se insertan de manera inconsciente en la actualidad, con el fin de continuar con la tradición. Tal vez sea esta una de las formas que han tenido los grupos étnicos del país para mantener vivas sus tradiciones y sus costumbres ceremoniales.

Para finalizar, presento dos breves descripciones etnográficas de danzas indígenas con presencia entre diversos grupos étnicos del área mesoamericana que estudié en la comunidad serrana de Santa Catarina

Albarradas, Oaxaca, durante la investigación de campo realizada para mi tesis de licenciatura en etnología.

La danza de “Los Negritos”

El grupo que interpreta “Los Negritos” está constituido por ocho personas, las cuales aprendieron tanto esta danza como la danza de “Los Chistosos” de manera oral, en el pueblo. Estas dos danzas son acompañadas por la banda de alientos municipal. Cada una tiene su propio conjunto de sones, los cuales no tienen nombre en la localidad, a diferencia de otros pueblos en que sí los tienen.

La danza de “Los Negritos” se baila en distintos estados de la República, teniendo su carácter principal en los pueblos serranos del estado de Puebla, en la región totonaca de Veracruz y en determinados lugares de Michoacán y Oaxaca.

En términos generales, se ha considerado que la temática que motiva la mayoría de las variantes de esta danza de origen colonial hace referencia al trabajo en una hacienda cañera, y la ceremonia, de contenido mágico, de matar a la culebra. La versión representada en la región serrana zapoteca de Oaxaca no tiene una temática, sino que más bien es una danza de esparcimiento, según datos obtenidos en 1993 en el Fondo Nacional para la Danza (Fonadan), en un expediente que carecía de nombre del investigador, fecha de realización del trabajo etnográfico y otros datos clasificatorios. Esta condición del expediente consultado la consigno en mi tesis de licenciatura.³²

En la danza de Negritos de la Sierra de Juárez los ocho danzantes se cubren el rostro con una máscara, hecha de madera, pintada de negro y con facciones muy finas. El traje de los danzantes es todo negro, se compone de saco estilo chaqueta de terciopelo, con manga larga y en los puños lleva adornos de lentejuela y canutillo. La espalda también está aderezada con bordados de flores o de figuras hechas con lentejuelas y canutillo. Los delanteros igualmente están adornados, así como la orilla de la chaqueta, donde se rematan los adornos con flecos dorados. A la altura de los hombros,

³² *Ibidem*, p. 179.

cubriendo la espalda, penden largos listones de diversos colores que llegan hasta media pierna. Usan camisa de diario, una mascada al cuello y pantaloncillo terminado en flecos. Como calzado casi siempre llevan tenis, aunque algunos señores todavía usan huaraches. En la cabeza llevan una gorra estilo militar, con visera de terciopelo, festoneada la copa en su alrededor y flecos que cuelgan de la visera. En la parte posterior del tocado pende un lienzo de terciopelo, ornamentado con pequeñas borlas de estambre de vivos colores.

En la mano izquierda los Negritos portan un palo redondo de madera de unos 50 cm de largo, a guisa de macana, y lo sostienen con un pañuelo de algodón cubierto con un paliacate. En la mano derecha usan una castañuela ataviada con una borla de estambre.

Este traje es igual al de la danza de “Los Negritos” de Yalalag. Lo que no es igual son los sones. En Yalalag se conoce otra danza llamada “Los Negritos Colmilludos”, para la cual se utiliza un traje muy parecido al que usan los Negritos.

La coreografía de “Los Negritos” parte de la formación lineal para desplazarse por parejas y por cuartetos, ejecutando giros y cruzamientos por medio de movimientos con pasos precisos de puntilla y talón y brincos rítmicos.

En general, el desarrollo de esta danza es guiado por los cuatro capitanes, que se dividen en dos capitanes primeros y dos capitanes segundos. Los cuatro participantes restantes son llamados barrigas, ya que quedan en el medio entre los dos pares de capitanes.

La música de esta danza está formada por ocho sones; al principio una introducción que sirve después como registro para hacer la transición de un son a otro. La duración total de la danza es de aproximadamente 30 minutos. Me llamó la atención el hecho de que tanto en la banda de Santa Catarina como en la de ciudad Nezahualcóyotl, Estado de México, las únicas piezas de su amplio repertorio que tocan sin estar escritas son el conjunto de sones de “Los Negritos”, los sones de “Los Chistosos” y la música que acompaña los cinco misterios del rosario.

Esto se explica por el hecho de que cuando pregunté por el autor de los sones de las danzas, lo que dijeron fue que no sabían, porque eran piezas muy viejas. En el caso de la música del rosario tampoco se conoce

la autoría. Creo que este conjunto de sones y la música del rosario son las únicas piezas que han tocado por tradición oral; es decir que las aprendieron de oído. La danza de “Los Negritos” se efectúa por lo general únicamente durante el Carnaval, en el espacio que se encuentra frente a la iglesia.

La danza de “Los Chistosos”

Con respecto a la danza de “Los Chistosos” puedo decir que comienza desde el momento en que los músicos van a buscar a los danzantes a casa del maestro de la danza. En el interior de la casa se encuentran los ejecutantes, cambiándose de ropa mientras hacen bromas y toman mezcal. Una vez listos salen al patio de la casa, donde son recibidos por los músicos que tocan algún jarabe.

Después emprenden la marcha bailando más sones, tocados por la banda mientras avanzan hacia la plaza del pueblo, con el fin de ejecutar los ocho sones que comprenden el grueso del ciclo en la cancha de basquetbol. Aquí se acomoda la banda en unas bancas largas que forman un cuadrado, y los danzantes comienzan entonces las evoluciones coreográficas, que en general representan situaciones chuscas y en las que los cuatro danzantes vestidos de hombre hacen bromas a los cuatro vestidos de mujer. En el caso de Santa Catarina estas bromas son mediante mímica, mientras en otros pueblos son habladas.

El traje de los danzantes consiste únicamente en que cuatro de éstos visten de hombre y cuatro de mujer. Complementa el vestuario la utilización de máscaras de plástico que representan a personajes de la vida pública nacional o a grotescos monstruos.

Durante el Carnaval de 1991 pude apreciar al conjunto de danzantes de Santo Domingo Albarradas, quienes interpretaron también la danza de “Los Chistosos”. Su vestimenta difiere grandemente de la vestimenta de la misma danza en Santa Catarina. Esto se debe, según me dijeron los danzantes de Santo Domingo, a que al hacer frontera el pueblo con los mixes, las danzas son más parecidas a las de la región mixe que a las de la región zapoteca. De hecho, el tocado de estos danzantes de Santo Domingo a todas luces es mixe.



Una comparación estructural del ritual del Volador

E Las expresiones dancísticas como mitología no verbal

Entre los múltiples tipos de danzas tradicionales, que hoy en día se escenifican ritualmente en México, el juego de los voladores ha sido reconocido como un “rito ancestral, exótico y complejo”¹ y ha llegado a ser considerado como “la danza más bella e impresionante entre todas las practicadas por los indígenas [...]”² y la única con un carácter trágico, pues “se pone en juego la vida humana en el momento de su ejecución”.³ Su importancia y originalidad han sido destacadas, por un lado, debido a su innegable raigambre prehispánica; por otro, dadas sus sensacionales demostraciones acrobáticas y, finalmente, a que es portadora de un “profundo significado”.⁴

“El juego del volador no es una diversión popular, sino que es el punto central de un extenso ceremonial”.⁵ De esa manera, “ese juego no tenía de

* Fonoteca-INAH.

Una primera versión de este análisis fue presentada en el Simposio “Antropología e historia del Nayarit. Primer encuentro de investigadores del Centro INAH Nayarit”, Tepic, el 4 de noviembre de 1999. Una versión más avanzada se presentó en el Primer Congreso Nacional “Danzas tradicionales: un recuento a fin de siglo”, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, el 28 de septiembre de 2000. La versión final se comunicó en el Simposio “Mito y ritual en la periferia septentrional de Mesoamérica”, Zacatecas, 28 de mayo del 2004.

¹ “Danza de los voladores”, en *Museos y Arte de México. La primera revista de América en su género*, vol. XIII, núm. 8, 1962, p. 24.

² Laurette Sejourné, “El Volador”, en *Universidad de México. Órgano oficial de la Universidad Nacional Autónoma de México*, vol. VIII, núm. 9, 1954, p. 1.

³ Leonardo Sevilla Villalobos, “La recuperación y el uso de la ‘Danza de los Voladores’”, tesis de licenciatura en antropología social, ENAH-INAH, México, 1981, p. 176; Jacques Galinier, “El volador”, en *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*, México, UNAM/CEMCA/INI, 1990, p. 397.

⁴ “Danza de los voladores”, ed. cit., p. 20.

⁵ Adela Breton, “Survivals of Ceremonial Dances among Mexican Indians”, en *Internationalen Amerikanisten-Kongress. Verhandlungen des XVI Session: Wien, 9 bis 14*

ninguna manera el carácter de una diversión profana, sino que formaba parte muy seria de un culto”.⁶

Stresser-Péan señala que, aunque en el siglo XX esta “danza se ejecuta con ocasión de fiestas cristianas, conserva en gran medida un simbolismo pagano y [...] representa los mitos antiguos en donde entran en escena los dioses nativos. [Asimismo,] los puntos cardinales tienen una gran importancia en el culto [...]”.⁷

Mompradé y Gutiérrez indican que

El largo palo al que suben los voladores para lanzarse amarrados desde él al vacío tiene una gran significación simbólica. En las religiones prehispánicas el palo simbolizaba la quinta dirección de la tierra, o sea, la comunicación del inframundo con el mundo superior.

En todos los actos rituales indígenas observamos que se invoca a los cuatro puntos cardinales y al “centro de la tierra”, o sea, el punto en donde el oficiante está parado, que es la quinta dirección representada por el palo.⁸

La ceremonia religiosa del palo volador es practicada en la vertiente del Golfo de México —considerando el presente etnográfico del siglo XX— por cinco grupos indígenas: totonacos,⁹ tepehuas,¹⁰ huas-

September, 1908, Viena /Leipzig, Hartleben's Verlag, 1910, t. II, pp. 513-520, citada por Walter Krickeberg, *Los totonaca. Contribución a la etnografía histórica de la América Central*, México, Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía-Secretaría de Educación Pública, 1933 [1925], p. 72.

⁶ Walter Krickeberg, *idem*.

⁷ Guy Stresser-Péan, “Los indiens huastèques”, en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, vol. XIII, núm. 2-3, 1953, p. 230.

⁸ Electra Mompradé y Tonatiúh Gutiérrez, “Danzas relacionadas con el culto cosmogónico y solar. Danza del palo volador”, en *Historia general del arte mexicano. Danzas y bailes populares*, Barcelona, Hermes, 1976, p. 73.

⁹ José de Jesús Núñez y Domínguez, “El Corpus en mi tierra”, en *Mexican Folkways*, vol. III, núm. 4, 1927, pp. 191-202; Edna Fergusson, “Los Voladores”, en *Fiesta in Mexico*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1934, pp. 157-177; Salomón Pérezdiego D'Poza, *Danza de los Voladores (Ama caguinilican manzana [Los voladores colocan la manzana])*, México, s.e., 1968; Alain Ichon, “Las danzas religiosas: el Volador”, en *La religión de los totonacas de la sierra*, México, Conaculta-INI (Presencias, 24), 1990 [1969], pp. 377-392; Leonardo Sevilla Villalobos, *op. cit.*; Zeferino Gaona, *Qostanlhin xala pakxtu. Danza de voladores de la sierra*, Papantla, Conaculta-Dirección General de Culturas Populares, Unidad Regional del Norte de Veracruz, 1990.

¹⁰ Robert Gessain, “Los indiens tepehuas de Huehuetla”, en

tecos,¹¹ otomíes¹² y nahuas.¹³ Parece, sin que se cuente con información definida, que todavía en la segunda mitad del siglo XIX había en Huitziltepec, Guerrero, una danza llamada *kwawpatlanke* (árbol volador), “la cual se hacía en la punta de un palo del cual pendían sogas y que había gente que subía a ese palo”.¹⁴

Sin embargo —como una muestra de la indiferencia de la antropología mexicanista hacia esta tradición—, más de 80 años después sigue vigente el reclamo de Krickeberg, pues “desgraciadamente, ese juego notable, hasta ahora ha merecido una consideración muy escasa en la literatura científica”.¹⁵ Hasta la fecha no se cuenta con descripciones puntuales de cada variante y menos aún con un análisis de las transformaciones estructurales correspondientes a cada uno de estos grupos indígenas, en lo que se refiere a los diferentes códigos (vestuario, instrumentos

Revista Mexicana de Estudios Antropológicos, vol. XIII, núm. 2-3, 1953, pp. 187-213.

¹¹ Marcelino Sánchez, citado por Rudolph Schuller, “Sobre el supuesto origen totonaca del juego de los voladores”, en *Ethnos*, México, tercera época, vol. I, núm. 1, 1925, pp. 9-10; Guy Stresser-Péan, “Los orígenes del volador y del comelagatozte”, en Lorenzo Ochoa (ed.), *Huastecos y totonacos. Una antología histórico-cultural*, México, Conaculta-INAH (Regiones), 1989 (1948), pp. 83-96.

¹² Rodney Gallop, “Aerial Dances of the Otomíes”, en *Geographical Magazine*, vol. 4, núm. 2, 1936-1937, pp. 73-88; Helga Larsen, “The Mexican Indian Flying Pole Dance”, en *The National Geographic Magazine*, vol. LXXI, núm. 3, 1937, pp. 387-400; Samuel Martí, “Supervivencias de danzas [el volador]”, en *Canto, danza y música precortesianos*, México, FCE, 1961, pp. 287-301; Jacques Galinier, “L'endroit de la verité: réflexions sur le mécanisme du rituel et son debranchement dans le volador otomi”, en Dominique Michelet (coord.), *Enquetes sur l'Amérique Moyanne. Mélanges offerts à Guy Stresser-Péan*, México, INAH/CEMCA (Études mesoaméricaines, XVI), 1989, pp. 329-334; Jacques Galinier, *op. cit.*, 1990.

¹³ Adela Breton, *op. cit.*; Francisco Amézquita Borja, “Danza de los Voladores [Huauchinango y Zacatlán]”, en *Música y danza. Algunos aspectos de la música y danza de la Sierra Norte del Estado de Puebla*, Puebla, s.e., 1943, pp. 81-85; Mariana Murguía, “Voladores. Las danzas coloniales de Puebla”, tesis de maestría en ciencias antropológicas con especialización en etnología, ENAH-INAH, México, 1975, pp. 107-118; Leonardo Sevilla Villalobos, *op. cit.*

¹⁴ Roberto Weitlaner, Pablo Velázquez y Pedro Carrasco, “Huitziltepec, Gro.”, en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, vol. IX, núm. 1, 2 y 3, 1947, pp. 67-68.

¹⁵ Walter Krickeberg, *op. cit.*, p. 72.

musicales, melodías, pasos, coreografías, posturas, parafernalia, animales sacrificiales, ofrendas, tipo de árbol utilizado como mástil, altura del palo...), fechas precisas de ejecución y, en fin, exégesis mítica. Si bien Murguía presenta, aunque no de manera sistemática, las variaciones en lo referente a ciertos de estos aspectos.¹⁶

Paralelamente se desarrolló otra vertiente de escenificación, que se remonta por los menos a más de tres siglos, de tal manera que se cuenta con imágenes acerca de ejecuciones del volador como simples divertimientos, que habían perdido el carácter sagrado. Así, al analizar el Biombo del Museo de América de Madrid, correspondiente a mediados del siglo XVII, Tudela indica que “ya no son oficiantes, sino saltimbanquis, los voladores [...] en lugar de vestir los trajes de ceremonia o de pájaro, se visten de mascarada, con trajes de soldados españoles, con cualquier careta, no con caretas rituales [...] Al pie del mástil, también disfrazados están el guitarrista, con una careta de negro, y el cuestor, que recoge en una pandereta las dádivas del público”.¹⁷

Según Dahlgren, aquí el volador está “integrado a una fiesta mayor con danzas, músicos, portadores de altos xúchiles junto a acróbatas y vendedores de pulque. [...] La indumentaria de los hombres que participan en las demás ceremonias, hace pensar en aquellas partes de los Altos de Chiapas y de Guatemala, donde los hombres aún visten una especie de camizón con mangas largas [...]”.¹⁸

Por su parte, Nebel consigna la escena en una de sus láminas y describe la actuación —en la sierra de Guauchinango, hacia 1830— “en medio de gritos y vivas de los expectadores [de la multitud de gente admirada,]” y señala que los voladores —que actúan “por diversion” [*sic*]— descienden alrededor del palo “con el empeño

de azotarse uno a otro; lo que excita sus gritos, las risas y el aplauso del público”.¹⁹

En la segunda mitad del siglo XX se ha difundido exitosamente en México la presentación del volador en tanto espectáculo idóneo para los sitios turísticos. De esta manera

La danza de los Voladores no sólo es imprescindible en muchas ferias y “fiestas tradicionales” del país, dentro de las cuales, debido a sus características, desempeña un papel estelar, sino además es la danza que mayor demanda, difusión y consumo tiene en los hoteles de lujo, los cuales la incluyen dentro de sus espectáculos [...] La danza de los Voladores se ha convertido en “[...] la más representativa del folklore nacional; ha llegado a ser, por ese motivo, la imagen de la danza ‘típica’ mexicana”.²⁰

* * *

Para esclarecer las variantes significativas del ritual del volador, es necesario recurrir al enfoque estructuralista antropológico.

“La mitología explícita y la implícita constituyen dos modos distintos de una realidad idéntica, [pues] en los dos casos se trata [...] de sistemas de representaciones”.²¹ La mitología explícita es en el pleno sentido del término una literatura, mientras que en la mitología implícita “fragmentos de discurso [fórmulas, palabras sagradas] se hacen solidarios de conductas no lingüísticas, [esto es, de] gestos corporales y [...] objetos diversamente escogidos y manipulados”.²² En este caso, “gestos y objetos intervienen in *loco verbi*, remplazan palabras”.²³ De esta manera, “los gestos ejecutados, [así como] los objetos manipulados son otros tantos medios que el ritual se otorga para evitar hablar”.²⁴

¹⁹ Carlos Nebel, “Indios de la sierra de Guauchinango”, en *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana en los años transcurridos desde 1829 hasta 1834 por el arquitecto don [...]*. 50 láminas litografiadas con su texto explicativo, París / México, Imprenta de Pablo Renouard, 1840.

²⁰ Leonardo Sevilla Villalobos, *op. cit.*, p. 202.

²¹ Claude Lévi-Strauss, *Mitológicas IV. El hombre desnudo*, México, Siglo XXI, 1976 [1971], p. 604.

²² *Ibidem*, p. 606.

²³ *Idem*.

²⁴ *Ibidem*, p. 607.

¹⁶ Mariana Murguía, *op. cit.*, pp. 107-118.

¹⁷ José Tudela, “El Volador mejicano”, en *Revista de Indias*, vol. VII, núm. 23, 1946, pp. 82-83 y lám. III.

¹⁸ Barbro Dahlgren, “Mesoamérica vista a través de la etnografía/etnología”, en *La validez teórica del concepto de Mesoamérica. XIX Mesa redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología*, México, SMA/INAH (Científica, Serie antropológica, 198), 1990 [1985], p. 86.

Esta perspectiva, que considera a los procesos rituales como narraciones míticas no verbales, para nada desconoce otras de sus funcionalidades. Así, las acciones rituales pueden fungir —también y simultáneamente— en tanto oraciones, acciones propiciatorias, sacrificios, ritos de fecundación, ritos de paso (del ciclo de vida, iniciáticos, estacionales), conmemoraciones, etcétera. Una vertiente interpretativa no agota la significación de estas ceremonias, pues cada acción ritual determinada puede ser interpretada de varias maneras, según haga parte de un sistema completo o sea un rito aislado, según se ejecute en una ocasión o en otra. La polisemia está vigente tanto en el ámbito de los elementos constitutivos como en el de su integración en los procesos rituales.

Las expresiones dancísticas de las culturas tradicionales constituyen, pues, auténticos mitos no verbales. Los procesos dancísticos —en tanto hechos simbólicos complejos— están constituidos por un núcleo de movimientos rítmico-corporales que se interrelaciona de manera variable con otras dimensiones semióticas. Los desplazamientos kinético-coreográficos se combinan tendencialmente con música y canto. Asimismo, al cuerpo danzante se le viste y se le adorna a fin de que adquiera mayor fuerza expresiva, y el escenario supone una preparación claramente semantizada. Los propios movimientos corporales, al realizarse en un ámbito estético que los contrasta con la cotidianidad, se convierten en un registro sígnico. Así, todos los aspectos de las ejecuciones dancísticas están cargados de significación —si bien frecuentemente ésta opera de manera implícita— y se combinan para producir un mensaje global.

Las fiestas indígenas a las que se hará referencia no sólo están asociadas al binomio mito-rito, sino que se realizan en un contexto religioso, con un fuerte trasfondo de tradiciones aborígenes. Con excepción del momento de las demostraciones acrobáticas, el sentido de participación de los “espectadores” es notable, de tal forma que esta categoría parece aquí inadecuada. Se trata, además, de una representación sin libreto explícito, pero con una partitura argumental que se ejecuta de manera grupal y de la que tendencialmente son partícipes los asistentes. Por otra parte, el espacio de la representación no es un “escenario teatral” construido

expresamente para actos rituales, sino que los entornos cotidianos son transformados de manera temporal —con gran esmero, profusión de adornos, variada parafernalia y dispositivos especiales— a la calidad de sitios de la escenificación: patios de las casas, plazas del poblado, patios de los templos nativos, atrios de los templos de tradición católica, parajes particulares en la montaña o en el bosque.

A diferencia de las llamadas danzas-drama, en el género dancístico al cual corresponde el volador no existe un texto declamado que sirva de soporte argumental a los demás códigos no verbales. En este caso, de manera más evidente, es imprescindible el estudio de las correlaciones de esta expresión dancístico-ritual con otras con respecto a las cuales presenta contrapuntos explícitos o implícitos.

* * *

Los mitos “no son interpretables cada cual por su cuenta y en estado aislado”.²⁵ “Todo mito o trozo de mito permanecería incomprensible si [...] no fuera oponible a otras versiones del mismo mito o a mitos en apariencia diferentes”.²⁶ Pues los elementos de un mito “carecen de significación propia o [...] esta significación tomada por separado es incompleta. De modo que sería vano cualquier intento de interpretarlos aisladamente [...] sólo una comparación de los dos tipos [que incluyen aspectos significativos que se oponen entre sí] permitirá definir un campo semántico en cuyo seno las funciones respectivas de cada tipo se complementan unas a las otras”.²⁷ “Paralelas u opuestas, todas estas funciones semánticas forman entre ellas un sistema [...]”,²⁸ “en el seno del cual se transforman mutuamente”.²⁹ “Las variantes colocadas en los extremos de la serie ofrecen, la una en relación con la otra, una estructura simétrica e inversa”,³⁰ entre las cuales se presentan

²⁵ Claude Lévi-Strauss, *La vía de las máscaras* (edición revisada y aumentada), México, Siglo XXI 1981 [1979], p. 79.

²⁶ *Ibidem*, p. 53.

²⁷ *Idem*.

²⁸ *Ibidem*, p. 126.

²⁹ *Ibidem*, p. 79.

³⁰ Mireille Marc-Lipiansky, *Le structuralisme de Lévi-Strauss*, París, Payot (Bibliothèque scientifique), 1973, p. 194.

diversas situaciones intermedias. En todo caso, “la reversibilidad de las operaciones de transformación efectuadas en el seno de un grupo de mitos constituye la prueba de la realidad de tal grupo”.³¹

Planteamos, así, la existencia de un género de mitos no verbales, que tiene como núcleo constitutivo —esto es, como relaciones invariantes que combinan los mismos elementos de diferentes maneras y cumplen funciones semejantes en contextos distintos— la presencia de rituales dancísticos giratorios levógiros alrededor de un poste axial, con base en una cosmovisión aborigen. La significación del mito debe ser descifrada a nivel del grupo que engloba sus diferentes variantes, pues su sentido está en función de la posición que mantiene en relación con los otros mitos, en el seno de ese grupo de transformaciones.

Proponemos como mito-rito de referencia, esto es, como el punto de arranque del análisis, la festividad de las Pachitas de los coras de Rosarito (Yauatsaka),³² para remitirla a las fuentes coloniales sobre el *volantum ludus* y luego ponerla en relación analítica con la danza del Volador del Totonacapan y —tras una disquisición obligada sobre el volador norteño de los hopis y los casos sureños de nicaraos y quichés— regresar al palo de cintas de los coras³³ y huicholes³⁴, en tanto mutuas transformaciones estructurales.

³¹ *Ibidem*, p. 74.

³² Jesús Jáuregui, “La fiesta de las Pachitas en Rosarito (Yauatsaka)”, México, INAH, 1998, mecanoscrito.

³³ Maira Ramírez, “El sistema dancístico del Gran Nayar: coras y huicholes”, tesis de maestría en ciencias antropológicas, UAM-Iztapalapa, México, 2001; Margarita Valdovinos, “Los cargos del pueblo de Jesús María (Chuíseté’e): una réplica de la cosmovisión cora”, tesis de licenciatura en etnología, ENAH-INAH, México, 2002.

³⁴ Konrad Theodor Preuss, “Viajes a través del territorio de los huicholes en la sierra Madre Occidental”, en Jesús Jáuregui y Johannes Neurath (comps.), *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicanos*, México, INAH/CEMCA, 1998 [1907], p. 284; del mismo autor, “Das Frühlingsfest im alten Mexiko und bei den Mandan Indianern in der Vereinigten Staaten von Nordamerika”, en *Verzameling van Opstellen door Oud-Leerlingen en beviende Vakgenooten opgedragen aan Mgr. Prof. Jos. Schreijnen Bij Gelegenheid van zijn zestigsten Verjaardag 3 Mei 1929*, Nijmegen, Rijksmuseum G. M. Kam, 1929, p. 831.

* * *

En una contribución previa, sobre “El *chá’anaka* de los coras, el *tsikuri* de los huicholes y el *tamoanchan* de los mexicas”,³⁵ hemos mostrado que el concepto cosmológico de los antiguos nahuas concuerda puntualmente con el de las culturas contemporáneas del Gran Nayar. Sin embargo, el modelo de López Austin sobre el Tamoanchan³⁶ debe ser precisado, por un lado, a partir de los datos etnográficos y, por otro, con base en el planteamiento de Dumont sobre el dualismo jerarquizado.³⁷ Así, tanto los extremos superior e inferior del cosmos —cuando se privilegia el eje arriba-abajo—, como su manifestación en los cuatro rumbos —a nivel del plano horizontal—, deben ser analizados considerando los gradientes de primacía relativa: el arriba sobre el abajo y el oriente-norte sobre el poniente-sur. Aunque cíclicamente el polo subordinado pasa a ser el preponderante y viceversa, en una alternancia inevitable.

Tal como lo ha señalado Lévi-Strauss,³⁸ se trata de un “dualismo inestable” que se halla en perpetuo desequilibrio; de tal manera que constituye un “modelo de desequilibrio dinámico entre términos”, el cual “se traduce en el juego de balanza entre la reciprocidad y la jerarquía”, pues en este contexto “la subordinación es ella misma jerarquía”.

Las Pachitas de los coras

La coreografía, la parafernalia y los personajes centrales de las Pachitas no sólo rememoran, sino que consti-

³⁵ Jesús Jáuregui, “El *chá’anaka* de los coras, el *tsikuri* de los huicholes y el *tamoanchan* de los mexicas”, en Jesús Jáuregui y Johannes Neurath (coords.), *Flechadores de estrellas. Nuevas aportaciones a la etnología de los coras y huicholes*, México, Universidad de Guadalajara/INAH (Etnografía de los pueblos indígenas de México), 2003 [1999], pp. 251-285.

³⁶ Alfredo López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*, México, FCE (Sección de Obras de Antropología), 1994.

³⁷ Louis Dumont, “Postface: Toward a Theory of Hierarchy”, en *Homo Hierarchicus. The Caste System and its Implications* (edición revisada), Chicago, The University of Chicago Press, 1980, pp. 239-245.

³⁸ Claude Lévi-Strauss, *Historia de lince*, Barcelona, Anagrama, 1992 [1991], pp. 293-301.

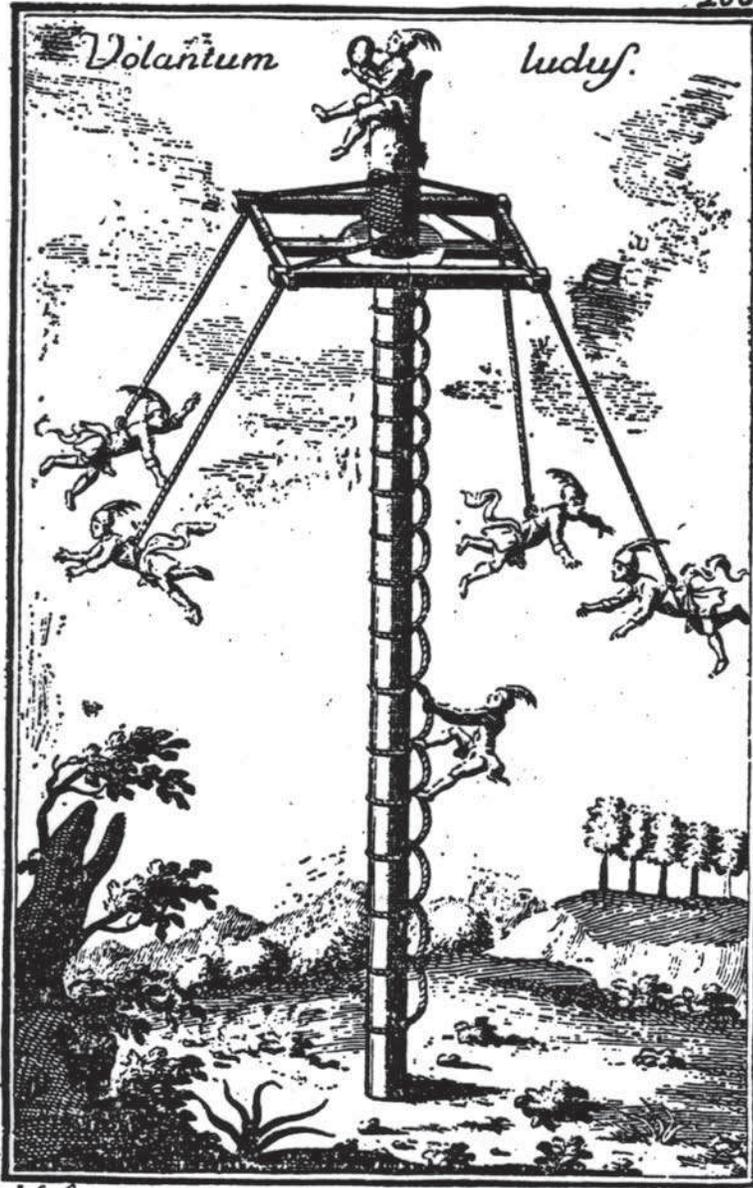


Figura 1. Volantum Ludus, siglo XVIII.

tuyen —como lo mostraremos más adelante— una transformación estructural simétrica e inversa del *volantum ludus*. Por lo que constituyen el punto de inicio para la comparación estructural de los casos que componen este género ritual-dancístico.

Entre los coras, la festividad de las Pachitas se desarrolla por varias semanas, durante los meses de enero y febrero. Finaliza cuando corresponde, de acuerdo con el calendario litúrgico tridentino, el Miércoles de Ceniza, fecha que marca el comienzo de la Cuaresma. Se ubica, entonces, entre la celebración del nacimiento del Sol-Jesucristo —la Navidad—, a finales de diciem-

bre, y la conmemoración de su muerte y resurrección, que se festeja durante la Semana Santa.

Con excepción de San Francisco y Mojucautla, el ritual de las Pachitas se ejecuta en todas las comunidades coras: Santa Teresa,³⁹ Dolores, La Mesa del Nayar,⁴⁰ Jesús María,⁴¹ Rosarito⁴² y San Juan Corapan. Fue consignada en San Pedro Ixcatán en 1939,⁴³ pero desde mediados del siglo XX este poblado ha sido tomado por los mestizos; si bien los indígenas desplazados lo llevan a cabo en el nuevo asentamiento de Presidio de los Reyes. También se ha comenzado a realizar a la usanza cora el ritual de las Pachitas en la comunidad de San Juan Bautista, dominada por los mestizos.

En Rosarito (Yauatsaka) hay permanentemente dos Malinches, una —la Blanca— correspondiente al templo católico y otra —la Roja— al Patio del Mitote, de manifiesta tradición nativa. Se trata de niñas que son seleccionadas alrededor de los cinco o seis años de edad, por medio de sueños de los Mayores del Templo y del Mitote, respectivamente. Pero para designarlas se toma en cuenta, además de su belleza, el que previamente en su familia ya haya habido mujeres que desempeñaran este cargo. Duran en el puesto cinco años consecutivos. Cada Malinche cuenta con una Tenanche, mujer mayor o de edad madura, que atiende su cuidado: es la responsable de su vestuario, parafernalia y desempeño ritual, de tal manera que la asiste permanentemente.

³⁹ Phillip Edward Coyle, "The Pachitas Festival", en *From Flowers to Ash. Náyarí History, Politics, and Violence*, Tucson, The University of Arizona Press, 2001 [1997], pp. 138-147.

⁴⁰ Jesús Jáuregui, *op. cit.*, 2005 [1995].

⁴¹ Roberto Téllez Girón, *Investigación folklórica en México. Materiales. Volumen II. Informe sobre la investigación folklórico-musical realizada en la región de los coras, Estado de Nayarit. Enero a mayo de 1939*, México, INBA/SEP, 1964 [1939], pp. 148-149; Margarita Valdovinos, *op. cit.*, pp. 127-134.

⁴² Jesús Jáuregui, "Los guerreros astrales matutinos se unen con los vespertinos. La Judea en Rosarito (Yauatsaka)", 1998 [1997], mecanoscrito.

⁴³ Roberto Téllez Girón, *op. cit.*, pp. 39-92.



Figura 2. La malinche y su abuela (fotografía de Juan Pablo Jáuregui).



Figura 3. Las dos malinches de Rosarito (fotografía de Arturo Gutiérrez).

El atuendo de las Malinches incluye un sombrero de palma trenzada y cosida, que va forrado de tela, con listones de varios colores cayendo desde la parte superior de la copa. Los dos sombreros llevan flores —blancas y rojas, respectivamente— colocadas alrededor del ala, en los cuatro rumbos, y una quinta al centro sobre la copa.

Cada Malinche está asociada a una bandera, que es elaborada por los Mayordomos. La bandera de la Malinche Blanca está atada a una percha de otate como de seis metros de longitud, mientras que la de la Malinche Roja a una 25 centímetros más corta. Ambas llevan amarrado en la parte superior un manojito de cinco plumas de urraca de color azul brillante, con la punta blanca y flores de madroño de color blanco y morado; inmediatamente abajo va el lienzo, que es la bandera propiamente dicha, y abajo una campanita metálica. El lienzo de la Malinche Blanca luce, sobre el fondo blanco de la tela, cinco franjas horizontales,

logradas con listones cosidos, de los siguientes colores (de arriba hacia abajo): blanco, verde perico, rosa, azul rey y negro. El lienzo de la Malinche Roja muestra, también sobre el fondo blanco de tela, dos franjas rojas entrecruzadas y, en el triángulo opuesto a la percha, una cruz negra en sentido horizontal. Las dos banderas tienen prendidas flores de listones o de papel de china de los cinco colores rituales, en las cuatro esquinas y en el centro.

Tanto los sombreros, con su quince de flores, como las dos banderas simbolizan claramente la imagen del universo de los coras y sus cinco rumbos. La de la Malinche Blanca manifiesta cinco franjas transversales, que corresponden a los colores de cada rumbo. La de la Malinche Roja representa la conjunción de los cuatro rumbos con el centro.

Durante los últimos cinco días, del sábado al Miércoles de Ceniza, los Pachiteros (Mayordomos, Violinero, Cantador, Cuadrilla y Bailadores), así como las

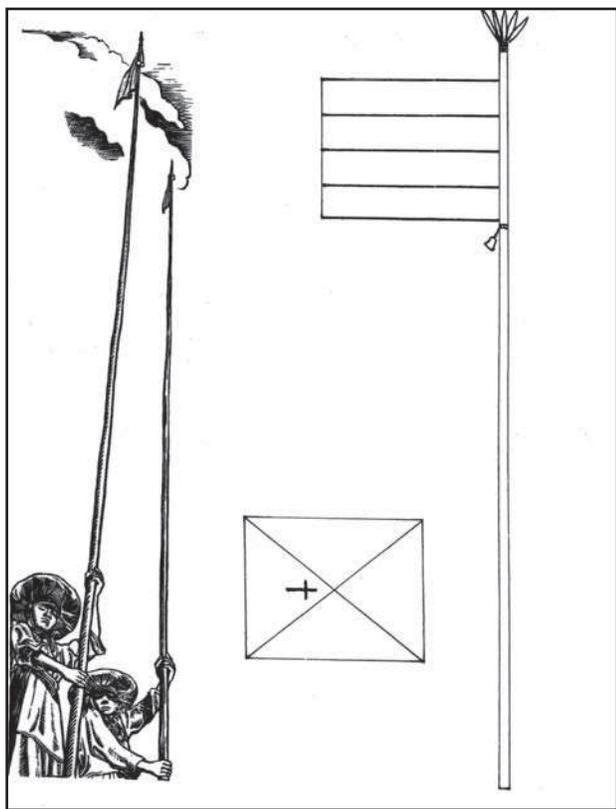


Figura 4. Las banderas de las Malinches Fuente: dibujo de Francisco Moreno Capdevila, tomado de Roberto Téllez Girón, "Informe sobre la investigación folklórico-musical realizada en la región de los coras, estado de Nayarit, enero a mayo de 1939", en *Investigación folklórica en México. Materiales. Volumen II*, México, INBA-SEP, 1964, p. 41.

Malinches y Tenanches no cesan sus recorridos por las casas del pueblo durante el día y la noche. La actividad continua y homogénea, aunada a la vigilia, interrumpe significativamente la alternancia del día y la noche. Los recorridos se realizan por turnos de cinco veces, con lapsos intermedios en que descansan las Malinches en la casa del Gobernador. Para lo cual se colocan las banderas recargadas sobre la puerta de su hogar.

El recorrido se realiza en sentido antihorario, esto es, desde el poniente —donde se encuentra la casa del actual Gobernador y que constituye el punto de partida— hacia el sur, de ahí hacia el oriente, luego hacia el norte y, finalmente, se regresa al poniente.

El traslado lo encabezan los Bandereros, función que les corresponde a los dos Fiscales. Las Malinches son asistidas todo el tiempo por las Tenanches, quienes durante los traslados literalmente las "llevan de la mano".

Cuando llegan a la casa en turno, los dos Bandereros se colocan uno al lado del otro frente a la puerta del

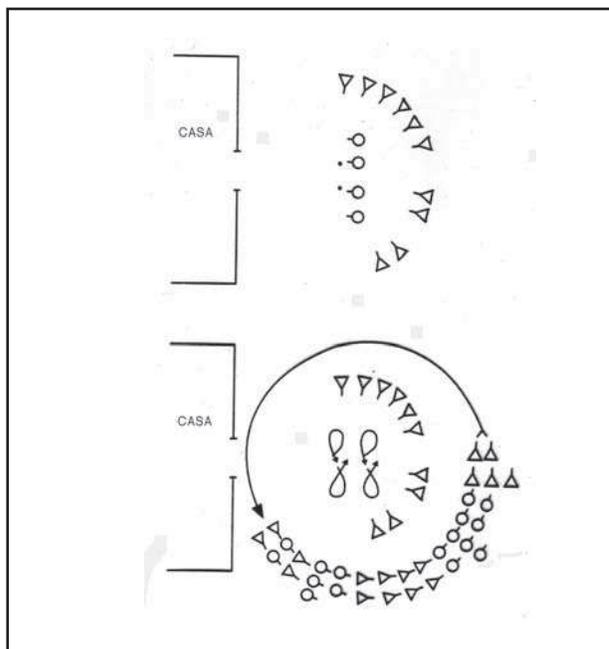


Figura 5. Patrón coreográfico de las Pachitas.

hogar y mueven a derecha e izquierda sus banderas, sobre el techo de la construcción. Así esperan hasta que llegan las Malinches y sus Tenanches. La Malinche Blanca se coloca al lado derecho y la Roja al izquierdo y les es entregada la bandera correspondiente. El violinero comienza la melodía y el cantador entona la primera estrofa del canto seleccionado, ambos ubicados atrás de las Malinches. Éstas, auxiliadas por su Tenanche, golpean rítmicamente el suelo con su bandera, produciéndose un sonido metálico con la campanita que se porta en la parte alta. El coro, que va repitiendo las frases entonadas por el cantador, se coloca en semicírculo por el lado derecho. Estos hombres de la "cuadrilla" conocen a la perfección los tonos y las letras —aunque la mayoría se canta en una lengua que ellos no hablan, un náhuatl arcaico y deteriorado por su repetición ritual ágrafa— y participan siempre con gran entusiasmo. Se continúa con las estrofas, en algunos casos de manera responsorial, hasta que se termina la letra de la canción.

Mientras tanto, los danzantes giran circularmente por el rededor. En el grupo de Bailadores, danzan sólo hombres con hombres y mujeres con mujeres, abrazados en parejas o en tercetas. El sentido del desplazamiento coreográfico circular es sinistroverso, con eventuales giros *ad libitum* sobre el eje y, entonces, desplazamientos en sentido horario.

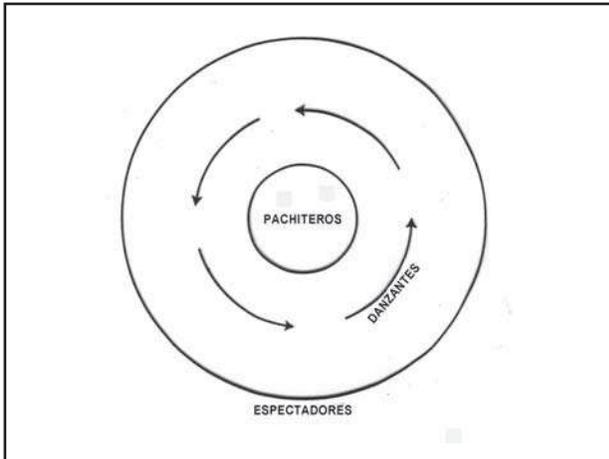


Figura 6. Baile de las Pachitas.

El paso dancístico característico consiste en avance rítmico con un pie y caída con ambas plantas, avance con el pie contrario y de nuevo caída con ambas plantas. Este paso ha sido interpretado canónicamente, por mexicaneros de San Buenaventura: “En el costumbre nosotros bailamos como los sapos brincan”.⁴⁴ Simultáneamente, las Malinches describen, caminando rítmicamente y sin dejar de sonar sus banderas contra el suelo, unos movimientos en “8”, del tipo Ollin, encontrándose en la mitad y quedando cada una en el extremo contrario de la otra, pero manteniéndose tendencialmente en línea.

La música de las Pachitas combina la melodía del violín, en este caso de cuerdas metálicas (afinado en tono sordo), con el tintineo rítmico de las campanitas (de sonido agudo), el golpeteo sordo de las banderas en el suelo, el zapateo rítmico de los danzantes y el canto responsorial, con un aire gangoso, de las voces masculinas.

Considerada de manera integral, la bandera de cada Malinche es un instrumento musical equivalente al primitivo “sonajero de uñas” sudamericano (norte de Argentina, Paraguay, centro y norte de Brasil). Pero en el caso cora, las campanitas aborígenes —logradas por tiras, hileras, sargas, ristras o racimos de cáscaras duras, huesos, valvas o uñas de animales (tapir, pécarí, ciervo o avestruz),⁴⁵ colocadas en un alto bastón de caña o

⁴⁴ Mayra Rodríguez, “El costumbre, base de la estructura religiosa de los mexicaneros de San Buenaventura, Durango”, ponencia presentada en la XXV Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología, San Luis Potosí, 1998, mecanoscrito.

⁴⁵ Carlos Vega, *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina. Con un ensayo sobre las clasificaciones universales y un panorama gráfico de los instrumentos americanos*, Buenos Aires, Centurión (Arte), 1946, p. 127.

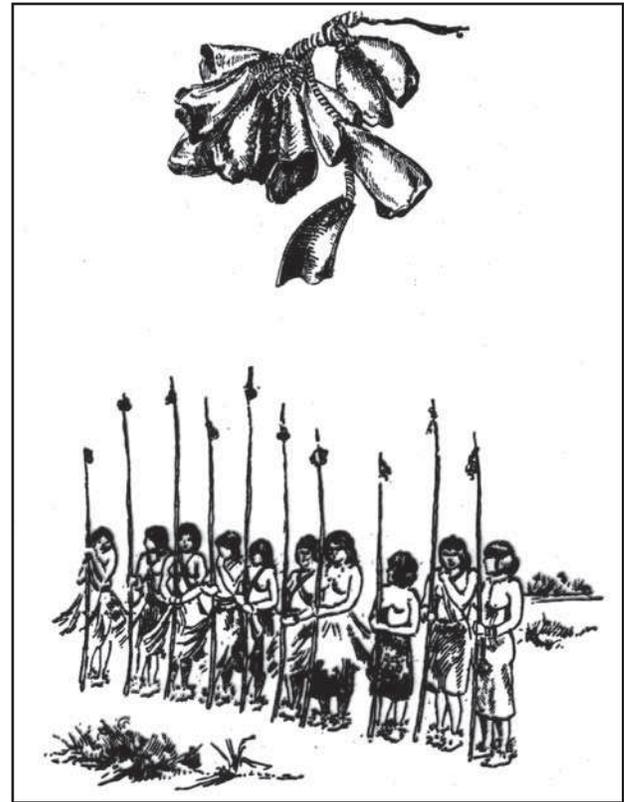


Figura 7. Sonaja de bastón sudamericana. Fuente: Carlos Vega, *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Centurión (Arte), 1946, p. 129.

madera— se han sustituido por campanitas metálicas de origen europeo. No obstante, su función sonora es semejante —con el cambio de timbre sordo a agudo—, pues se trata de un “ideófono de golpe indirecto”,⁴⁶ cuyo sonido se logra, en el caso nativo, por el sacudimiento del racimo, que hace entrechocar a las uñas, y, en el caso cora, por el movimiento de la campanita metálica, que hace sonar su badajo; en ambos casos, el efecto se logra al golpear el extremo inferior de la percha contra el suelo. Además, en los dos casos se trata de un instrumento asociado ritualmente de manera exclusiva con niñas, el cual en Sudamérica se ejecuta en ocasión de la ceremonia iniciática de pubertad. “El sonajero de uñas acentúa el compás de la danza. Por eso, y por la técnica de ejecución, se comprende que su fórmula sea una serie de golpes fuertes entre el rumorero de las uñas que se rozan”.⁴⁷

Téllez Girón presenta un extenso y detallado estudio sobre la música y las letras de los cantos de Las

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ *Ibidem*, p. 130.

Pachitas, con base en su recopilación etnomusicológica realizada en San Pedro Ixcatán —poblado próximo a Rosarito—, en 1939.⁴⁸

* * *

El lunes, víspera del martes de carnaval, a las 6.45 de la mañana, en la parte norte de la plaza central se sacrifica un becerro macho entero, es decir, que no ha sido castrado. Con la frente rumbo al oriente es pialado, esto es, se le amarran las cuatro patas entre sí, la cabeza se le echa para atrás y es atada con una cuerda contra su cola. La res está ubicada en el eje orienteponiente, con las patas rumbo al norte.

Precisamente cuando el sol aparece por las montañas orientales, se le introduce un cuchillo puntiagudo y filoso en la yugular. El Principal del Templo recoge la primera sangre que brota, en una hoja de roble —equivalente en este caso a una jícara—, e inmediatamente la lleva a ofrendar en el cerco de piedras en la parte suroriental del atrio. Esta sangre sacrificial debe ser tomada cuando todavía el animal está vivo.

La lengua, las dos tiras del lomo y un trozo de carne sin grasa son separados para elaborar una ofrenda para los “santitos” —o sea, los antepasados—, la cual es lo primero que se prepara en la ramada que funge como cocina comunal.

A mediodía ya se tienen preparados dos montones de cinco tamales de ofrenda y, con un trozo especial de carne que ha sido asado a las brasas, han sido colocados en una batea de madera junto con otros dos recipientes con atole sobre una mesa, al lado oriental del interior de la ramada.

A las siete de la noche, ya de oscuras, el Principal del Templo, seguido de un ayudante, se dirige con estas ofrendas al otro lado del arroyo, en la parte sur del poblado en las inmediaciones del camposanto. El Principal sube a una gran roca, al lado del camino, y el ayudante le hace entrega de un manojo de hojas de roble. Se trata de diez hojas recientemente cortadas, las cuales son dispuestas en dos quincunces en el eje orienteponiente; cuatro hojas son colocadas con las puntas

hacia afuera, dirigidas hacia cada punto cardinal, y la quinta en el centro con su punta “hacia arriba”, es decir, rumbo al oriente.

Sobre cada quincunce el Principal coloca cuidadosamente, en cada extremo y en el centro, los tamales —los cuales fueron previamente despojados de su cubierta de hojas de maíz—, luego distribuye la carne asada sobre cada uno de los diez puntos y, finalmente, va derramando el espeso atole de maíz con piloncillo, punto por punto de cada quinteta. Para concluir, el Principal, de pie frente al norte, reza en voz baja y rítmica por unos minutos.

* * *

A la una de la madrugada del Miércoles de Ceniza da inicio el recorrido final de los Pachiteros. De acuerdo con la tradición, se han realizado ya cuatro vueltas por las casas del pueblo en sentido levógiro y esta última será en sentido horario, para marcar el fin del ritual. No sólo el recorrido se realiza ahora en sentido horario, sino que las letras de Las Pachitas se cantan al revés, esto es, se comienza por la estrofa final y se termina por la estrofa inicial, aunque los versos de cada estrofa sí se cantan en el orden acostumbrado, para que tengan sentido. La danza circular se ejecuta también en dirección dextrógiro, pero tanto el paso dancístico como la melodía son iguales a los días anteriores.

Hacia las tres de la madrugada concluye el recorrido y los Pachiteros arriban al patio central. Los hombres de la cuadrilla se ponen de acuerdo en cuál canto van a entonar; deciden que será uno en español. El grupo se coloca en la formación acostumbrada, frente al fuego central, de cara al oriente.

Tras los movimientos laterales de las banderas, la entonación melódica del violinero y el golpeteo rítmico de las perchas contra el suelo, da inicio el canto —en un ritmo lento y con un tono triste, que se asemeja al aire de El Adiós de las danzas religiosas (del tipo Matachines) de la región.

No les pido chocolate,
ni tampoco colación. [...]

⁴⁸ Roberto Téllez Girón, *op. cit.*, pp.50-92 y 199-295.

Quisiera chupar [fumar] primero,
antes de tomar el vino [...]

Con un vaso de aguardiente
pa' alegrar mi corazón,
Con un vaso de mezcal
para toda mi cuadrilla.

Una rosa de granada
y una hojita de limón,
una espina y una rosa
que nos dio mi corazón.

Y nosotros ya nos vamos,
vamos bien agradecidos [...]

Sabe Dios si llegaremos,
sólo Dios podrá saber [...]

Quisiera cantarles más,
pero no tengo memoria [...].

Poco después, varias señoras maduras comienzan a lanzar pinole y pétalos de flores sobre las Malinches y los Pachiteros.

De inmediato comienza la procesión, que es encabezada por el Gobernador y el Principal del templo. El contingente —integrado por más de 50 personas— primero se dirige a la iglesia, que queda hacia el oriente. Luego, baja a la plaza y enfila hacia la derecha, por la calle principal, hacia el extremo oriental del circuito procesional, en el límite de la barranca. De ahí se traslada, por la calle principal, al extremo occidental, marcado hoy en día por la casa del actual Gobernador. Luego, hace un desplazamiento con ángulo por las cercanías de la plaza central, hacia el extremo septentrional, para luego llegar al extremo meridional, retornar al fuego de la plaza central y concluir en el templo.

Durante estos traslados los cantos de los Pachiteros, acompañados por la melodía del violín, indican el rumbo hacia el que se desplaza el contingente: “Viejo Principal, vamos pa'l oriente”. “Viejo Principal, vamos pa'l poniente”. “Viejo Principal, ya vamos pa'l norte”. “Viejo Principal, ya vamos pa'l sur [...]” Cuando se

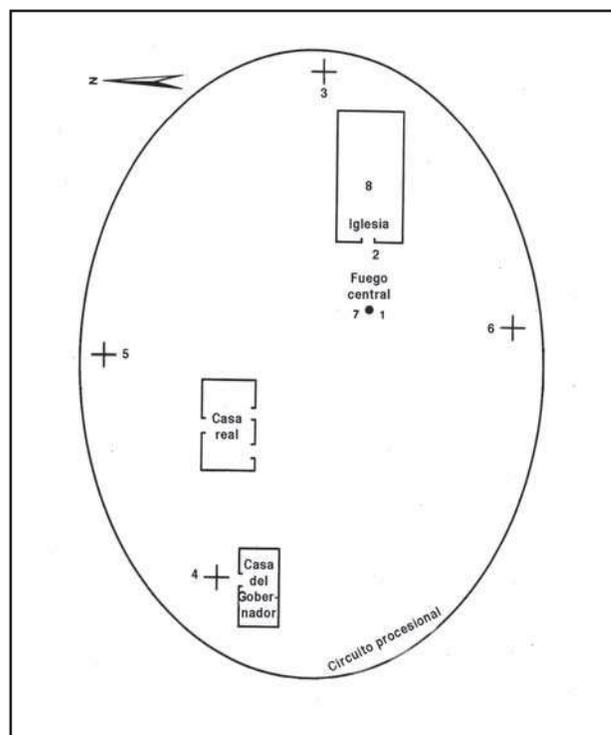


Figura 8. Desplazamientos rituales del "cierre" de las Pachitas.

llega a cada punto cardinal se menciona: “Viejo Principal, ‘stamos en el cruzante [...]”

Al llegar a cada uno de los puntos simbólicos, el Gobernador y el Principal depositan en el suelo pinole, marcando en un espacio reducido los cuatro rumbos y el centro; luego el grupo de mujeres maduras añade más pinole y pétalos sobre dicho punto. El Principal toma las dos banderas y el Gobernador los dos sombreros de las Malinches. El Principal hace inclinaciones de las banderas hacia el rumbo correspondiente —entre cinco y siete—, acompañadas de medias genuflexiones, alternado cada pierna. El Gobernador lo acompaña a su lado, con los sombreros —uno sobre el otro, contra su pecho— y ejecuta ligeras genuflexiones alternadas.

Casi a las cuatro de la mañana el contingente ingresa en el templo para la ceremonia final. El Principal recoge las dos banderas y las recarga sobre la viga transversal del techo más próxima al altar, de tal modo que los lienzos —signos del quince— quedan muy próximos al Cristo crucificado.

Una vez que ha amanecido, en el templo las tenanches se encargan de despojar de sus vestidos especiales a las malinches. En tanto, los mayordomos deshacen

ritualmente los sombreros de las niñas y las banderas. Todos los elementos (plumas, lienzos, listones, flores de papel, campanitas metálicas) son guardados cuidadosamente y las perchas desnudas finalmente son recargadas en una esquina del templo, cerca de la entrada.

Al mediodía tiene lugar en la plaza un combate ritual. Se trata de un bando de siete mujeres ancianas y de edad madura, quienes se muestran animosas y portan en su hombro morrales de pinole y botellas de plástico con agua teñida de anilina de colores; el otro bando está conformado por siete muchachos de menos de veinte años, quienes se presentan un poco tímidos; las mujeres los proveen de pinole y agua coloreada. Como esta última ceremonia marca el paso del tiempo ritual centrado en lo femenino hacia el centrado en lo masculino, la fila de hombres —muy jóvenes— constituye tan sólo una avanzada de los judíos. De hecho, aunque algunos andan con el torso desnudo, todavía no “se borran” con el betún de olote quemado ni con el barro, como lo harán durante la Semana Santa (Jáuregui, 1998 y 2000).⁴⁹

Entre risas y bromas sexuales, los contingentes se enfrasan en una batalla campal, en la que se embadurnan con pinole y se mojan con el agua de anilina de colores. Luego ejecutan una danza circular, con un aire carnavalesco de diversión y jocosidad, realizando un desplazamiento circular en sentido antihorario, a ritmo de flauta y tambor y cantando el estribillo en cora que significa: “Estamos haciendo fiesta”. Así, con los instrumentos característicos de ese período ritual da inicio oficialmente el tiempo de la cuaresma.

* * *

Al terminar la visita a los hogares de la comunidad, la Malinche recibe ofrendas de flores frescas de parte de los caseros, de tal manera que su sombrero queda cubierto totalmente con ellas. Esto confirma la identidad de la

⁴⁹ Jesús Jáuregui, *op. cit.*, 1998; del mismo autor, “La judea de los coras: un drama astral en primavera”, en Hubertus Hermans, Dick Papoušek y Catherine Raffi-Bérout (comps.), *México en movimiento. La religión popular. Actas del Sexto Encuentro de Mexicanistas en Holanda*, Gröningen, Centro de Estudios Mexicanos, 2000, pp. 28-53.

niña con Nuestra Madre primordial, una virgen pura, cuya “flor” será irresistible al loco de sexo Sáutari, la Estrella de la Tarde.⁵⁰ “De hecho, aun el nombre Sáutari, que está basado en la partícula verbal —*saut*— (“corta-flores”), parece indicar hacia la relación sexualmente cargada del niño [el Monarca, vestido de rojo, que aparece en las Pachitas de la comunidad de Santa Teresa] con la Malinche revestida de flores”.⁵¹

“Nada más con aproximarse a ella [la Malinche de las Pachitas] es suficiente para despertar todos los vicios del hombre. Por ello se dice que, a partir de las Pachitas, muchas jóvenes quedan embarazadas, ya que tanto ellas como los novios pierden el juicio y hacen locuras que en otros tiempos nos se atreverían a hacer”.⁵²

Don Esteban Chávez, chamán de 90 años de edad de la comunidad cora de Rosarito, comentó que el martes de carnaval era “para andar bailando con una vieja de un lado y otra del otro”; que en ese tiempo “uno podía meterse con las mujeres”. Según Antonino Flores, también rosareño, “La Pachitiada es un ejemplo de que él ha quedado mal con su madre por estos tiempos. Es que Jesucristo, por estos tiempos, durmió con su madre, quedó mal con ella. Ya que fue grande [aunque apenas había nacido en Navidad], durmió con su mamá. Jesucristo podía parecer otro, no de la misma familia”.⁵³

El contenido sexual y la referencia al incesto también aparecen en el caso huichol de San Andrés Cohamiata (Tateikié). Una niña vestida de blanco —que representa a la nunutsi Xitaima (identificada con una virgen de la tierra)— porta en la punta de un largo otate una bandera blanca con el diseño de una cruz.⁵⁴ Los judíos transgresores entonan un canto en el que se hace referencia a “Cuando cortó la flor de la hija de

⁵⁰ Philip Edward Coyle, “‘The Pachitas Festival’, Hapwán Chánaka (‘On the Top of the Earth’): The Politics and History of Public Ceremonial Tradition in Santa Teresa, Nayarit, Mexico”, tesis doctoral en antropología, The University of Arizona, Tucson, 1997, p. 321.

⁵¹ *Ibidem*, p. 322.

⁵² Margarita Valdovinos, *op. cit.*, p. 128.

⁵³ Jesús Jáuregui, *op. cit.*, 2003, p. 264.

⁵⁴ Arturo Gutiérrez, “Ritualidad y procesos narrativos: un acercamiento etnológico al sistema ceremonial de los huicholes”, tesis de doctorado en ciencias antropológicas, UAM-Iztapalapa, México, 2005, pp. 191 y 130.

Nakawé” y “Ofrece su flor la hija de Nakawé”.⁵⁵ Aparece, así, el mitema del incesto primigenio entre el sol —que ahora está personificado por Jesucristo— y la tierra, quien corresponde a su madre, la Virgen. “La Virgen ofrece al Nazareno su flor [...]”.⁵⁶ Por otra parte, los judíos hostigan sexualmente a las muchachas del poblado, hacen bromas sexuales entre sí y simulan copular con el Tsikuaki (payaso ritual).⁵⁷

El ritual del Volador en el Totonacapan del siglo XX

En la descripción de la danza del Volador se tomará como base la escenificación en las festividades de *Corpus Christi* y de Santiago Apóstol —que corresponden aproximadamente al solsticio de verano— en Papantla y Coatzintla, respectivamente; pero se intercalarán anotaciones correspondientes a otros casos de la región del Golfo de México. “Cabe [...] aclarar que esta danza no debe confundirse con un juego, pues como tal lo interpretan algunos. Se trata de una clásica danza, ya que se ejecuta en forma rítmica siguiendo una melodía, por cierto muy variada, que interpreta un músico con una flauta de carrizo y un tamborcillo [...]”.⁵⁸

“Como esta danza requiere un entrenamiento físico riguroso, los futuros voladores [...] empiezan a entrenarse y familiarizarse con la ceremonia desde niños. Para esto, suelen usar palos de corta altura y procuran desanimar a los que sufren vértigos”.⁵⁹

El Volador de los huastecos actuales del este de San Luis Potosí se inicia con ritos preparatorios, análogos a aquellos que se practican en otros lugares en idéntica ocasión: continencia sexual, ayuno, danzas nocturnas preliminares y, en fin, comidas en común con ofrendas a los dioses, a los muertos y a los utensilios empleados en la ceremonia. Una mañana, después de algunas precauciones rituales, se va a cortar el árbol que servirá de poste [...].⁶⁰

⁵⁵ *Ibidem*, p. 193.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 204.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 193-194, 197.

⁵⁸ Nabor Hurtado, “Feria del Jueves de Corpus en Papantla”, en *Tradiciones y ferias mexicanas*, México, SEP (Cuadernos de Lectura Popular, Serie “La honda del espíritu”, 212), 1969, pp. 80-81.

⁵⁹ Samuel Martí, *op. cit.*, p. 299.

⁶⁰ Guy Stresser-Péan, *op. cit.*, 1989 [1948], pp. 83-84.



Figura 9. Los Voladores (Luis Covarrubias).

El vestuario de los voladores

[...] se parece al que se emplea en [la danza de] Santiago y, a veces, también al de los Quetzales; sin embargo, el atuendo que se lleva en la danza de Voladores Aztecas de Huehuentilla, Puebla, conserva el vestuario prehispánico, aunque con ciertas modificaciones prácticas. Los danzantes van descalzos o con zapatos, se visten con un calzón blanco y corto, cubierto de plumas, lo mismo que una especie de chaleco que se prolonga para dar la apariencia de alas; llevan máscaras de águila y se cubren la cabeza con plumas de colores.⁶¹

Según Galinier, en 1937 un estadounidense contribuyó a la renovación de la práctica del volador —que se había extinguido— y propició la introducción de elementos prehispánicos,⁶² de tal manera que la repre-

⁶¹ Mariana Murguía, *op. cit.*, p. 107.

⁶² Jacques Galinier, *op. cit.*, 1990, p. 392.

sentación en Huehuentilla “se ha convertido en una especie de recreación moderna del volador tradicional”.⁶³

[Los voladores] Usan un gorro en forma de cono, el que es aderezado con espejos y flores de papel rematándolo con un penacho de papel rojo de donde penden cintas multicolores; este gorro va sujeto en la testa del danzante (*cogssne*) mediante un pañuelo a manera de barbiquejo. Sobre su camisa blanca (*slakat*) de cuello amplio, que nos recuerda la solapa de los marineros, llevan un huipil rojo en forma de triángulo, artísticamente decorado con grecas, flores, motivos de aves y animales, rematando el contorno de este huipil con cordoncillos de seda amarilla, que penden a manera de flecos; este aditamento está colocado transversalmente del hombro izquierdo a la cintura de lado derecho del danzante.

Sobre el calzón blanco (*tatanú*) llevan otro calzón rojo, sólo que un poco más corto, pero igualmente decorado como el huipil de la camisa, sólo que éste lleva en la parte baja, la que cae sobre sus botines, los mismos cordoncillos de seda amarilla que van rematados con discretas motitas del mismo material, pero a veces estos remates son substituidos por pequeños cascabeles de cobre.

Sobre este calzón rojo llevan otro huipil igualmente decorado como el que llevan sobre la camisa, con la diferencia de que éste va sujeto a la cintura y el vértice del triángulo cae sobre el ángulo que forman sus piernas, llevando los mismos flecos del cordoncillo de seda amarilla. Regularmente estos danzantes van calzados con botines, ya que el huarache no lo usan, al menos en la costa.⁶⁴

Según Núñez y Domínguez y Gallop, en Papantla la comparsa de los voladores era denominada los *tocotines*.⁶⁵ “The dancer musician is chosen a year in advance, and during that whole year he is treated with special consideration, overwhelmed with attentions and granted his slightest wish. This is done in order that, if he is killed, he may not die with any desire unfulfilled [...]”.⁶⁶

⁶³ *Ibidem*, p. 393.

⁶⁴ Salomón Pérezdiego D'Poza, *op. cit.*, pp. 48-49.

⁶⁵ José de Jesús Núñez y Domínguez, *op. cit.*, p. 200; Rodney Gallop, *op. cit.*, pp. 182-183.

⁶⁶ Rodney Gallop, *ibidem*, p. 185.

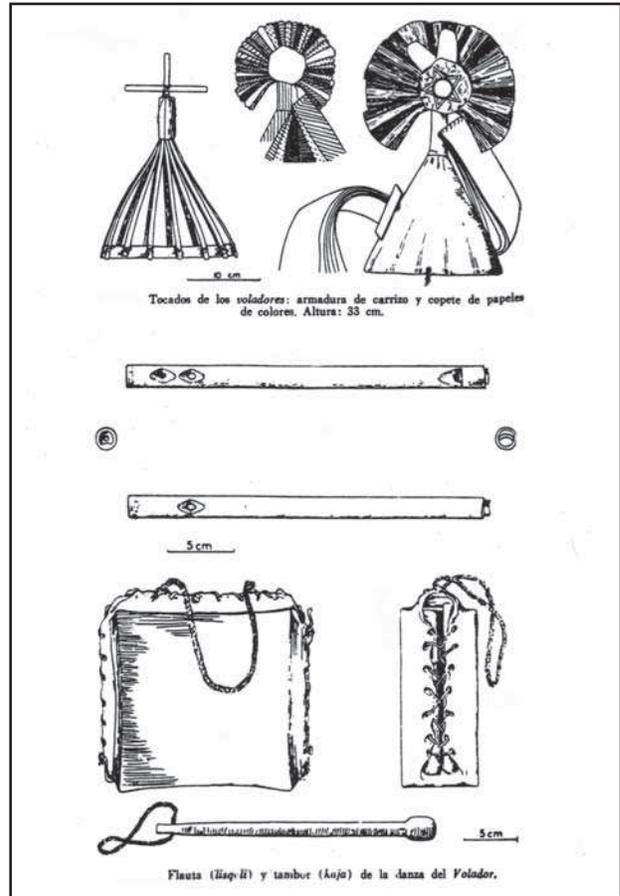


Figura 10. Tocado e instrumentos musicales de los Voladores.⁶⁷

“Según la costumbre ancestral, los trabajos se dividen por congregaciones, y así los habitantes de una de ellas son los encargados del derribo [de un árbol altísimo [...]”.⁶⁸ En compañía de todos los danzantes, ataviados con el traje ritual

El capitán inicia la ceremonia [del corte propiamente dicho del árbol] activando sus instrumentos rudimentarios [flauta y tambor] con los que implora al dios del monte Oluhualco, para que los perdone por el sacrificio que van a hacer; el capitán se coloca a la cabeza de la fila al mismo tiempo que toca el son ‘Del Perdón’, girando todos en torno al palo con paso hierático, primero echando el pie derecho hacia adelante y el izquierdo hacia atrás al mismo tiempo que inclinan sus cuerpos ligeramente hacia adelante con sutil elegancia, que los mantiene entretenidos durante tres vueltas, antes de que el capitán ordene hacer alto para marcar el oriente, median-

⁶⁷ Alain Ichon, *op. cit.*, pp. 380-381.

⁶⁸ José de Jesús Núñez y Domínguez, *op. cit.*, p. 193.

te un buche de aguardiente que rocía en esa dirección, al mismo tiempo que inclina su cuerpo ligeramente en señal de respeto y mira al cielo como tratando de ser perdonado por Oluhuicalco; en este momento su flauta produce un sonido agudo y prolongado y el batir del tamborcillo es más lento; hecho esto, el grupo nuevamente comienza a girar hasta llegar a la siguiente orientación, donde el capitán nuevamente repite la misma operación que hizo en la tercera vuelta y así continúan hasta haber completado las cuatro orientaciones cardinales correspondientes y haber dado siete vueltas en torno al gigante [arbóreo].⁶⁹

Luego se procede a hacerle un corte en forma de anillo [al árbol tumbado] en el extremo grueso, para amarrarle un mecate mediante el cual se arrastre. Antes, en cada fiesta patronal [...] dos meses antes, la autoridad solicitaba mecate rústico para arrastrar el palo de volador, dirigiéndose a los Sub-agentes y Agentes Municipales de las comunidades circunvecinas. Ellos veían la forma de solucionar con su gente. El trabajo consistía en dedicar uno o dos días en conseguir bastante fibra de corteza de jonote verde. Otro día o dos, lo dedicaban a trenzarlo, aproximadamente de 5 a 7 cms. de grosor y de 20 a 25 mts. de largo; según porque es más resistente que el mecate fabricado. En la actualidad ya no se ocupa ese tipo de mecate, porque ya es difícil de conseguir el jonote, ahora se utiliza el mecate sintético.⁷⁰

“Día a día se turnan las congregaciones. Cuatro-cientos o quinientos nativos [...] arrastran por sí mismos el pesado árbol, ligándolo con bejucos que se amarran al cuello o a los hombros. [...] van por los caminos a ambos lados del árbol empujándolo lentamente, como si se tratara de un tesoro sagrado”.⁷¹ Una vez que yace tendido en la plaza y que “Se le ha arrancado la corteza y despojado de las ramas, entonces se le “cura” con grasa”.⁷²

Para la “siembra del palo”, cuando el grupo de danzantes

[...] comienza a abrir un pozo de metro y medio de diámetro por dos a tres metros de profundidad, [...] Los danzantes [...] bailan alrededor del lugar donde habrá de

⁶⁹ Salomón Pérezdiego D'Poza, *op. cit.*, pp. 49-50.

⁷⁰ Zeferino Gaona, *op. cit.*, p. 24.

⁷¹ José de Jesús Núñez y Domínguez, *op. cit.*, p. 193.

⁷² *Idem.*

abrirse el pozo, ahí los pasos ejecutados [...] son similares a los ejercitados en el corte del palo, lo mismo sucede con la melodía y lo es también con la observación de los cuatro puntos cardinales que rocían con un buche de aguardiente y completar siete vueltas como ha sucedido en las otras fases. Cuando ha sido abierto totalmente el pozo, todo el grupo vuelve a danzar alrededor, repitiendo todo el ceremonial anterior, sólo que ahora el capitán deposita en el seno del hoyo tamales y siete pollitos recién nacidos, [...] al mismo tiempo que vierte un chorro de aguardiente con el que forma una cruz [...].⁷³

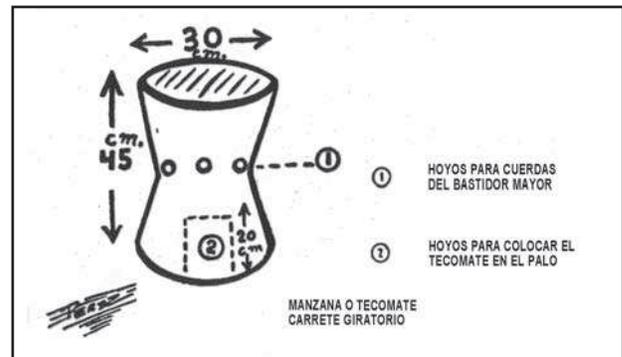


Figura 11a. Tecomate y mástil

“A live turkey, candles, chocolate, cigarettes and other things —varying in different parts of the Sierra— are put into the hole before-hand to nourish the pole and make it strong enough to hold the flyers”.⁷⁴

“Adentro del hoyo se echan 7 parafinas, 12 ramos de flor de olote, 12 ramos de flor de zempoalxochitl, se riega un litro de aguardiente en forma de cruz y un pollo negro vivo; con esto se adora el dueño de la tierra y del monte. Otros dicen que el pollo es para el Dios malo, para que no suceda ninguna desgracia a los integrantes de la danza”.⁷⁵

“En seguida, el árbol es fuertemente azotado [con cuerdas y chirriones] por los presentes, [...] para que se “le quite lo malo”, lo endemoniado [...]”.⁷⁶ Christensen

⁷³ Salomón Pérezdiego D'Poza, *op. cit.*, p. 66.

⁷⁴ Helga Larsen, *op. cit.*, p. 390.

⁷⁵ Zeferino Gaona, *op. cit.*, p. 25.

⁷⁶ José de Jesús Núñez y Domínguez, *op. cit.*, p. 193; Rodney Gallop, *op. cit.*, p. 183.

ha publicado las oraciones que se recitaban “cuando paran el palo”,⁷⁷ obtenidas de la tradición náhuatl de Xicotepec, en la region de Huauchinango, Puebla.

Antes de levantarlo, “a lo largo del palo, se le enreda el bejuco que sirve de escalera”.⁷⁸ Asimismo, “se eleva el mástil provisto ya de una cruz dentro de un cuadrilátero, en cuyo centro está un eje [el tambor giratorio]”.⁷⁹

El cuadro (*qastilit*) “consiste en cuatro maderas resistentes de un metro de largo; en los extremos se le hace un corte en forma de caño mediante el cual se conectan para que, cuando ya estén amarrados, no se zafen. En medio de cada una también lleva un corte en la misma forma, pero muy pequeño, que es donde embona el mecate con que se vuela, con la finalidad de que no se corra a los lados [...]”.⁸⁰

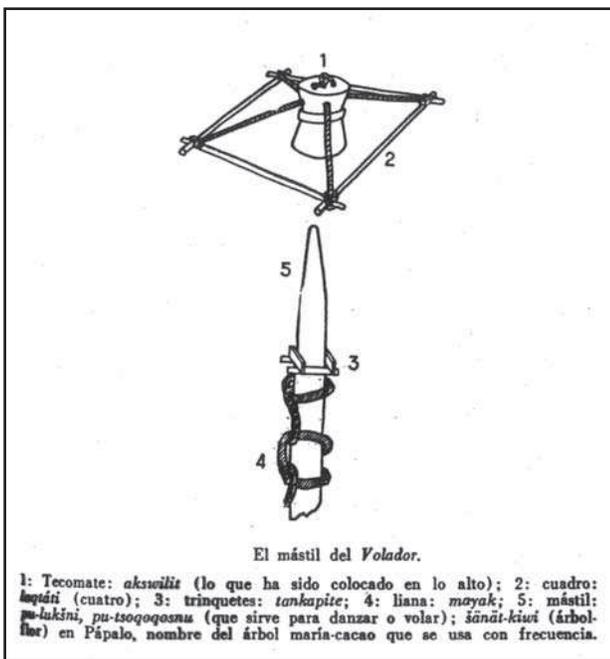


Figura 11b. Tecomate y mástil de los Voladores.⁸¹

⁷⁷ Bodil Christensen, “Oraciones del culto del volador”, en Lorenzo Ochoa (ed.), *Huastecos y totonacos. Una antología histórico-cultural*, México, Conaculta-INAH (Regiones), 1989 [1950], pp. 97-99.

⁷⁸ Zeferino Gaona, *idem*.

⁷⁹ Nabor Hurtado, *op. cit.*, p. 81.

⁸⁰ Zeferino Gaona, *ibidem*, p. 17.

⁸¹ Salomón Pérezdiego D’Poza, *op. cit.*, p. 63; Alain Ichon, *op. cit.* p. 379.

“Una vez que ya está levantado, se procede a asegurarlo en su pie con estacas de madera y no con tierra, porque, si llueve bastante, la tierra se ablanda y puede caerse el palo. Antes de retirarse, los integrantes de la danza bailan sones alegres alrededor del palo”.⁸²

El patrono titular de la feria de Corpus en Papantla es Señor Santiago, pero la imagen es traída del vecino pueblo de Coatzintla.

[...] el miércoles anterior al jueves de Corpus, se le baja de su altar, se le limpia convenientemente y se le pone en una andas [...]. Con la del alba y en medio de jocundos repiques, de cohetes y estallidos de “camarazos” se pone en movimiento la romería que conduce al santo, perfectamente envuelto en mantas [...] Acompañanlo todos los hijos del pueblo en que tiene su sede y por el camino, seis kilómetros a lo sumo, vanse uniendo romeros devotos: así que cuando la caravana se acerca a la entrada del pueblo, la multitud, compuesta en su mayoría por indígenas, es compacta. Allí, en la entrada, ya lo aguardan todas las comparsas de danzas indígenas [...] Los Guaguas, los Negritos, los Tocotines [Voladores], los Moros y Españoles y los Santiagos reciben al santo patrono con sus bailes y con la música de sus instrumentos [...] De esta manera, el santo, al filo del mediodía, es conducido a la casa del Mayordomo, a las orillas del pueblo, en donde reposará [...] En la casa del Mayordomo se efectúa una gran fiesta por la llegada del santo. [...] Y al atardecer [...] se reanuda la marcha del santo y por fin entra a la iglesia, atestada de fieles [...] A todo esto, el santo ha sido despojado de sus mantas y fulge en el centro de la nave con la fiera con que combatía en España [...].⁸³

“El grupo danzante se levanta muy temprano sin dejar de observar el ayuno, en tanto que se visten con sus trajes de gala [...]”.⁸⁴ A media mañana (9.30 A. M.)

[...] una vez que el grupo danzante se encuentra frente al atrio de la iglesia, comienzan a bailar ahora el “Son del Perdón” y, cuando terminan este baile, penetran al interior de la iglesia y ruegan por la bendición de Dios, para

⁸² Zeferino Gaona, *ibidem*, p. 17.

⁸³ José de Jesús Núñez y Domínguez, *op. cit.*, pp. 194-196.

⁸⁴ Salomón Pérezdiego D’Poza, *op. cit.*, p. 70.

después salir y comenzar nuevamente otro baile, que lo hacen alrededor del palo ceremonial al compás del “Son del Círculo” (invocando al dios del viento, Cahuimin [...]); una vez concluido este son, el capitán comienza con otro, conocido como el “Son de la Cadena”, sus pasos son ahora culebreados [...]: éste es el momento en que cuatro voladores escalan el palo [...], estos danzantes suben para enredar los cables que los suspenderán en su vuelo, mientras el capitán allá abajo seguirá tocando su púscol y tamborcillo, ahora el “Son del Perdón”, girando alrededor del palo y, una vez terminado este son, comienza otro que llaman el “Son Corrido” para rematar con el son de la “Huasanga”, que es el más alegre [...] notando que los pasos son más vistosos y alegres, este son es bailado de dos en dos [...]”⁸⁵

“Cuando el capitán ha terminado el son de la “Huasanga”, los que han escalado el palo también han terminado de enredar los cables, siendo éste el momento en que el capitán también escala el *pucosgsne*, para posesionarse de la manzana y sentarse en ella (*catagui-la puxco manzana*) [...]”⁸⁶.

En el momento de la ejecución del vuelo, para realizar la acrobacia coreográfica, una vez que los cuatro voladores ya se encuentran en sus posiciones y el capitán se ha sentado en la cima, sobre la manzana o carrete giratorio, “comienza a activar su púscol [flauta] y tamborcillo, orientándose primero al oriente, norte, poniente y sur respectivamente, cada una de estas orientaciones son para hacer el saludo a los cuatro vientos [...]”⁸⁷.

“Las posibilidades de los dos instrumentos [flauta de carrizo y tamborcillo] son evidentemente limitadas; pero los músicos obtienen el máximo, en una suerte de armonía imitativa que evoca, no sin encanto, las voces de los pájaros representados por los danzantes”⁸⁸.

En seguida, el capitán

[...] se para en la manzana y nuevamente comienza [a] activar sus instrumentos, orientándose como en el acto anterior, pero ahora cada melodía va dedicada a cada uno

⁸⁵ *Ibidem*, pp. 71-72.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 72.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 73.

⁸⁸ Alain Ichon, *op. cit.*, p. 38.

de los cuatro voladores según la posición que ocupen en el cuadro o bastidor mayor, en la que el capitán en cada una de ellas hace un verdadero alarde de equilibrio, ya que baila brincando en ese minúsculo círculo [de 30 cm de diámetro⁸⁹] a 30 ó 40 metros de altura [...]”⁹⁰

“The whole structure is so frail and depends so entirely upon perfect balance that the least violent movement may be dangerous”⁹¹

“Estas ceremonias efectuadas en la cima del madero marcan la fase considerada por los indios como la más emocionante, puesto que entraña un riesgo mortal, pero la del ‘vuelo’, que viene en seguida, sigue siendo muy espectacular”⁹².

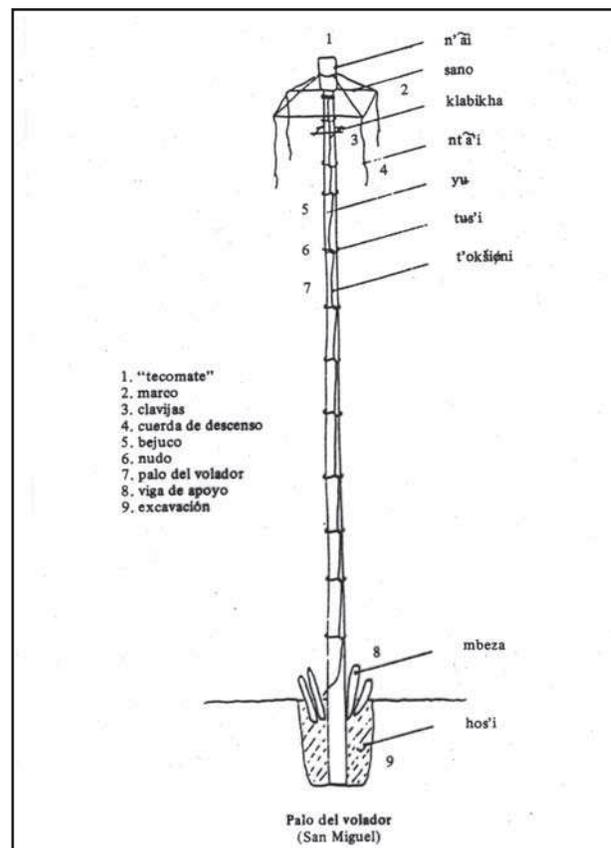


Figura 12. Palo volador.⁹³

⁸⁹ *Ibidem*, p. 63.

⁹⁰ Salomón Pérezdiego D'Poza, *op. cit.*, pp. 72-73.

⁹¹ Helga Larsen, *op. cit.*, p. 398.

⁹² Guy Stresser-Péan, *op. cit.*, 1989 [1948], p. 85.

⁹³ Jacques Galinier, *op. cit.*, 1990.

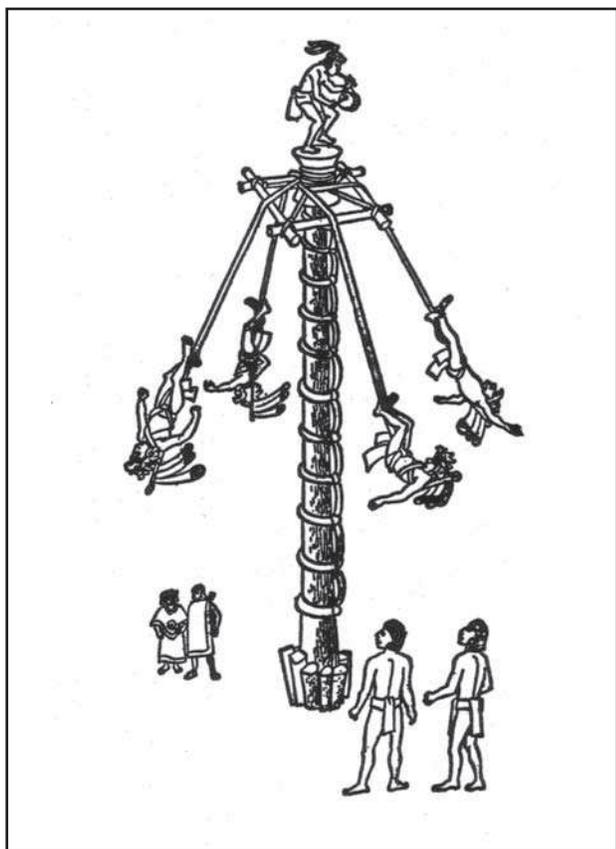


Figura 13. Los Voladores (Alberto Beltrán).

Una vez concluido el último son de los voladores, el capitán nuevamente se sienta en la manzana [...] para seguir tocando sus instrumentos; en tanto los cuatro voladores se amarran por la cintura con los cables que previamente fueron enredados por ellos. [...] escuchan atentos el rasgar del púscol que deja escapar la señal convenida para que estos hombres, todos de una vez, se lancen al vacío empujándose con sus botines en el bastidor menor para hacer girar la manzana, al mismo tiempo que echan sus elásticos cuerpos para atrás.⁹⁴

Los voladores “despliegan vistosas alas, sostenidas por los brazos y a lo largo del cuerpo, imitando aves”.⁹⁵

Estos hombres águila a medida que descienden, el diámetro que describen se hace cada vez mayor [...] Mientras tanto allá arriba se escucha el plañir del púscol el ‘Son del Descenso’ [...] este hombre, al mismo tiempo que tañe sus instrumentos, echa su cuerpo para atrás hasta que

⁹⁴ Salomón Pérezdiego D’Poza, *op. cit.*, p. 74.

⁹⁵ Nabor Hurtado, *op. cit.*, p. 81.

todos han llegado a tierra [...] cada giro que da la manzana, es acompañado por el rechinar de la madera causada por el peso de los cuatro voladores, que descienden con sus cabezas echadas para abajo y cuando ya están próximos a llegar al suelo se invierten para aterrizar.⁹⁶

Los [voladores] que apenas se integran [...] a la hora de emprender el vuelo, se les acaba el valor y ya no se quieren soltar del cuadro. Con uno que no se suelte, afecta a todos los demás, porque se empiezan a enredar, ya no gira el carrete y no llegan al suelo, además se golpean contra el palo; para evitar todo eso, al desprender el vuelo, el Caporal se pone atento a que bajen todos sus discípulos; en caso contrario, pisa las manos del discípulo que no quiere soltar, de esa manera se suelta forzosamente. El no embonar el mecate en el corte en forma de caño que tiene en cada lado el cuadro, el mecate se corre hacia la esquina y esto a veces también ocasiona el mismo problema [...].⁹⁷

Hay ocasiones en que participa un “bufón o pilato”, “personaje chusco” que “hace travesuras” y “no viste como los demás integrantes de la danza, ya que él va con ropas comunes (pantalón, camisa, saco o chamarra, sombrero o gorra) además porta una careta negra, hecha de madera”⁹⁸ y un “palo con cabeza de armadillo”. Asimismo, cuando este personaje participa en el vuelo, “aprovecha su intervención para hacer bromas, ya que mientras desciende junto con los demás voladores, éste grita y patalea [...] y algunas veces los moja [a los asistentes] con agua que ha llevado escondida entre sus ropas”.⁹⁹

En Metepec, el bufón ritual equivalente a Pilatos es el Negrito, quien “was there to protect the pole from evil influences. With this object he carried a whip and a stuffed *cacomixtli* skunk, the former conceived no doubt as operating by the power of noise and the latter by that of smell”.¹⁰⁰

En la parte totonaca serrana se incluye un pescador (*chaqaná*), que “viste ropa y sombrero ya de uso, lleva máscara, carga un morral, una atarraya y su calzado

⁹⁶ Salomón Pérezdiego D’Poza, *ibidem*, pp. 74-75.

⁹⁷ Zeferino Gaona, *op. cit.*, p. 26.

⁹⁸ Salomón Pérezdiego D’Poza, *ibidem*, pp. 75 y 77.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 77.

¹⁰⁰ Rodney Gallop, *op. cit.*, p. 181.

consiste en guaraches de hule o zapatos rotos [...]”;¹⁰¹ “su acto consiste en [...] acompañar a bailar, pero a cada instante sale y entra del escenario; avienta su atarraya, simulando que anda pescando en el río. Mientras desciende del mástil, ya en el vuelo hace lo mismo, pero al aire”.¹⁰²

“[...] el capitán que está allá arriba, al ver que todos han descendido, comienza a tocar el ‘Son del Desamarre’ y cuando termina éste, los cuatro voladores también se han desatado y ponen las cuerdas tensas para dar oportunidad a que el capitán descienda hasta el bastidor mayor y se descuelgue por alguno de los cables [...]”.¹⁰³

En “Caxhuacan y en Ixtepec, Puebla, el grupo de dicha danza se integra de diez o doce elementos, mientras los cuatro que van a volar se suben en el palo, los demás continúan bailando”.¹⁰⁴

El orden tradicional de los sones del Volador, según José Domingo Santes, músico-volador de Papantla, Veracruz, discípulo del famoso maestro-volador tototeco Isidoro García, es el que sigue:

1. Son del Paseo.
2. Son del Perdón. Tocado al llegar al atrio o a algún altar.
3. Son del Círculo. Tocado al bailar en rueda alrededor del Palo.
4. Son Cadena. Tocado para bailar encadenados.
5. Son del Perdón. Se baila encadenado.
6. Son Corrido.
7. Son de la Huasanga. Pasos alegres y vistosos.
8. Son del Perdón. Invocación a los cuatro puntos cardinales, tocado mientras el músico-volador se halla sentado o recostado sobre el tecomate o cilindro girador.
9. Son del Primer Volador.
10. Son del Segundo Volador.
11. Son del Tercer Volador.
12. Son del Cuarto Volador.
13. Son de la Volada. Este son indica a los Voladores cuándo han de lanzarse al espacio.

¹⁰¹ Zeferino Gaona, *op. cit.*, p. 16.

¹⁰² *Ibidem*, p. 18.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 77.

¹⁰⁴ Zeferino Gaona, *op. cit.*, p. 15.

14. Son del Desamarre. Tocado mientras los voladores se desamarran las sogas de la cintura.

15. Son de la Despedida.¹⁰⁵

Cuando todo el grupo se encuentra en tierra, nuevamente se forman para bailar alrededor del palo, ahora el son de la “Despedida” [...] cuando las fiestas han terminado, el palo ceremonial permanecerá ahí por espacio de 15 o más días sin que sea derribado por considerarlo sagrado; por eso, cuando ellos deciden derribarlo, lo hacen ritualmente y sus restos no los hacen leña, sino que lo rajan para hacer corrales o paredes de sus jacales, pero nunca estos restos servirán para alimentar los fogones.¹⁰⁶

Curiosamente, Pérezdiego D’Poza nunca hace explícito el sentido de los movimientos circulares, tanto en la tierra como en el aire, lo que sí es aclarado por Zaleta,¹⁰⁷ ya que son en sentido levógiro. Incluso este autor también indica que “las reverencias del músico-danzante sobre el tecomate, ya sentado o de pie, se orientan hacia los cuatro puntos cardinales, empezando por el Oriente [...], girando siempre a su izquierda”.¹⁰⁸ Lo mismo consigna Tapia.¹⁰⁹ Con más claridad, Gaona señala que

La bailada en el suelo, o sea, alrededor del pie del palo del volador, se gira de derecha a izquierda; de la misma manera, la bailada sobre el carrete por el Caporal, además se regresa de izquierda a derecha. En [el] caso del vuelo, el enredo del mecate se hace de izquierda a derecha y al volar se gira de derecha a izquierda. Todos esto, según, significa el recorrido a la orilla del mundo [...].¹¹⁰

Los cuatro brazos de la cruz, o “nahui hollin”, significan los cuatro puntos cardinales, en tanto que los cuatro voladores en sus respectivos ángulos [maderos del cuadrángulo], los solsticios y equinoccios [...] A medida que el acto se va desarrollando hasta llegar los danzantes al suelo,

¹⁰⁵ Samuel Martí, *op. cit.*, pp. 299-300.

¹⁰⁶ Salomón Pérezdiego D’Poza, *ibidem*, pp. 77-78.

¹⁰⁷ Leonardo Zaleta, *La danza de los voladores. Origen y simbolismo*, Poza Rica de Hidalgo, Eón, 1992, pp. 44-45.

¹⁰⁸ *Ibidem*, pp. 10-11.

¹⁰⁹ Elías Tapia, “Papantla, la agonía de los Hombres-pájaro vuelta ritual”, en *El Universal*, México, 14 de enero de 2000, p. J5.

¹¹⁰ Zeferino Gaona, *op. cit.*, p. 21.

[...] simboliza el tiempo que vuela y el curso de los años que se suceden sin alcanzarse. Forma en su conjunto toda la danza un completo y complejo ritual.¹¹¹

De hecho, al hacer girar en la cima del palo el armazón cuadrangular, los voladores están reproduciendo el movimiento antihorario que caracteriza la dinámica del cosmograma aborigen y, de esta manera, reactualizan la creación del mundo terrestre sobre las aguas originales. Por otra parte,

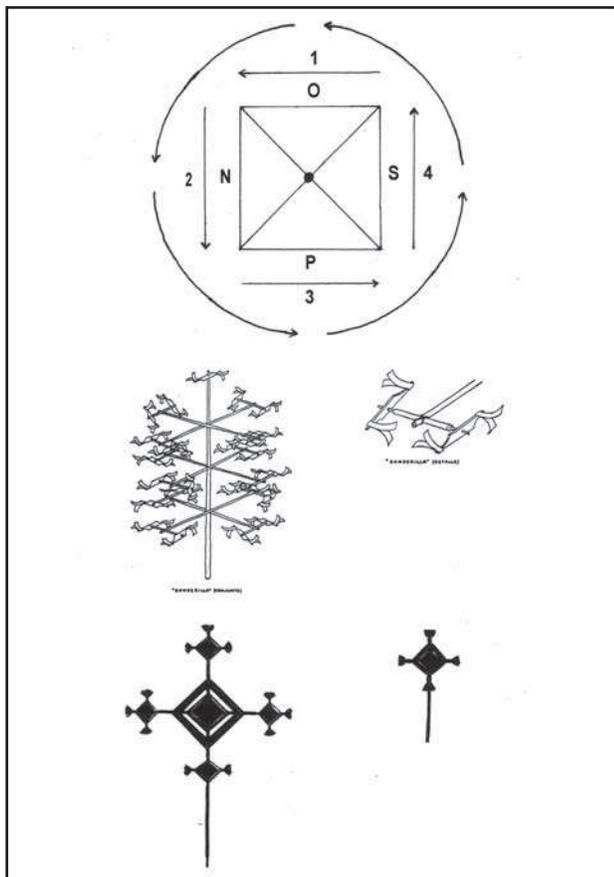


Figura 14. Movimiento primigenio del cosmograma; *xochipapalo* (rehilete: mariposa, flor) nahua de la Huasteca¹¹² y *tsikurite* huicholes.¹¹³

¹¹¹ Nabor Hurtado, *op. cit.*, p. 82.

¹¹² Luis Reyes, *Pasión y muerte del Cristo Sol (Carnaval y Cuaresma en Ichcatepec)*, Xalapa, Universidad Veracruzana (Cuadernos de la Facultad de Filosofía y Letras, 9), 1961, p. 61.

¹¹³ Ramón Mata Torres, "Vida y arte de los huicholes. Segunda parte. El arte", en *Artes de México*, vol. XIX, núm. 161, 1971, pp. 9-10

[...] el palo del volador es en realidad un verdadero eje del mundo, llamado metafóricamente [en otomí] *tete mabe'si*, la "escala del cielo". Permite unir los espacios celestes e infraterrestres [...] El palo se ubica exactamente en la intersección de los puntos cardinales [y] expresa, por lo tanto, la ideología del "centro", de la unión y de la separación del arriba y del abajo, de oposición entre las fuerzas diurnas (solares) y nocturnas (terrestres y lunares) [...]. El juego es una metáfora de la introducción del pene [gigantesco falo] en la cavidad vaginal [terrestre].¹¹⁴

Los voladores pueden ser, en lugar de los clásicos cuatro, solamente dos en la huasteca veracruzana,¹¹⁵ o se pueden ampliar a seis, como lo presenta una fotografía sobre la Danza de Volador de Papantla¹¹⁶ y como sucedió en la fiesta reportada por Larsen.¹¹⁷ En el primer caso, el bastidor se mantiene con la forma cuadrada, mientras que en el segundo adopta la forma exagonal. Según Clavijero, en el siglo XVIII también podían ser ocho los voladores y entonces el bastidor asumía una forma ochavada,¹¹⁸ o podía ser circular —"un aro móvil"—, como lo describe y representa Nebel.¹¹⁹ Existe, además, el testimonio para el pueblo de Tlaltenango, en la región de Cuernavaca, de que a mediados del siglo XVIII "volaban [...] doce indios. En el momento de comenzar el círculo y desprender la rueda".¹²⁰

No coincidimos con una explicación de sucesión histórica, tal como la propone Stresser-Péan,¹²¹ entre las variaciones del número de voladores. A fin de cuentas, el dos, el cuatro, el seis y el ocho son transformaciones simbólicas del mismo principio cosmogónico: los cuatro rumbos se pueden sintetizar en dos, al integrarse —en términos de mitades— el norte y el sur con el

¹¹⁴ Jacques Galinier, *op. cit.*, 1992, pp. 396 y 402.

¹¹⁵ Guy Stresser-Péan, *op. cit.*, 1989 [1948], p. 86.

¹¹⁶ Guillermo Jiménez, Tipismo. *Danzas de México*, México, Ediciones de Arte (Anáhuac de Arte Mexicano, 22), 1951, p. 64.

¹¹⁷ Helga Larsen, *op. cit.*, p. 392.

¹¹⁸ Francisco Javier Clavijero, S. J., *Historia antigua de México*, México, Porrúa, 1964 [1780], p. 246.

¹¹⁹ Carlos Nebel, *op. cit.*, 1840.

¹²⁰ Fernando Ocaranza, "Capítulo XXIX. De las zozobras que causó el juego del 'volador' a los franciscanos, en pleno siglo XVIII", en *Capítulos de la historia franciscana (Primera serie)*, México, s.e., 1933, p. 269.

¹²¹ Guy Stresser-Péan, *op. cit.*, 1989 [1948].

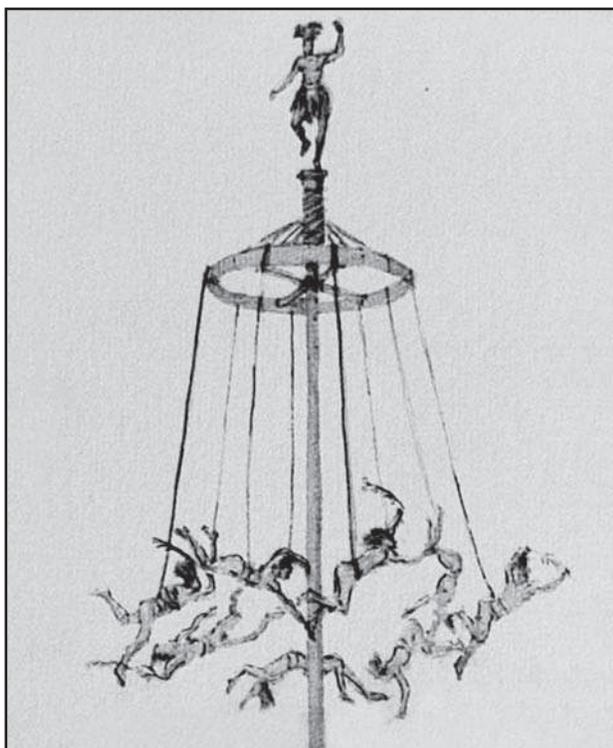


Figura 15. El volador de los indios de la sierra de Guachinango, circa 1830.¹²²

oriente y el poniente; asimismo, una vez que se añaden, a las cuatro direcciones, los puntos centrales superior e inferior, se obtiene el seis; finalmente, si se añaden los interrumbos a la cuatripartición se logra el ocho.¹²³

* * *

El árbol-poste llega a constituirse, así, como el mediador entre los trabajos rituales de la cuadrilla de danzantes-tocotines y de los grupos comunales de faenas. El proceso complejo de cumplimiento del ritual exige que ambos equipos de trabajo se intercalen, combinen y alternen para que se pueda lograr el desarrollo de la secuencia ritual completa.

Dos polos dancísticos simétricos e inversos en torno a un poste axial

Tanto las Pachitas como el Volador son danzas giratorias alrededor de un poste axial, en las que se enfatiza el movimiento circular antihorario. Estos giros sinis-

¹²² Carlos Nebel, *op. cit.*

¹²³ Jesús Jáuregui, *op. cit.*, 2003 [1999], p. 282.

troversos constituyen, por un lado, una mimesis ritual del movimiento del huracán y, por otro —de acuerdo con la mitología nayarita—, una réplica de la creación original del mundo.¹²⁴

En ambos casos está manifiesta la representación del árbol cósmico, ya sea por “el palo volador” o por las perchas de las banderas; su extremo superior exhibe, en un caso, los copetes plumeados (o adornados con equivalentes metafóricos de plumas) de los cinco danzantes y, en el otro, el manojito de cinco plumas de urraca. En el caso del Volador el poste se clava en la tierra, en tanto en las Pachitas las pértigas se deben percutir contra el suelo permanentemente: las dos situaciones coinciden ritualmente en el tema del descenso del palo sobre la tierra.

Asimismo, en los Voladores los cuatro rumbos del universo y su centro son actualizados por las reverencias que ejecuta el Capitán sobre el elevado carrete central. En tanto en las Pachitas estos rumbos son enfatizados por el diseño de las banderas y las flores del sombrero de las Malinches y —en su variante de los ejes oriente-poniente y norte-sur— por las reverencias del Principal y del Gobernador. Manifiestamente en los dos casos se trata de una ceremonia cósmica en la que los conceptos de orientación —esto es, la precisión de los cuatro rumbos y el centro—, de giro en sentido antihorario y de vinculación del extremo superior del cosmos con el inferior constituyen sus aspectos fundamentales.

Por lo tanto, la ceremonia del Volador constituye una fórmula de oración básica —esto es, de comunicación con lo sagrado—, susceptible de ser ejecutada en contextos diferentes y con intenciones distintas, equivalente al *Pater noster* o al *Per signum crucis* del catolicismo. En tanto especie de jaculatoria, puede ser realizada, así, en diferentes momentos del ciclo ritual anual de las religiones indígenas.

¹²⁴ Konrad Theodor Preuss, “Resultados etnográficos de un viaje a la sierra Madre Occidental”, en Jesús Jáuregui y Johannes Neurath (comps.), *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicanos*, México, INI/CEMCA, 1998 [1908], pp. 257-258; Johannes Neurath, *Las fiestas de la Casa Grande. Procesos rituales, cosmovisión y estructura social en una comunidad huichola*, México, Universidad de Guadalajara/INAH (Etnografía de los pueblos indígenas de México, Serie Estudios monográficos), 2002 [1998], p. 81.

En este sentido, en el ritual del Volador se deben distinguir dos efectos semánticos. Por un lado, la significación fija y general que remite a la escenificación de una réplica del cosmograma y de su dinamismo y, por otro, la significación específica correspondiente al tiempo y al lugar en que se realiza el proceso ritual.

En este momento del análisis es fundamental poner en relación directa el Volador del Totonacapan con las Pachitas de los nayaritas.

Para la selección de las Malinches de las Pachitas y de los voladores existe una sanción preventiva de la comunidad. La familia de las niñas que serán soñadas por los ancianos para ocupar el cargo de Malinches ya cuenta con una preparación ancestral para aceptar la separación con respecto a ella durante los prolongados y frecuentes periodos rituales; también es de suponerse que la pequeña cuenta con el apoyo de su madre y de su abuela para enfrentar el compromiso. Por otro lado, en los pueblos de la región del volador, los “maestros-encargados” tenían palos reducidos en sus patios en donde los niños eran incitados a probarse, de tal manera que los que no manifestaban cualidades para sostener el equilibrio y controlar el vértigo eran conminados a desistir de intentarlo.

De esta manera, cuando la niña es designada ya existen las condiciones familiares para que su postulación sea aceptada. Asimismo, los jóvenes varones quedan marcados desde la infancia para poderse plantear o no la posibilidad de postular una manda personal como voladores. En ambos casos, la participación es por un período mínimo de cinco años.

La danza cora se ejecuta sobre la tierra y, dada la sencillez de su paso, permite que la participación sea generalizada; por el contrario, el juego del Volador, dada su especialización acrobática, se limita a los entrenados y pasa a ser un espectáculo que admiran los asistentes. En el caso del Volador se enfatiza el descenso de las fuerzas del cielo sobre la tierra, en tanto que las Pachitas manifiestan la solicitud de los humanos terrenales hacia las fuerzas cósmicas superiores.

Las principales oposiciones, dentro de un mismo eje temático, entre estas dos danzas son:

Danza de las Pachitas	Juego del Volador
1. Los personajes centrales son dos niñas	Los personajes centrales son cinco varones adultos
2. Se ejecuta abajo	Se ejecuta desde arriba
3. Danza telúrica	Danza aérea
4. Con música y canto	Sólo con música
5. La melodía a cargo de un cordófono (violín)	La melodía a cargo de un aerófono (flauta)
6. Sin acompañamiento de un membranófono	Con acompañamiento de un membranófono
7. Rito coral y dancístico	Rito dancístico y gimnástico
8. Participación generalizada	Especialización acrobática
9. Se ejecuta durante el día y la noche, de manera continua	Se ejecuta solamente durante el día, de manera intermitente
10. El poste axial recorre todos los hogares de la comunidad	El poste axial es clavado en la plaza central del poblado

La danza de las Pachitas se lleva a cabo durante los meses de enero a marzo, cuando no hay lluvias e inicia la parte más calurosa de la temporada seca. Por el contrario, el ritual del Volador se ejecuta —en la región de Papantla— durante los meses de mayo a julio, cuando ya se está en plena temporada de lluvias. De esta manera, si bien tanto las Pachitas como el Volador corresponden —por su carácter giratorio y su significación meteórica— al complejo coreográfico de la “danza de la tempestad”¹²⁵ y ambas son ritos miméticos pluvíferos ejecutados por medio del lenguaje de los gestos, ademanes, emblemas y coreografías, presentan estos contrastes:

¹²⁵ Fernando Ortiz, *El huracán. Su mitología y sus símbolos*, México, FCE (Sección de Obras de Antropología), 1947.

- | | |
|--|--|
| 11. Es una danza colectiva de carácter propiciatorio, una provocación del futuro | Es una danza grupal de carácter representativo, una encarnación del evento |
| 12. Solicitud a las fuerzas superiores | Descenso de las fuerzas superiores |

El ritual de las Pachitas constituye, así, el primer gran segmento dentro de la secuencia que corresponde a la petición de lluvias y la preparación del coamil; luego vendrá la Judea o Semana Santa y, finalmente, el Mitote de la Chicharra, este último en el mes de mayo. Por medio de la técnica mágica, el baile giratorio de carácter colectivo forma un remolino de viento y crea, así, la tempestad pluvífera que traerá aguas benéficas. Se reproducen, por medio de la actuación, los fenómenos atmosféricos que se desea provocar y, al mismo tiempo, las actitudes típicas de las entidades sobrenaturales que los gobiernan. Por esta razón, las Pachitas —en tanto encantamiento mágico por medio de la mimesis coreográfica— no se pueden interrumpir, durante varias semanas, hasta su conclusión ritual prescrita en el Carnaval-miércoles de ceniza. En contraparte, la ceremonia del volador “sería un símbolo completo de los aguaceros de la estación cálida [...]”.¹²⁶ “Los ancianos dicen que el Volador [...] es una danza ‘del Agua’; es decir, que sin duda vino del mar, al Este, dominio de los dioses. [...] Cuando el danzante muere, no va bajo la tierra, como los otros muertos, sino más bien ‘en el Agua’, al oriente, para regocijarse con aquéllos que lo han enviado”.¹²⁷

“Los danzantes [...] giran y hacen [...] figuras caprichosas, unas veces a los rayos del sol y otras desafiando la lluvia y hasta la tempestad, pues no es raro que el trueno ruge y los voladores permanecen haciendo sus [...] complicadas evoluciones”.¹²⁸

Dalhgren, al tratar las variantes ceremoniales oaxaqueñas prehispánicas relacionadas con el Volador,

¹²⁶ Guy Stresser-Péan, *op. cit.*, 1989 [1948], p. 95.

¹²⁷ Alain Ichon, *op. cit.*, p. 389.

¹²⁸ Higinio Vázquez Santa Ana, “La fiesta de Corpus en varias regiones de México”, en *Fiestas y costumbres mexicanas*, México, Botas, 1940, p. 285.

resalta que se ejecutaban “cuando [...] tenían necesidad de agua [...]”, esto es, “para pedir agua”; indica, también, que el sacrificio que implicaba el arrojarse “los voladores desde lo alto de un palo significaba [...] la caída de la lluvia”.¹²⁹

Sin embargo, no existen interpretaciones definitivas ni unívocas, ya que los acoplamientos de los significantes con respecto a los significados siempre manifiestan desplazamientos. De esta manera, el Volador del Totonacapan tendencialmente representa la llegada de las lluvias, pero, en caso de sequía, también se utiliza como ritual de petición de lluvias.

“Se dice que la danza del Volador proviene del agua [...] principalmente cuando se planta la sequía, con eso se da entender que muy pronto lloverá, por lo que se puede suponer que la danza del Volador es para pedir agua. Además, por efectuarse el vuelo, se dice que es una danza del viento o que está relacionada con el viento, tal vez para evitar que se asentara el ciclón”.¹³⁰

Es claro, asimismo, que los principales animales sacrificiales corresponden respectivamente a los extremos inferior y superior:

- | | |
|---|--|
| 13. Se sacrifica un toro, animal asociado al inframundo | Se sacrifican guajolotes, gallos o pollos: aves asociadas al sol |
|---|--|

Si bien los animales sacrificados mayoritariamente en el caso del Volador están asociados al sol luminoso (diurno y de la temporada de secas), eventualmente se sacrifica un gallo negro, vinculado al sol nocturno, esto es, al correspondiente a su fase oscura cotidiana (noche) y estacional (tiempo de aguas), que representa el recorrido del astro por el inframundo.

Es notorio, también, que en el caso de los coras las perchas de las banderas sean un elemento asociado metonímicamente a las niñas-Malinches, quienes son las encargadas de percutirlas contra el suelo. En cambio, en Papantla no sólo el contingente que busca y derriba al árbol es exclusivamente masculino, sino que dicho palo debe ser el “más alto, más recto y más aleja-

¹²⁹ Barbro Dalhgren, *op. cit.*, p. 283.

¹³⁰ Zeferino Gaona, *op. cit.*, p. 21.

do de donde habite alguna mujer”.¹³¹ “Quedaba prohibido que mujer alguna lo tocara [al tronco], ya que podría ser un augurio de mala suerte para los voladores”.¹³²

Hace varios años, en la fiesta patronal de San Mateo en Coxquihui, iba a participar la danza del Volador con todo el vuelo, para lo cual ya se había conseguido el palo correspondiente y ya se encontraba en el lugar donde iba a ser enterrado, según que sólo faltaban ocho o quince días para que llegara la fiesta, cuando un adulto vio a una señora que brincó sobre el palo de volador. Aquel individuo corrió la voz de lo sucedido, los integrantes de la Danza luego señalaron que por culpa de aquella señora algo iba a suceder en contra de ellos. Cuando procedieron a levantarlo, no lo podían levantar y ya cuando faltaba un poco para que se enderezara, por un descuido se cayó y se quebró por la mitad, ya no sirvió para volar. Como ya todos tenían su respectiva indumentaria, participaron [en la fiesta], aunque un poco tristes, en el sentido de que sólo bailaron alrededor del hoyo.¹³³

Asimismo, “los grupos de voladores los forman jóvenes solteros que hacen promesa por siete años, durante los cuales no pueden tener novia [...]”.¹³⁴ O, cuando son casados, como en el pueblo totonaca de Coxquihui, “For eight days before the dance, the performers live in the house of the mayordomo, apart from their wives”.¹³⁵

De esta forma, se confirma otra oposición:

- | | |
|--------------------------------|---------------------------|
| 14. Conjunción con lo femenino | Disyunción de lo femenino |
|--------------------------------|---------------------------|

Fewkes indica que “una mujer, ‘una bruja’, ofrece como sacrificio incienso y copal, aguardiente y una gallina, todo esto se coloca en la oquedad que sirve para erigir el mástil”.¹³⁶ Esta acción ritual, realizada por

¹³¹ Cecilia Bretón Fontecilla, “Las fiestas del Corpus en Papantla, Veracruz”, en *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, t., IV, 1944, p. 207.

¹³² Elías Tapia, *op. cit.*

¹³³ Zeferino Gaona, *op. cit.*, p. 27.

¹³⁴ Elías Tapia, *ibidem*.

¹³⁵ Edna Fergusson, *op. cit.*, p. 166.

¹³⁶ Citado por Walter Krickeberg, *op. cit.*, p. 71.

una anciana, no contradice nuestra argumentación, pues su ofrenda es colocada en el hoyo, que representa la parte inferior, de abajo, del axis mundi. Ya Stresser-Péan¹³⁷ había aclarado que la concepción indígena subyacente al Volador considera al cielo como una deidad masculina, cuya esencia es el fuego y el calor, y a la tierra como un ser femenino, cuya esencia es el agua y el frío. De hecho, esta cosmovisión es plenamente compartida por los coras y huicholes.

En contra, hasta cierto punto, de la disyunción hacia lo femenino, Martí había consignado, con base en Larsen,¹³⁸ que entre los otomíes de Pahuatlán

[...] actúa un volador, disfrazado de mujer, llamado ‘La Malinche’. Éste lleva una jícara policroma y un pañuelo en las manos. [...] Solamente ‘La Malinche’ y Los Voladores bailan sobre el palo, ya que el músico se limita a entonar los sonos de la danza. El traje femenino dificulta los movimientos y piruetas de ‘La Malinche’ quien, después de bailar largamente sobre la punta del palo, se inclina peligrosamente para pasar la pañoleta sobre las cabezas de los voladores sentados en el bastidor.¹³⁹

En realidad, de acuerdo con el análisis de Galinier, el Malinche de los otomíes es un personaje masculino, cuya función es verdaderamente especializada, ya que escenifica “la marcha celeste de Cristo”,¹⁴⁰ por medio del “vuelo de Cristo-Malinche. El ‘vuelo’ es sugerido por los saltos sucesivos del danzante sobre el ‘tecomate’. La identificación Cristo/ñenza [el danzante Malinche, “el que baila sobre el palo”] es aquí totalmente evidente”.¹⁴¹ La altura del brinco que manifiesta el danzante que funge como Malinche-Jesucristo no se puede explicar si él no estuviera convencido de que encarna al personaje divino en su paso por el cielo, pues no recibe ninguna paga y su exhibición se realiza en un ámbito comunal en medio de la serranía, alejado de contextos turísticos.

En la exégesis de los coras la vinculación Jesucristo-Malinche se presenta de manera más directa:

¹³⁷ Guy Stresser-Péan, *op. cit.*, 1989 [1948], p. 94.

¹³⁸ Helga Larsen, *op. cit.*, pp. 392 y 397.

¹³⁹ Samuel Martí, *op. cit.*, p. 294.

¹⁴⁰ Jacques Galinier, *op. cit.*, 1990, p. 394.

¹⁴¹ *Ibidem*, pp. 395 y 388-390.

En este tiempo [la temporada de las Pachitas] se pone de manifiesto el lado más oscuro del santo Entierro, al grado de que éste es capaz de adquirir una apariencia joven y femenina, esto es, la de la malinche de las Pachitas, la niña que durante toda la fiesta sostiene la bandera. [...] Para los [coras] maritecos, la malinche de las Pachitas es, en realidad, Cristo que está buscando esconderse en las casas del pueblo, quien, como parte de su fuga, ha cambiado su apariencia masculina por una femenina.¹⁴²

En la comunidad cora de Rosarito, “Una mujer [...], descendiente de huicholes y esposa de un cora, decía: ‘Cristo nació en Nochebuena, ahora en Pachitas se dio gusto, se hizo mujer, y entonces va a volver a ser Jesucristo y lo van a matar [en la Semana Santa], luego se quita su pecado y sigue caminando siempre’”.¹⁴³

El caso de Bodil Christensen (1896-1985), intrépida antropóloga danesa radicada en México, tampoco representa un contrargumento. “En febrero de 1940, en el poblado de Pie del Cerro, Hidalgo —Sierra [Norte] de Puebla—, decide, en un acto de gran valor, acompañar y participar con los voladores en una de sus ceremonias. [...] lo hizo sentada (como en columpio)”.¹⁴⁴ Pero no sólo el trabajo que ella estaba desempeñando, en calidad de fotógrafa y etnógrafa, la colocaba en un rol masculino ante la comunidad indígena, sino que su atuendo acostumbrado para estas ocasiones¹⁴⁵ la distinguía manifiestamente de las mujeres locales.

¹⁴² Margarita Valdovinos, *op. cit.*, p. 128.

¹⁴³ Citado por Jessica Gottfried, “Audiovisual y descripción de las Pachitas de dos pueblos coras: San Juan Corapan y Rosarito, Nayarit”, en Andrés Fábregas, Mario Alberto Nájera y Cándido González (eds.), *La tierra nómada*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara / Universidad de Aguascalientes / Universidad Autónoma de Zacatecas / El Colegio de San Luis / El Colegio de Michoacán / El Colegio de Jalisco, 2005, p. 207.

¹⁴⁴ Irmgard Weitlaner Johnson, “Bodil Christensen”, en Carlos García Mora (coord. general) y Lina Odena Güemes (coord. del volumen), *La antropología en México. Panorama histórico. 9. Los protagonistas (Acosta-Dávila)*, México, INAH (Biblioteca del INAH), 1988, pp. 468-469.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 472.



Figura 16. Voladores y Malinche ascendiendo al palo volador (fotografía de Bodil Christensen).

Asimismo, el que recientemente en la región nahua de Cuetzalan hayan comenzado a participar mujeres en calidad de Voladoras,¹⁴⁶ no invalida nuestro argumento, ya que esta innovación corresponde a la ideología de la modernidad y el feminismo y se debe analizar el contexto de la comercialización en que esta alteración tiene lugar. De hecho todavía a principios de la década de 1970, en Cuetzalan, “Los grupos de danza [no sólo los Voladores, sino también los Quetzales, Negritos, Santiagos, Españoles y Moros, así como Matachines] están formados por hombres, los papeles femeninos son representados por algunos de ellos”.¹⁴⁷

Además, no se debe pasar por alto el hecho —no atribuible a una mera coincidencia— de que los indígenas del Totonacapan habitan en el extremo oriental del territorio continental mexicano, en tanto los coras —y particularmente los de Rosarito— ocupan precisamente el extremo occidental: así, los primeros —dentro de la cosmovisión indígena— se ubicarían en el extremo superior, mientras que los segundos en el extremo inferior.

15. Extremo occidental-inferior del territorio continental indígena “mexicano”	Extremo oriental-superior del territorio continental indígena “mexicano”
--	--

Por último, las Pachitas no han sido comercializadas por los coras, aunque desde hace treinta años algunos coreógrafos de danzas folclorizantes han preparado una versión de escenario. En cambio, los propios totonacos han desarrollado versiones comerciales del Volador, que se representan permanentemente en varias ciudades de México y del extranjero.

¹⁴⁶ David Malagón Gayosso, comunicación personal.

¹⁴⁷ Vera Kandt, “Fiesta en Cuetzalan”, en *Artes de México*, vol. XIX, núm. 155, 1972, p. 49.

- | | |
|---|---|
| 16. Los coras sólo escenifican la versión religiosa | Los totonacos han desarrollado además una versión comercial |
|---|---|

Boturini, a mediados del siglo XVIII, en su capítulo sobre el “Árbol bolador o solemnidad de los ciclos”, señala que

1. Al empezar los ciclos, fuesen civiles o rituales, acostumbraban los indios, ya en las plazas públicas, ya en los patios de sus casas, regocijarlos con la solemnidad del árbol bolador. Pero como los civiles tenían siempre su principio el 2 de febrero [...] y todavía hasta 10 de marzo, en cuyo día comenzaban los [ciclos] rituales, estaban aquellas gentes con el susto de que pudiese acabarse / el mundo, así era mayor el festejo que se hacía a la entrada destes últimos, por quanto acabado el riguroso ayuno de los 13 días intercalares, y sacado el *fuego nuevo*, se prometían la duración de otro ciclo, que aplaudían no sólo con suntuosos combites y bayles, sino también con el particular misterio del bolador [...]

3. Hacíase este regocijo [del árbol bolador] en honra de *Xibteuctli*, dios del fuego, cuya natural propiedad siempre inclina a encaminarse en línea recta acia la esfera celeste, lo que significaban por el árbol que subía recto de la tierra acia el cielo; y como atribuían a la misma deidad el dominio y guía de los tiempos, llamándole *Señor del año*, o por otro nombre *Nahuyotecutli*, que quiere decir *cuatro veces señor* por los cuatro caracteres de los años que le acompañaban, así por la rueda donde se asían los boladores daban a entender que cada año de los 52 del ciclo cumplía el sol su círculo máximo de la eclíptica; y por los cuatro rayos / significaban los cuatro puntos cardinales del zodiaco, esto es, ambos equinoccios y solsticios [...].¹⁴⁸

Como un amarre que muestra la complementariedad analítica del simbolismo de los coras y huicholes —con respecto a la de los antiguos nahuas del centro de México— está la descripción de Gutiérrez acerca del encendido del fuego ritual, *Tatewarí*, durante la ceremonia de reintegración de los *xukurikate* huicholes

¹⁴⁸ Lorenzo Boturini Benaduci, “Árbol bolador o solemnidad de los ciclos”, en *Historia general de la América septentrional*, México, UNAM (Serie Historiadores y Cronistas de Indias, 8), 1990 [1749], pp. 220-222.

(jicareros del centro ceremonial *tukipa* que han realizado la peregrinación a Wirikuta para recolectar peyote) a su comunidad, en Tateikie (San Andrés Cohamiata). Esta es la única comunidad huichola en que se lleva a cabo una fiesta correspondiente al carnaval (*naxiyari*) con base en una armadura vinculada a las Pachitas de los coras.¹⁴⁹

Los leños que den vida a *Tatewarí* se tendrán que acomodar con ciertas características, en el lugar del fuego. Primero se coloca un grueso tronco en el eje norte-sur, el cual, dicen, es la almohada donde se va a recostar *Tatewarí*; luego atraviesan [en el eje oriente-poniente] sobre él cinco leños, los cuales son la representación de un petate o cama, en donde llegará el fuego a recostarse. El fuego todavía no se ha encendido, el *Paritsika* saca de su morral el carbón [encendido, esto es, la brasa] que ha cargado desde la primera celebración del ciclo ceremonial; lo enciende y con éste prende carbones que se encuentran en el petate del fuego. El fuego apenas son brasas. Entonces colocan sobre las brasas, con cuatro leños, una figura geométrica de dos triángulos encontrados.¹⁵⁰

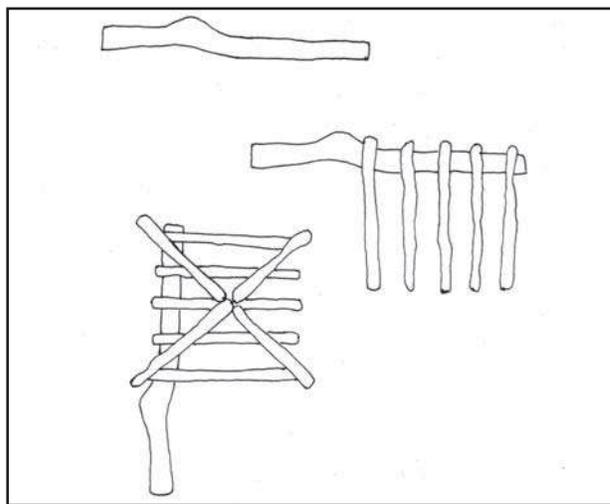


Figura 17. Encendido de *Tatewarí*, el fuego ritual, durante la ceremonia de reintegración de los *xukurikate*, Tateikie (San Andrés Cohamiata)¹⁵¹

¹⁴⁹ Arturo Gutiérrez, *op. cit.*, 2005, p. 190.

¹⁵⁰ Arturo Gutiérrez, “La peregrinación a Wirikuta: el gran rito de paso de los huicholes”, tesis de licenciatura en etnología, ENAH-INAH, México, 1998, pp. 228 y 81.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 227.

Sorprendentemente, lo que se ha trazado con los diez leños es una superposición de los diseños de las dos banderas de las Malinches correspondientes a la fiesta de las Pachitas de los coras. Asimismo, es sintomático el tabú estricto de que el árbol de los voladores, una vez tumbado y trozado, no sea empleado para encender fuegos utilitarios.

El mitote-areyto de los Nicaraos y el sáqtiva de los Hopis como puntos mediadores

¿Tenía razón Torquemada¹⁵² cuando planteaba, a principios del siglo XVII, que el Volador era tolerado por las autoridades civiles y eclesiásticas porque ya no cumplía puntualmente con el descenso en trece vueltas ni el bastidor era cuadrado sino exagonal, de tal manera que ya no eran conscientes sus practicantes del significado de su ejecución con respecto al ciclo de 52 años? ¿O “esta danza de la fertilidad [...] tal vez fue disfrazada de juego para burlar a los inquisidores cristianos [...]”?¹⁵³ En todo caso, “si un pueblo distorsiona un determinado símbolo hasta darle un sentido distinto al que tenía en un principio y continúa adicto a él, es porque el significado de este símbolo es muy profundo con respecto a la vida de esa comunidad”.¹⁵⁴

Fernández de Oviedo presencié —en la plaza de Tocoateaga, Nicaragua, en el otoño de 1528— un areyto o mitote, que se realizó

[...] acabando de coger el fructo del cacao [...] y fué de aquesta manera. Andaban un contrapás hasta sessenta personas, hombres todos, y entrellos çiertos hechos mugeres, pintados todos é con muchos y hermosos penachos é calças, é jubones muy bigarrados é diverssas labores é colores, é yban desnudos, porque las calças é jubones que digo eran pintados [...] y [la pintura] era de quantos colores puede aver, é aquellas [labores] muy finas. Algunos llevaban máscaras de gestos de aves, é aquel contrapas andábanlo alrededor de la plaça é de dos en dos, é des-

viados á tres ó quatro passos; y en medio de la plaça estaba un palo alto hincado de más de ochenta palmos, y ençima en la punta del palo estaba un ydolo assentado é muy pintado, que diçen ellos ques el dios del cacaguat ó cacao: é avia quatro palos en quadro puestos en torno del palo, é revuelto á esso una cuerda de bexuco tan gruesa como dos dedos (ó de cabuya), é á los cabos della atados dos muchachos de cada siete ú ocho años, el uno con un arco en la mano, y en la otra un manojo de flechas; el otro tenia en la mano un moscador lindo de plumas, y en la otra un espejo. Y á çierto tiempo del contrapás, salian aquellos muchachos de fuera de aquel quadro, é desenvolviéndose la cuerda, andaban en el ayre dando vueltas alrededor, desviándose siempre más afuera é contrapesándose el uno al otro, destorçiendo lo cogido de la cuerda; y en tanto que baxaban esos muchachos, dançaban los sessenta un contrapás, muy ordenadamente, al son de los que cantaban é tañian en çerco atambores é atabales, en que avria diez ó doce personas cantores é tañedores de mala graçia, é los dançantes callando é con mucho silencio.

Turóles esta fiesta del cantar é tañer é baylar, como es dicho, más de media hora, é al cabo de este tiempo

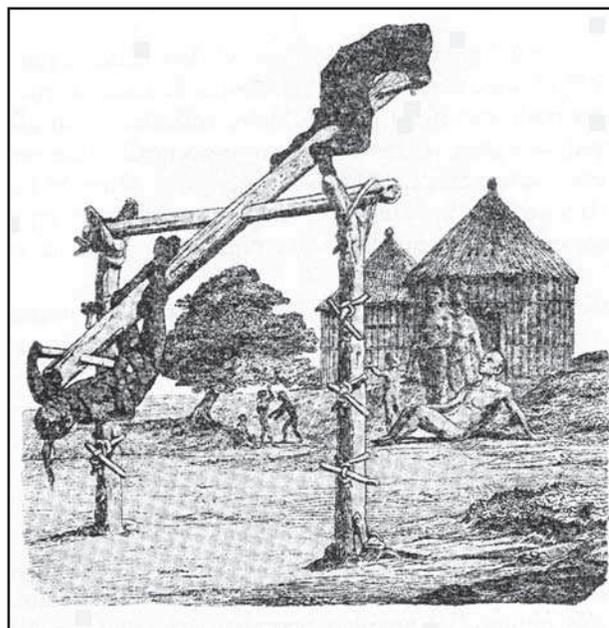


Figura 18. El mitote-areyto de los nicaraos.¹⁵⁵

¹⁵⁵ Gonzalo Fernández de Oviedo, *op. cit.*, IV: lámina XV, figura primera)

¹⁵² Fray Juan de Torquemada, *Monarquía indiana*, México, IHH-UNAM, 1976 [1615], t. 3, p. 436.

¹⁵³ Samuel Martí, *op. cit.*, p. 292.

¹⁵⁴ Mary Douglas, *Símbolos naturales, Exploraciones en cosmología*, Madrid, Alianza (Alianza Universidad, 217), 1978 [1970], p. 57.

comenzaron á baxar los muchachos, é tardaron en poner los pies en tierra tanto tiempo como se tardaría en decir çinco ó seys veçes el Credo. Y en aquello que dura en desarrevolverse la cuerda, andan con assaz veloçidad en el ayre los muchachos, meneando los braços é las piernas, que parece que andan volando; é como la cuerda tiene çierta medida, quando toda ella se acaba de descoger, paran súbitamente á un palmo de tierra. É quando ven que están cerca del suelo, ya llevan encogidas las piernas, é á un tiempo las extienden, é quedan de pie los niños, uno á la una parte é otro á la otra, á más de treynta pasos desviados del palo que está hincado; y en el instante, con una grita grande, çessa el contrapás é los cantores é músicos, é con esto se acaba la fiesta.¹⁵⁶

Por su parte, en el sudoeste de Estados Unidos se tiene noticia de una ceremonia que tenía lugar en primavera. Para Waters no pasaron desapercibidos los asombrosos paralelismos de la Sáqtiva de los Hopis con el simbolismo de los Voladores del Golfo de México, de tal manera que para él “la comparación se impone aquí”.¹⁵⁷ Ambos incluyen, entre otros elementos coincidentes, el sacrificio de un árbol vivo y su posterior transformación en poste cósmico, así como la oferta de sacrificio de hombres vivos “para ayudar a asegurar la continuidad de la vida durante la temporada decisiva de la siembra [...]”.¹⁵⁸ Los actores en los dos casos están asociados, por vía de las plumas que adornan sus cabezas, con águilas, halcones y gavilanes,¹⁵⁹ aves vinculadas al sol. También se deben considerar las cuatro direcciones observadas de acuerdo con el movimiento del sol, así como la importancia de la música de la flauta y de los toques del tambor. Pero, para Waters, “un paralelismo aún más significativo entre los Voladores y el Sáqtiva es la sublimación del sexo, a fin de que el poder

reproductivo de los voladores se transfiera al poder ritual”.¹⁶⁰ En uno y en otro caso los voladores deben ser varones solteros, castos, sin novias y se les exige una continencia estricta.

La antigua Sáqtiva se ejecutaba en Pivan-honkyapi (El Pueblo Junto al Manantial Donde Crece el Tabaco), asentamiento abandonado en la actualidad, ubicado en la estribación más occidental, en el punto más alto de la Tercera Mesa; en un “claro flanqueado por inmensos acantilados que se desploman en forma vertical hasta el fondo del valle”.¹⁶¹

Hacia el este del antiguo pueblo, el claro se desvanece hasta convertirse en un estrecho saliente rocoso que bordea la pared vertical de un despeñadero de 50 metros de altura. En la roca del saliente se encuentran cuatro agujeros bien separados y hundidos profundamente en la roca sólida. Son redondos, de casi treinta centímetros de diámetro, el tamaño y la profundidad suficientes para sostener firmemente los troncos de cuatro abetos. Todas las primaveras se ejecutaba ahí Sáqtiva, la Danza de la Escalera.¹⁶²

Colton y Nakatewa presentan fotografías de estos pozos para insertar los postes de la Danza de la Escalera (1932: 9).¹⁶³ “As similar holes are found at Hukovi and at [Shung-opovi], we can infer that ladder dance once held at several Hopi pueblos”.¹⁶⁴

De acuerdo con la tradición, los dos postes del este eran privados de sus ramas y corteza, dejando sólo algunas ramas para que un hombre pudiera escalar hasta la cima. Estas ramas eran conocidas como *sak* [escalera], puesto que virtualmente convertían al poste en una escalera; esta palabra, en combinación con *tiva* [danza], sirvió para dar nombre a la misteriosa Sáqtiva. En la punta de cada uno se estos postes se fijaba un sólido travesaño. Los dos postes del oeste quedaban completamente lisos. Terminaban

¹⁵⁶ Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, “[Libro XLII] Capítulo XI. En el que se tracta de los areytos é de otras particularidades de la gobernación de Nicaragua é sus anexos, é assimesmo de algunos ritos é çerimonias de aquella gente, demás é allende de los que la historia ha contado”, en *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra firme del mar océano*, Asunción, Guaranía, 1945 [1851-1855], t. IV, pp. 167-168.

¹⁵⁷ Frank Waters, *El libro de los hopis*, México, FCE, 1992 [1963], p. 212.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 214.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 212.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 213.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 210.

¹⁶² *Ibidem*, p. 211.

¹⁶³ Harold S. Colton y Edmund Nequatewa, “The Ladder Dance. Two Traditions of an Extinct Hopi Ceremonial”, en *Museum Notes*, vol. 5, núm. 1, julio 1932, p. 9.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 5.

con travesaños y de alguna manera se ataban a éstos largas correas de piel de ante o cuerdas enroscadas con los postes.

En el borde de la pared de roca detrás de estos dos últimos postes, al pie de los primeros, aguardaban los cuatro ejecutantes. Se trataba de jóvenes hombres castos seleccionados por su habilidad y arrojo. Los cuerpos desnudos se pintaban como para la muerte. Plumas de halcón y de águila les adornaban el cabello. Encima del despeñadero había un coro de ancianos, un tambor y un flautista. Detrás de ellos se aglomeraba la gente del pueblo.

La ceremonia comenzaba con una canción: el coro de ancianos acompañado por el tambor y el flautista. Al concluir el canto, los dos ejecutantes del este empezaban a escalar los altos postes. Al llegar a los travesaños de encima se ponían precariamente de pie, el uno frente al otro. Entonces se daba la señal y saltaban hacia adelante, pasando el uno junto al otro en el aire. Se sostenían del travesaño al frente, columpiándose sobre el borde del precipicio. En el mismo instante los dos ejecutantes agachados en el borde del abismo saltaban hacia uno de los dos postes del oeste, sujetaban las correas atadas al travesaño de encima y volaban en un gran arco sobre el piso del valle muy abajo de ellos, flotando libres como águilas al desenroscarse la correa alrededor del poste. Era un 'salto de la muerte' pues un error o cualquier titubeo de fuerza o habilidad podía arrojarlos sobre las piedras de abajo, hacia la muerte para la cual habían sido pintados ritualmente.¹⁶⁵

Lo que encontramos es un macro-quincunce que distribuye los ejemplos dancísticos discutidos. En este macrosistema la Sáqtiva y Las Pachitas incluyen cantos corales, mientras que los Voladores de los nicaraos y la danza de los coras coinciden en que implican danzas comunales, realizadas en círculo sobre la tierra y alrededor de los postes cósmicos; los agentes centrales son —en contraposición a la Sáqtiva, en que aparecen jóvenes— niños y niñas, respectivamente. Además, el centro y el oriente incluyen tendencialmente cuatro voladores, en tanto el norte y el sur presentan sólo dos vola-

dores. Los casos del norte y del sur constituyen, así, puntos mediadores entre los Voladores de los totonacos y las Pachitas, los cuales mantienen entre sí una oposición fuerte, pues están en una situación simétrica e inversa.

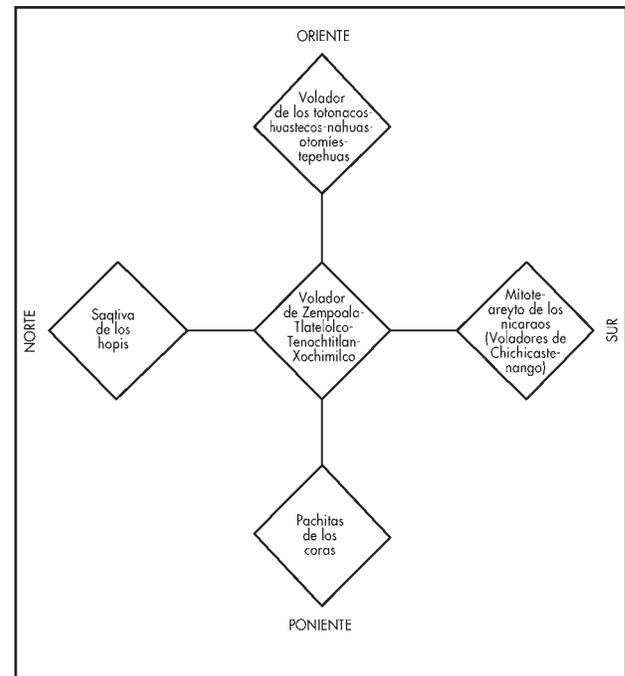


Figura 19. Ubicación de los totonacos-huastecos-nahuas-otomíes-tepehuas- (oriente), los zempoaltecas-tlatelolcas-mexicas (centro), los coras (poniente), los hopis (norte) y los nicaraos y quichés (sur).

Por otra parte, los voladores del centro, del oriente y del norte representan aves solares (y estos rumbos están asociados al fuego y al sol), en tanto los voladores del sur representan micos oscuros y las Pachitas a la diosa de la Tierra y de la Luna (y estos rumbos están asociados al inframundo y el agua).

* * *

Corona Núñez había postulado —sin un fundamento documental ni arqueológico riguroso— la existencia del ritual del volador entre los tarascos.¹⁶⁶ A partir de una frase de la *Relación de Michoacán*, en que se narran los periplos de un personaje por buscar el apoyo divi-

¹⁶⁵ Frank Waters, *op. cit.*, p. 211.

¹⁶⁶ José Corona Núñez, "El palo del volador", en *Mitología tarasca*, México, FCE, 1957, p. 67.

no para lograr ser señor de Zacapu, este autor infiere que los tarascos “observaban este ritual”. De ser correcta la conjetura de Corona Núñez, se trataría de un caso occidental del volador, y autores como Kelley así lo han aceptado.¹⁶⁷ Pero, en realidad, la frase en cuestión está totalmente sacada de contexto y la presunción carece de bases históricas. En el texto se lee:

Y [Carócomaco] vino al pueblo de *Zacapu* y empezó a traer leña para los cúes de *Querenda angápeti*. Y traía la leña y poníala por todo el patio, y llegó en medio del patio a dormir [por soñar algún sueño y tener revelación] con su leña, donde estaba el madero muy largo donde descendían los dioses del cielo; y después dormió más adelante, en un asiento llamado *Vanáquaro*, y así cada noche se iba llegando al cu de *Querenda angápeti*.¹⁶⁸

El descendimiento periódico de los dioses desde el cielo a la tierra y el inframundo —a través del *axis mundi* (árbol, poste (real o imaginario)— es un mitema compartido por la mayoría de los pueblos indígenas de este territorio. Pero de su simple enunciación no se puede deducir que efectivamente se representara el descenso de los danzantes desde el palo volador.

El palo de Cintas de los coras y huicholes

“La adaptación de los conceptos cristianos a la mentalidad indígena se efectuó en los territorios de los diferentes grupos de manera distinta”.¹⁶⁹ Así, algunas

¹⁶⁷ J. Charles Kelley, “Speculations on the Culture History of Northwest Mesoamerica”, en Betty Bell (ed.), *The Archaeology of West Mexico*, Ajijic, Sociedad de Estudios Avanzados del Occidente de México, 1974, p. 26.

¹⁶⁸ Jerónimo de Alcalá, O.F.M., “XXII. Cómo Tariácuri avisó a sus sobrinos y les dijo cómo habían de ser señores y cómo había de ser todo un señorío y un reino por el poco servicio que hacían a los dioses los otros pueblos y por los agüeros que habían tenido”, en Moisés Franco Mendoza (coord.), *Relación de las ceremonias y ritos y población y gobernación de los indios de la Provincia de Mechuacán*, Zamora, El Colegio de Michoacán / Gobierno del Estado de Michoacán, 2000 (1869 [1540]), p. 464.

¹⁶⁹ Franz Termer, “Espectáculos de baile que tratan temas tomados de la naturaleza que rodea al indígena”, en *Etnología y etnografía de Guatemala*, Guatemala, Ministerio de Educación Pública (Seminario de Integración Social Guatemalteca, 5), 1957 [1930], p. 239.

características del volador sureño coinciden con ejecuciones dancísticas de los coras y permiten el avance de su recíproca inteligibilidad.

El *día del alba*, antevíspera de San Antún (San Antonio) —patrón de las lluvias, las buenas cosechas y de los animales domésticos—, en la comunidad cora de Jesús María (Chuísete’e) los Danzantes de Urraca (*ve’eme*) preparan, frente a la Casa Fuerte, una especie de farol.

Primero cubren con lienzos de manta la estructura donde coloca[rá]n a San Antonio; ésta es un armazón cuadrado de carrizo de treinta por treinta centímetros, en cada extremo y en el centro de la estructura le cosen flores de papel de colores, y en la parte de arriba en cada esquina va unida una voluta de carrizo forrada de listones. El [poste] mide aproximadamente cuatro metros de alto, en la punta tiene otro palo más delgado donde encaja, por el centro, el armazón cuadrangular [...] que queda bien sujeto en la parte alta del poste. Por debajo del pequeño cajón amarran [desde la unión del nicho y del palo, de modo que cuelgan hasta el piso],¹⁷⁰ ocho cintas de lana blanca y negra, de casi ocho metros de largo, tejidas con diseños de grecas. Por último, el santo es colocado dentro del cajoncito, debido a que el santito está hueco por el centro puede ser encajado en la punta del poste, lo cual permite que no se caiga a la hora de transportarlo.¹⁷¹

El santo —hecho de pasta, de unos 30 centímetros de alto— porta traje franciscano [y lleva en una mano un libro y sobre la otra sostiene a un pequeño niño que llaman Nochewén, ya que es la imagen a la que se le rinde culto en la fiesta de Nochebuena].

[Luego] los Danzantes de Urraca realizan una danza [sin su corona puesta, frente a la puerta de la Casa Fuerte],¹⁷² en la que cada uno toma una de las bandas y la va trenzando al cruzarse entre sus compañeros, para luego regresar a su lugar y destrenzar las cintas.¹⁷³

La víspera, frente a la Casa Fuerte, “los urraqueros vuelven a ejecutar el son del palo de las cintas [...]”.¹⁷⁴ “*El día de la visita* [o del santo patrón, 13 de junio], los

¹⁷⁰ Margarita Valdovinos, *op. cit.*, p. 155.

¹⁷¹ Maira Ramírez, *op. cit.*, p. 45.

¹⁷² *Idem.*

¹⁷³ Margarita Valdovinos, *ibidem*, pp. 155-156.

¹⁷⁴ Maira Ramírez, *op. cit.*, p. 48.

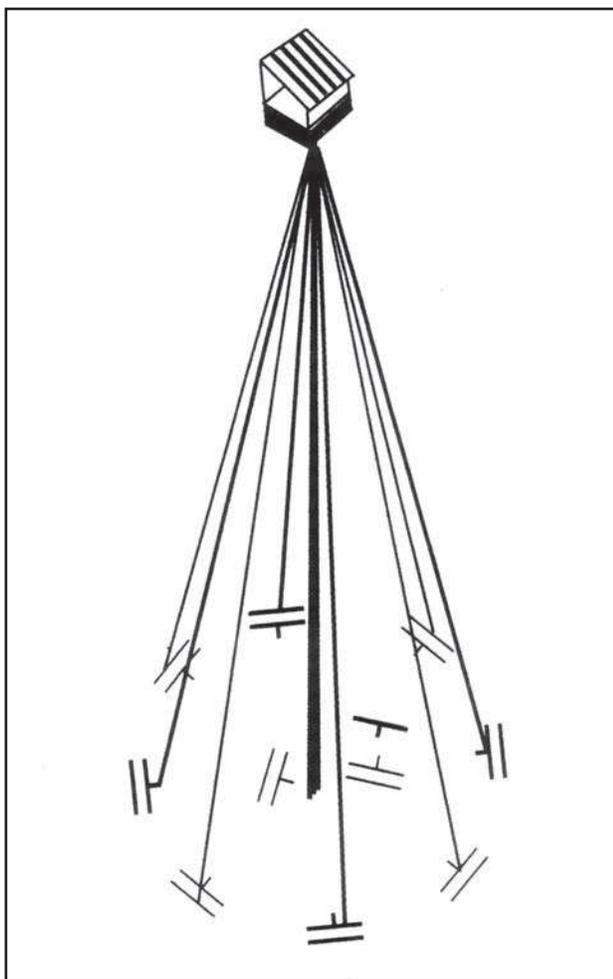


Figura 20. Coreografía de los urraqueros (ve'eme) con el palo de San Antonio.¹⁷⁵

Danzantes de Urraca danzan al norte de la ramada con el nicho pequeño montado en el palo. Con él repiten las danzas circulares con las que trenzan y destrenzan las cintas bordadas que cuelgan del poste”.¹⁷⁶

El día de la fiesta, en la ramada “un encargado coloca una escalera de cinco escalones en un poste que detiene el techo de la ramada y a su lado recarga el palo de las cintas, {acción que propicia que imaginariamente San Antonio se eleve a los cielos [...] A continuación}, los primeros en realizar su presentación dancística son los urraqueros con el son del palo de cintas [...]”.¹⁷⁷

Se debe resaltar, por un lado, que la fiesta de San Antonio tiene lugar en una fecha muy próxima al solsticio de verano y, por otro, que “el nombre de la danza

de la(s) urraca(s) [...] hace referencia a [los seis] manojo[s] de plumas de urraca (*Calocitta collicie*) que portan los danzantes en sus coronas”.¹⁷⁸ Estos danzantes personifican a las nubes y se trata de deidades pluviales, encargadas de hacer llover. Pero en esta ocasión festiva, ya en plena temporada de lluvias, ejecutan esta danza sin la corona, manifestando —por medio de ese detalle del ritual— que ya han llegado las lluvias y que éstas ahora están representadas por las cintas que giran alrededor del *axis mundi*.

Las creencias religiosas de los coras y los huicholes, asociadas al cultivo del maíz de temporal, son muy próximas y en ambos casos las lluvias —y el agua en general— son consideradas como serpientes. Asimismo, sus técnicas y diseños en el telar de cintura son muy parecidos. De esta manera, el que se empleen cintas, parecidas a los ceñidores masculinos, tejidas localmente resulta particularmente revelador, pues “un significado simbólico permea todos y cada uno de los niveles [...]”¹⁷⁹ de la actividad femenina de tejer con el telar de cintura.

Una recreación de los tres mundos y su interacción está contenida en la estructura básica del telar. [...] al prepararse para tejer, una mujer literalmente se “ata” a un árbol. La mujer se sienta sobre el suelo, sobre la tierra. Conectada a su telar por el enjullo inferior, se convierte en una extensión del telar que se extiende hacia arriba, donde el enjullo superior está atado alrededor del tronco o a una rama del árbol. La tejedora debe mantener los hilos de urdimbre con una tensión regular. Esto requiere que ella se recargue hacia atrás contra el cinturón conectado al enjullo inferior. Cuando fija la trama, el árbol y las ramas se estremecen en respuesta a sus movimientos. Cuando el viento mece el árbol, la tejedora también debe inclinarse junto con el árbol para mantener la tensión correcta de la urdimbre. La mujer en su telar, como el árbol del cual forma parte, metafóricamente, se convierte

¹⁷⁸ Maira Ramírez, *Estudio etnográfico de la danza de conquista de Tlacoachistlahuaca*, Guerrero, México, INAH (Etnografía de los pueblos indígenas de México. Serie Estudios monográficos), 2003, p. 391.

¹⁷⁹ Stacy B. Schaefer, “El telar como objeto de poder sagrado en la cultura huichola”, en Jesús Jáuregui y Johannes Neurath (coords.), *Flechadores de estrellas. Nuevas aportaciones a la etnología de los coras y huicholes*, México, Universidad de Guadalajara / INAH (Etnografía de los pueblos indígenas de México), 2003 [1993], p. 144.

¹⁷⁵ Maira Ramírez, *op. cit.*, 2001, p. 99.

¹⁷⁶ Margarita Valdovinos, *op. cit.*, pp. 155-157.

¹⁷⁷ Maira Ramírez, *op. cit.*, p. 50.

en un *axis mundi* que atraviesa los tres niveles del mundo [*tabeitua*, el inframundo; *tabeima*, el mundo de arriba, e *hizapa*, el mundo de los vivos, el mundo intermedio].¹⁸⁰



Figura 21. Tejedora huichola, Tuxpan de Bolaños (Tutsipa; fotografía de Juan Pablo Jáuregui).

Pero, además,

[...] las dos varillas de calada que separan las capas de hilo de urdimbre también representan dos de estos mundos. Los hilos de color claro, mantenidos en el lado producido por una de las varillas de calada, son el mundo superior; los hilos de color oscuro, mantenidos juntos por la otra varilla de calada, son el inframundo. La manipulación de estas dos varillas de calada permite que se junten y entretrejan los hilos, dando forma material a los dos mundos y trayéndolos al mundo de los vivos.¹⁸¹

Lumholtz presenta los diseños huicholes de fajas, cintas para el pelo y colgantes para morrales que representan en todos los casos interpretaciones geometrizadas del lomo de serpientes, ya que “sólo las [...] figuras geométricas están al alcance de su capacidad [técnica] [...]”.¹⁸² Además, se añaden en los costados diseños que

¹⁸⁰ *Ibidem*, pp. 150-151.

¹⁸¹ *Idem*.

¹⁸² Carl Lumholtz, *El arte simbólico y decorativo de los huicholes*, México, INI (Serie de Artes y tradiciones populares, 3), 1986 [1900 y 1904], p. 327.

remiten al rayo (líneas zigzagueantes) y a los bules dobles, recipientes por excelencia para guardar y transportar el agua.¹⁸³ Se debe tener presente, por un lado, la “diversidad del significado de los diferentes símbolos”¹⁸⁴ y, por otro, que “en las cintas y franjas muy angostas hay que comprimir los dibujos que, por lógica, cambian de aspecto”.¹⁸⁵

“El principio activo de la religión huichola es el deseo de producir lluvia, lo cual permite abundantes cosechas de maíz, su principal alimento”.¹⁸⁶

Hay otra manera, [además de los cantos chamánicos,] a través de la cual el pueblo [huichol] contribuye a traer la lluvia, que consiste en la quema de los campos. Todo el humo que se eleva son nubes y las hay de varios tipos: negras (*hai yo'wi* o *yu'wi-me*), azules (*hai yoawi'me*), blancas (*hai torámi*), amarillas (*hai taru'ye*) y rojas (*hai rul'eme*). Estas

nubes de humo viajan al lugar donde habitan las Madres de la lluvia y se convierten en nubes acuosas; cada Madre, al igual que el Abuelo Fuego, que está en medio, y el Padre Sol, tiene un arroyo o una laguna (*kutsa'la*), donde permanecen las nubes hasta que empieza la temporada lluviosa, que es cuando inician su camino como serpientes de lluvia. En la concepción indígena hay un gran número de serpientes, la mayoría de lluvia o de fuego. Cuando se acerca una tormenta, las nubes oscuras y el aguacero distante a los indios les parecen serpientes de lluvia de diferentes colores. Son serpientes emplumadas o voladoras, pero [aunque de diferentes tipos], por lo menos diez, son capaces de volar. [...] El agua de lluvia que corre por el suelo es una serpiente y los ríos que van en dirección al mar también son serpientes. El mismo mar, así como las ondas en la superficie del agua son serpientes. El relámpago es una serpiente poderosa y [...] el fuego también es una serpiente [...]. Y cuando los huicholes queman los campos ven en la cresta móvil de las llamas las plumas de las serpientes de fuego. El cielo y el viento son serpientes. Los movimientos serpentinos de

¹⁸³ *Ibidem*, p. 395.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 296.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 327.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 49.

este último son visibles cuando barre a través de los pastizales y de los árboles y ayuda a traer a las nubes al territorio huichol.¹⁸⁷

Más aún, al tratar las cinco principales diosas femeninas, Lumholtz describe a Tatei Niariwame, una serpiente roja, de agua y de lluvia, que trae la lluvia del oriente; a Tatei Kiewimuka, una serpiente blanca, también de agua y de lluvia, que trae las aguas del poniente; y a Tatei Xapawiyeme, una serpiente azul, igualmente de agua y lluvia, que trae las lluvias del sur.¹⁸⁸

* * *

Una danza semejante a la del palo de San Antonio existía entre los huicholes de Santa Catarina (Tuapurie). Preuss¹⁸⁹ informa que en 1907 presenció una ceremonia, Heuatsiixe —la última del ciclo anual—, acompañada por el canto *ipinari*. En la plaza, frente al templo circular *tuki*, se erige “el poste que llega hasta el cielo”; se trata de una larga percha de cuya punta cuelgan ceñidores con bellos diseños tejidos, del mismo tipo de los que portan ordinariamente los huicholes. El número de los ceñidores corresponde al de los dieciséis oficiales del templo *tukipa*,¹⁹⁰ quienes, vestidos como mujeres, toman las puntas de los ceñidores y realizan una danza alrededor del poste. Dos hombres —uno llamado *huna* y otro llamado *harapai*— sostienen la vara. De la espalda del segundo cuelga el tambor (*tepu*), que es tocado por el cantador, quien está parado detrás de él. El papel ritual más importante lo desempeña un anciano, el *yuhuname*, quien corre de un lado a otro con el pene desnudo,

¹⁸⁷ *Ibidem*, pp. 46-47.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 39.

¹⁸⁹ Konrad Theodor Preuss, “Los cantos religiosos y los mitos de algunas tribus de la sierra Madre Occidental”, en Jesús Jáuregui y Johannes Neurath (comps.), *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicanos*, México, INI / CEMCA, 1998 [1908], p. 284; Konrad Theodor Preuss, *op. cit.*, 1929, p. 831.

¹⁹⁰ Konrad Theodor Preuss, *op. cit.*, 1998, p. 197.

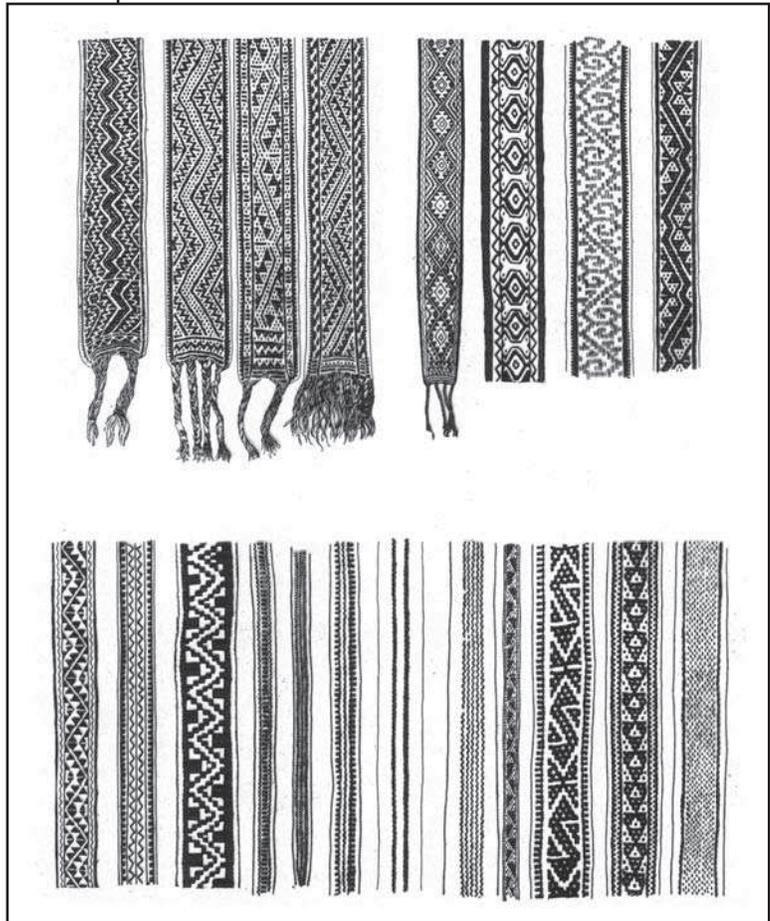


Figura 22. Diseños huicholes de fajas (ceñidores), cintas para el pelo y colgantes para morrales.¹⁹¹

simulando el coito con los danzantes disfrazados de mujeres. Se trata, así, de una clara ceremonia de fertilidad, desarrollada en el período de lluvias y de crecimiento de las milpas.

El volador de Chichicastenango hasta mediados del siglo XX incluía, en ciertas ocasiones, la danza de las cintas y, al igual que el caso cora y el del volador de los nicaraos del siglo XVI, implica la imagen de la deidad en la punta del poste, representada por la horqueta superior. La recurrencia de los temas a lo largo de estas narraciones rituales permite constatar no sólo la existencia de nexos orgánicos entre ellos, sino que incita a postular su pertenencia a un mismo universo mitológico.

Se trata, así, de un macro-complejo signico, que acomoda —a lo largo del tiempo y del espacio— los

¹⁹¹ Carl Lumholtz, *Decorative Art of the Huichol Indians*, Nueva York, American Museum of Natural History (Memoirs, III), 1904, lám. XXII.

significantes con respecto a los significados, para lograr los efectos semánticos adecuados, de acuerdo a las épocas y los lugares de una macro-región cultural: solsticio de invierno o solsticio de verano, nacimiento del sol o llegada del astro a su maduración, tiempo de cosecha del maíz o tiempo de petición de lluvias para la siembra, solicitud de las lluvias o celebración de su llegada, temporada de secas o temporada de aguas, culto a las deidades aborígenes o a los santos cristianos que han llegado a ser sus equivalentes. Ya Stresser-Péan había intuido que “los indios pueden muy bien haber dado al mismo tiempo muchos simbolismos a la ceremonia [del palo volador]. Una amplitud de símbolos de este tipo es, incluso, típica de su mentalidad [...]”.¹⁹²

* * *

“En Cuetzalan algunos grupos [de la comparsa] de Negritos terminan la danza tejiendo y destejiendo cintas alrededor de un poste”,¹⁹³ el cual exhibe enrolladas helicoidalmente cintas alternadas de los dos colores contrastantes, que corresponden al inframundo (oscuro) y al mundo superior (luminoso). De hecho, la “danza de las cintas, de cordones o de la trenza” está “ampliamente difundida por Yucatán, Puebla, Tlaxcala, Hidalgo, [Estado de] México, Morelos y Jalisco y se ha practicado desde los días de la Conquista [...] pertenece al grupo de danzas de fertilidad o fecundidad que se ejecutan [...] en homenaje a la aparición de los frutos o la recolección de la cosecha”.¹⁹⁴

Sin embargo, hay dos elementos determinantes que la distinguen de la variante que ejecutan los coras y huicholes. Por una parte, en la parte superior del palo no se porta de manera explícita una divinidad, como en el caso cora, sino que “el remate superior del mástil puede ser una esfera, corona o una granada que, llegado el momento oportuno, se abre en gajos dejando escapar flores, pájaros, o papel picado [...]”.¹⁹⁵ Por otra parte, aunque el simbolismo de los colores está mani-

fiesto de cierta manera en los listones —por cierto, de fabricación industrial—, éstos carecen de la simbolización —precisa y puntual— correspondiente a las cintas elaboradas a partir del telar de cintura de tradición nativa.

* * *

Hemos partido de un mito ritual-dancístico de los coras y se ha ampliado la indagación “progresivamente a sociedades más lejanas, pero siempre a condición de que entre unas y otras se hayan demostrado, o puedan posturarse razonablemente, vínculos reales de orden histórico o geográfico”.¹⁹⁶ Aunque “no existe término verdadero del análisis mítico, [ya que] los temas se desdoblán hasta el infinito”,¹⁹⁷ “hemos construido un grupo [de mitos no verbales, que incluyen el código dancístico] y esperamos haber ofrecido la prueba de que es un grupo. Incumbe a los etnógrafos, los historiadores y los arqueólogos decir cómo y por qué”.¹⁹⁸ En la medida en que “la ciencia de los mitos está en sus balbucesos [...] debe darse por muy satisfecha con sólo que obtenga esbozos de resultados”.¹⁹⁹

Este ensayo comparativo tiene sólidos antecedentes. Krickeberg²⁰⁰ fue el primero en considerar como pertinente la vinculación del Volador de los totonacos con ciertas concepciones y prácticas rituales de los indígenas del Gran Nayar, concretamente de los huicholes. Preuss había demostrado, puntual y extensamente, que la religión de los coras y la de los aztecas eran mutuamente explicativas²⁰¹ y luego interpretaría las concepciones de los totonacos a partir de textos rituales coras, para postular que una de las ideas subyacentes al Volador prehispánico —representado en los códices Fernández Leal y Porfirio Díaz— es el descenso del

¹⁹⁶ Claude Lévis-Strauss, *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*, México, FCE (Sección de Obras de Antropología), 1968 (1964), p. 11.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 15.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 17.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 13.

²⁰⁰ Walter Krickeberg, *op. cit.*, p. 74.

²⁰¹ Konrad Theodor Preuss, *Die Nayarit-Expedition. Textaufnahmen und Beobachtungen unter mexikanischen Indianern. Erster Band: Die Religion der Cora Indianer in Texten nebst Wörterbuch Cora-Deutsch*, Leipzig, G.B. Teubner, 1912.

¹⁹² Guy Stresser-Péan, *op. cit.*, 1989 [1948], p. 95.

¹⁹³ Vera Kandt, *op. cit.*, pp. 56 y 60.

¹⁹⁴ Vicente Teófilo Mendoza, “La danza en la Colonia”, en *Artes de México*, vol. III, núm. 8-9, 1955, p. 20.

¹⁹⁵ *Idem*.

dios del maíz desde el cielo a la tierra.²⁰² Parsons había planteado que la religión de los indios Pueblo —entre cuyos grupos étnicos se encuentran los Hopi— tenía como la más próxima a la de los coras y huicholes.²⁰³ Girard había comparado los voladores de la región quiché con los de la zona del Golfo de México.²⁰⁴ León Portilla ha realizado un análisis de las creencias religiosas de los nicaraos del Istmo de Rivas, en Centroamérica, en búsqueda de sus coincidencias con los grupos nahuas de la región central de México.²⁰⁵ Finalmente, Kelley relaciona algunas escenas de las representaciones cerámicas arqueológicas del occidente mexicano con el complejo “cuatro regiones del mundo—árboles de la vida—voladores”, estudiado con base en los datos etnohistóricos y etnográficos, y plantea: “I suspect also that the basic volador concepts spread early date into the American Southwest”.²⁰⁶ Para este autor se trata de expresiones unitarias de una misma conceptualización cosmológica.

Ortiz, en su estudio sobre “La danza del huracán”, había puesto en relación analítica las danzas antillanas de Mabuya con el simbolismo de la Serpiente Emplumada de los indígenas continentales, al plantear

que ambos se refieren al dios de los vientos y de la tempestad.²⁰⁷ Este autor, con un procedimiento que reproduce metodológicamente el seguido por Frazer en *La rama dorada* —y que implica un viaje comparativo por varias regiones culturales a nivel mundial—,²⁰⁸ resuelve el problema del simbolismo de las pretéritas imágenes androsigmaideas de los indios cubanos al demostrar que se trata precisamente de representaciones de la danza del huracán. Su conclusión logra expresar de manera insuperable el sentimiento que se tiene después de este intento de análisis estructural, realizado por cierto en dimensiones territoriales más circunscritas:

Podrá decirse que toda esta interpretación es fantasía. ¡Claro que sí! Toda la danza y todos sus simbolismos eran mera fantasía mitológica, traducida en mera fantasía de conceptos alegóricos y en una mera fantasía de ademanes y pasos plásticos. ¿Qué otra cosa son los mitos sino las fantasías con las cuales la mente humana quiere llenar los espacios entre las realidades que le son conocidas? Se dirá que la fantasía aquí expuesta no es la certera. Venga, pues, otra más segura a desplazarla, propuesta con más verdad y mejor fortuna.²⁰⁹

²⁰² Konrad Theodor Preuss, *op. cit.*, 1929.

²⁰³ Elsie Clews Parsons, *Pueblo Indian Religion*, Chicago, University of Chicago Press, Chicago, 1939, t. II, pp. 1008-1015.

²⁰⁴ Rafael Girard, “Los mitos en el drama maya-quiché”, en *El Popol-Vuh, fuente histórica. Tomo I. El Popol-Vuh como fundamento de la historia maya-quiché*, Guatemala, Ministerio de Educación Pública, 1952, pp. 366-369.

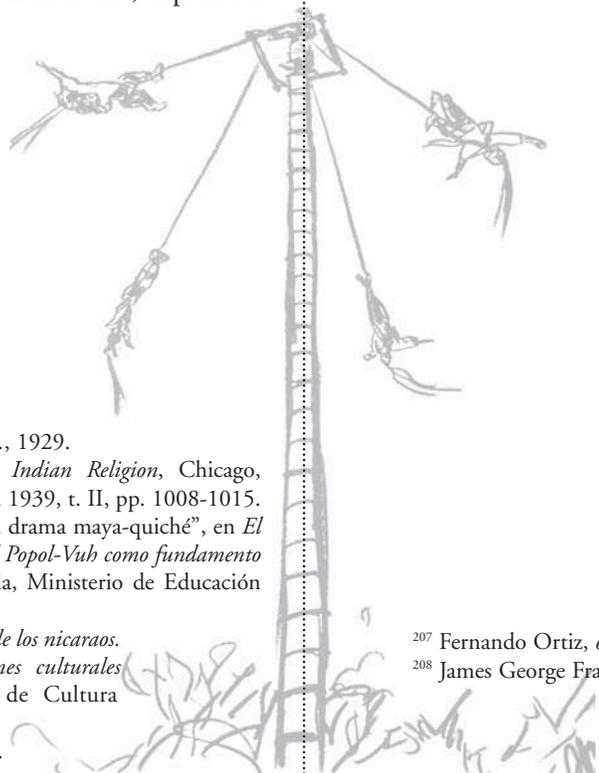
²⁰⁵ Miguel León Portilla, *Religión de los nicaraos. Análisis y comparación de tradiciones culturales nahuas*, México, IIH-UNAM (Serie de Cultura Náhuatl, Monografías, 12), 1972.

²⁰⁶ J. Charles Kelley, *op. cit.*, p. 32.

²⁰⁷ Fernando Ortiz, *op. cit.*, pp. 631-632.

²⁰⁸ James George Frazer, *La rama dorada. Magia y religión*, México, FCE (Sección de Obras de Sociología), 1969 [1922].

²⁰⁹ Fernando Ortiz, *ibidem*, p. 633.



La relación humanos-no humanos. El simbolismo de los animales del monte en las danzas de *pascola* y venado

El principal objetivo de este artículo es realizar una exploración a la relación entre humanos y no humanos desde el contexto de las danzas de *pascola* y venado del sur del estado de Sonora.

Dentro de estas danzas, músicos y danzantes poseen, hasta cierto grado, una especie de animalidad. Pero, ¿qué se entiende por este término?, ¿en qué sentido los seres humanos pueden poseer características animales?, ¿a qué tipo de animalidad remiten las danzas de *pascola* y venado? Esta especie de *animalidad* es, digamos, transmitida a través de diversos códigos, como la parafernalia, la música, cantos, el cuerpo, instrumentos musicales, sueños, etcétera. Pero, ¿cómo abordar desde el campo antropológico las relaciones entre músicos, danzantes y animales?

Parto de la suposición de que el sistema religioso *yoreme* pone en juego a través de las danzas, este tipo de relaciones enmarcadas dentro de una cosmología indígena entre humanos y no humanos como lo propone Philippe Descola, para quien “los no humanos son considerados como personas (*agentes*) que comparten algunos de los atributos ontológicos de los humanos”,¹ es decir, entidades dotadas de propiedades como conciencia, alma, capacidad de comunicarse. Son seres mortales con una conducta social y un código moral específicos. En este sentido, los animales del monte, a los cuales me referiré más adelante, poseen la capacidad de entablar relaciones con los individuos, principalmente los *oficios* (músicos y danzantes), pues son justamente los animales quienes —por medio de sueños, encantos, pactos o *empautamientos*— transmiten a los oficios el arte de la música y danza.

* Licenciado en Etnología por la ENAH. Estudiante del posgrado en el Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM.

¹ Philippe Descola, “Construyendo naturalezas. Ecología simbólica y práctica social”, en *Naturaleza y sociedad. Perspectivas antropológicas*, México, Siglo XXI, 2001, p. 101.



Origen de las fiestas, músicos y danzantes

Parto del siguiente mito para vislumbrar, en términos generales, las relaciones sostenidas entre cierto tipo de personas y algunos animales. Me refiero a danzantes y músicos que, como oficios, pertenecen al grupo del culto al monte² o a la religión del monte,³ pues para el caso de las danzas el monte o *juya ánia* resulta ser una entidad muy importante, donde se mantiene cierto tipo de relaciones entre oficios y animales.

La fiesta de los diablos

Hicieron una fiesta porque los diablos como que habían matado a Jesucristo, lo habían matado, crucificado; lo siguieron, lo tumbaron, le ganaron. Entonces hicieron fiesta los diablos porque mataron a Jesucristo; con todo, músicos, venado y todo. No había músicos, según dicen, no había como nosotros, no se habían formado. Entonces que los diablos esos, hicieron una ramadota grande. Se juntaron ellos mismos, entre ellos hicieron la música, pusieron la música, venado, *tambolero* y toda la cosa, completa. Pues como dicen luego, Dios es más poderoso. Por ahí como a las tres de la mañana, y los diablos muy alegres haciendo fiesta, tocando, borrachera y toda la cosa. Entonces como a las tres de la mañana se levantó Jesucristo y se soltaron los diablos corriendo por todos lados. Y el Señor ese que andaba allí, ahora, esos cohetes que tiran en la fiesta, el Señor mandó a tirar cohetes, ese mismo que se levantó. Entonces ahí prendieron cohetes, tronadera de cohetes, pelaron los diablos, se fueron, cayeron al monte, ni uno se quedó allí en la fiesta. Dejaron todos los instrumentos, *weja*, cuantos violines, arpa; todo lo dejaron, se fueron, ahí lo dejaron tirado. Lo que pasó allí, el Señor lo agarró todo. “Ah —que dijo el Señor— *Ime in usim bene taste imetekipanoa*”. ¿Qué quiere decir eso? Que dijo el Señor “No pues,



Fotografía 1. Fariseos. Navobaxia, Sonora, 2005 (foto de Pablo Sánchez Pichardo).

estos instrumentos yo me los voy a agarrar para que mis hijos me trabajen a mí. Ahora que me trabajen a mí con estos instrumentos”. Y él lo agarró, y con estos trastes que tiraron ahí, que abandonaron los diablos, estamos trabajando. Así fue como se formaron los músicos.⁴

Este mito presenta varios elementos que reflejan aspectos importantes de la cosmovisión *yoreme*, en este caso en relación con las danzas, instrumentos musicales y los diablos. El mito narra la celebración de una fiesta o *pajco*⁵ hecha por los diablos con músicos, dan-

⁴ Pablo Sánchez Pichardo, “La inversión del cosmos. Danzas, rituales y mitos en la región yoreme”, tesis de licenciatura en Etnología, INAH-ENAH, México, 2008, pp. 137.

Violinista mayor. Comunicación personal. Alto Guayparín, Etchojoa, Sonora. Septiembre 2007.

⁵ La fiesta en lengua *yoreme* es *pasco* o *pajco*. De ahí que a la danza de *pascola* y al danzante se les denomine “la fiesta vieja o antigua” o “el viejo de la fiesta”, respectivamente.

² Ross Crumrine, *El ceremonial de Pascua de los mayos. Identidad del grupo sonorense*, México, INI / SEP-Conaculta (Presencias, 28), 1974 [1968].

³ Alejandro Figueroa, *Por la tierra y por los santos. Identidad y persistencia cultural entre yaquis y mayos*, México, Conaculta, 1994.

zantes e instrumentos musicales, debido a que habían matado a Jesucristo. Cuando Jesús resucitó, “los diablos cayeron al monte” dejando los instrumentos musicales dentro de la enramada, el lugar donde bailan los danzantes de *pascola* y venado. Surgen de inmediato, varias preguntas: ¿quiénes son estos diablos?, ¿por qué se fueron al monte?, y ¿qué relación hay entre diablos, instrumentos musicales y el monte? En el mito, quienes se encontraban haciendo fiesta eran los diablos, que al resucitar Jesús, fueron a caer al monte.

Cabe hacer aquí un breve paréntesis para tratar de entender a estos personajes, es decir, los diablos. Para algunas personas *yoremes* los diablos son los fariseos o *chapacobam*, seres enmascarados que desde el inicio de la Cuaresma se encargan de perseguir a Jesús, o en la tradición *yoreme*, al viejito⁶, para atraparlo y crucificarlo en Viernes Santo. Precisamente por matar a Jesucristo, los fariseos son igualmente denominados *diablos*, pues “son el contra, los que mataron a Jesús” (fotografía 1).

Los otros diablos, de acuerdo con la gente, son justamente, los danzantes y músicos, pues muchos de ellos obtienen su oficio a través de un pacto con el Diablo en el interior de una cueva. Por la capacidad que tienen los oficios de “echar el mal a alguien” a través de la brujería, convertir papel de cigarros en billetes de diferente denominación, o simplemente por bailar o tocar un instrumento de forma excepcional, los oficios también son considerados como *diablos*. Por eso, dice la gente, “los que están dentro de la ramada están endiablados”, es decir, han hecho pacto con el Diablo para adquirir conocimientos y habilidades extraordinarias.

Ahora bien, ¿de qué manera se relacionan los fariseos y oficios con los animales bajo la condición de *diablos*? Si bien los fariseos no están vinculados directamente con los animales, como en el caso de los músicos y danzantes, existen dos elementos que permiten plantear hipotéticamente que se ligan con estos últimos y el monte. Por un lado, la noche del miércoles de

tinieblas los fariseos ya han atrapado al viejito y a Jesús. Dentro de la iglesia al momento de apagarse las luces, comienzan a lanzar gritos, sonidos o aullidos parecidos a los de algunos animales, en especial imitan al tecolote y al cuervo, de acuerdo con Ross Crumrine,⁷ o aúllan como lobos o coyotes, animales rapaces relacionados con la noche, la muerte y el mal augurio. Por otro lado, cada que los fariseos llegan al pueblo donde se encuentran cumpliendo con la manda o promesa, éstos se meten entre los campos de cultivo, de tal modo que andan entre el monte, es decir, “salen” del monte tocando sus tambores para arribar al poblado y hacer *cónti* o procesión alrededor de la iglesia.⁸

En el caso de los oficios, existen otros elementos que permiten plantear de manera más consistente una relación con los animales del monte, cuestión que exploraré más adelante. Por el momento baste decir que los *oficios*, en su acepción de *diablos*, radica principalmente en los pactos, trucos y brujería que algunos de ellos practican, y que estas nociones se encuentran igualmente ligadas al monte, el lugar donde músicos y danzantes adquieren su oficio. Pero, ¿qué relación hay entre diablos y animales?, ¿cuál es la noción de diablos para el pueblo *yoreme*? A manera de hipótesis, esta problemática tiene su base en un contexto mítico e histórico. Como menciona Alejandro Figueroa en relación con la religión de los antiguos mayos, “su sistema de creencias suponía la existencia de uno o varios seres sobrenaturales con atributos indefinidos en cuanto a sus semejanzas con los humanos, aunque parece ser que algunos como el que recibía el nombre de “abuelo” poseían características antropomórficas”.⁹

Así, en relación con nuestro mito anterior podemos plantear que los diablos son una transformación de los

⁷ Ross Crumrine, “La tierra te devorará: un análisis estructural de los mitos indígenas mayos”, en *América Indígena*, vol. 33, núm. 4, octubre-diciembre, 1973, pp. 1136.

⁸ El *cónti* es un ritual de procesión donde se dedican alabanzas a las imágenes divinas, con cantos, rezos, música y danzas de *pajcola* y venado alrededor de la iglesia. Para los yaquis la palabra *cónti* significa “salir a caminar” o “ir alrededor de”; véase María Eugenia Olavarría, “El *kónti*: un ritual de procesión en las fiestas yaquis”, en *Las peregrinaciones religiosas. Una aproximación*, México, UAM-I, 1994, p. 51.

⁹ Alejandro Figueroa, *op. cit.*, p. 54.

⁶ El viejito u *o'ola* es un personaje que dentro de la cosmovisión *yoreme* representa a Jesús. El viejito al igual que Jesús, era un curandero o *jitéberi* que anduvo en los valles de los ríos Mayo y Yaqui sanando a la gente que vivía allí.



animales del monte, antepasados míticos de las personas que —en el caso de los yaquis— son denominados *surem*, “los verdaderos primeros *yoremes*”, como apunta María Eugenia Olavarría.¹⁰ De ahí que en el mito se haga referencia a la ausencia de músicos: “no había músicos, según se dice, no había como nosotros, no se habían formado”. En este sentido resulta interesante que cuando los jesuitas del siglo XVI llegaron a lo que hoy se denomina el noroeste de México, los yaquis que no aceptaron el bautismo y evangelización “quedaron condenados a la condición infrahumana de [...] pequeños animalitos del monte”.¹¹ De este modo los ancestros míticos poblaron el territorio *yoreme*, tanto de yaquis y mayos en su advocación de animales del monte, mientras la población convertida al catolicismo se quedó a habitar en los pueblos sobre las márgenes de los ríos Yaqui y Mayo.

Al respecto, Olavarría opone de alguna manera ambos mundos: el natural con respecto al monte y el cultural: los pueblos y el territorio. En este sentido, “si el mundo humano corresponde a los pueblos, lo que queda fuera del universo sagrado cultural *yoreme* es el *huya ania*, el monte, el universo sagrado natural habitado por los *surem*, el *choni*, la serpiente *kurues* y los animales del monte”.¹² No obstante, surge aquí una cuestión. En la cita anterior Olavarría hace una diferenciación entre estos dos planos, el natural y el cultural, dando la impresión de que existe para ella una separación entre ambos universos. Si bien *juya ania* en su advocación de *monte* pertenece a lo que para el pensamiento occidental sería la naturaleza, también forma parte de un sistema cultural complejo, como es la cosmovisión del pueblo *yoreme*, ya sea yaqui o mayo.

En este sentido, los límites entre *universo sagrado cultural* y *universo sagrado natural*, me parece, no son tan rígidos como los que prevalecen para la población mestiza. Así pues, más que ser mundos separados, el universo cultural y natural se conjuntan tanto en la vida cotidiana como en la vida ceremonial, ritual y fes-

tiva de esos pueblos, y uno de los aspectos o vías para comunicarse con las entidades del “universo sagrado natural”, como dice Olavarría, es por medio de la *pajco*, es decir, la fiesta y las danzas.

No obstante, existen otros medios de comunicación entre humanos y no humanos, principalmente entre músicos, danzantes y animales del monte. Entre ellos están el sistema de mandas o promesas, los *encantos*, pactos o *empautamientos* y los sueños. Ahora bien, para entender esta relación primero es necesario indagar sobre la noción de monte por dos motivos. En primer lugar, porque del *monte* provienen los conocimientos necesarios para ser danzante o músico. Por otro lado, es un lugar donde se entabla una relación entre las personas y los otros seres que habitan el universo, en este caso, los animales del monte.

El monte o *juya ania*

De acuerdo con Alfredo López Austin, la figura del monte es un elemento importante para comprender las prácticas, usos y creencias que numerosos pueblos han y siguen realizando hasta nuestros días, como una forma de culto al mundo natural y sus habitantes.¹³ Así, en el *monte* se encuentran los tesoros, aposentos, por-

¹³ Entre los estudios más destacados que contemplan el culto al monte entre diferentes pueblos del centro del país, se encuentran los siguientes: Johanna Broda, Stanislaw Iwaniszewski y Arturo Montero (coords.), *La montaña en el paisaje ritual*, México, IIA-UNAM/INAH-ENAH, 2001; Johanna Broda, “El culto mexica de los cerros de la Cuenca de México: apuntes para la discusión sobre graniceros”, en Johanna Broda y Beatriz Albores (coord.), *Graniceros. Cosmovisión y meteorología indígenas de Mesoamérica*, México, El Colegio Mexiquense / UNAM, 1997, pp. 49-90; Alfredo López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*, México, FCE, 1994; Alfredo López Austin y Leonardo López Luján, *Monte sagrado-Templo Mayor: el cerro y la pirámide en la tradición religiosa mesoamericana*, México, IIA-UNAM/INAH, 2009. En relación con el Dueño del monte y el territorio cultural, véase Carmen Anzures, “Tlálóc, señor del monte y dueño de los animales. Testimonios de un mito de regulación ecológica”, en *Historia de la religión en Mesoamérica y áreas afines*. II Coloquio, México, IIA-UNAM, 1990, pp. 121-158; Alicia Barabas, *Diálogos con el territorio. Procesiones, santuarios y peregrinaciones*, México, INAH (Etnografía de los Pueblos Indígenas de México, I), 2003; Alicia Barabas, *Dones, dueños y santos. Ensayo sobre religiones en Oaxaca*, México, INAH / Miguel Ángel Porrúa, 2006, pp. 13-49; Alfredo López Austin y Leonardo López Luján, *op. cit.*

¹⁰ María Eugenia Olavarría, *Símbolos del desierto*, México, UAM-I, 1992, p. 23.

¹¹ *Ibidem.*

¹² María Eugenia Olavarría, *Cruces, flores y serpientes. Simbolismo y vida ritual yaquis*, México, Plaza y Valdés, 2003, p. 24.



Foto 2. El monte o *juya ánia*. Navobaxia, Sonora. Julio, 2010 (foto de Pablo Sánchez Pichardo).

tentos, pactos y conocimientos que El Dueño o Señor del *monte* garantiza, guarda y proporciona a personas con características particulares, es decir, los especialistas rituales.¹⁴

El acceso a este conjunto de *dones* o bienes y la comunicación entre humanos y no humanos se da por medio de “puertas” o *umbrales* que contemplan un tiempo y espacio específico, ya sea en determinada época del año u hora del día. Estos umbrales contemplan sitios importantes que se encuentran en el monte, como los maizales, cuevas, ríos, arroyos, parajes, bosques, etc. Para el caso que nos ocupa, el monte es conocido entre los músicos y danzantes de pascola y venado como *juya ánia* (fotografía 2).

Sin embargo, quienes mantienen un conocimiento en relación con el monte en un sentido mítico son justamente los *oficios* (danzantes y músicos), y son precisamente las festividades religiosas y las danzas, entre otros muchos elementos importantes de la vida social y cultural de estos pueblos, las que permiten reafirmar ese vínculo entre “el hombre y el mundo natural”, la identidad étnica frente a la sociedad dominante, el *yoreme* frente al *yori*,¹⁵ es decir, el mestizo. En un artí-

¹⁴ Alfredo López Austin y Leonardo López Luján, *ibidem*.

¹⁵ El *yori*, en la concepción de los pueblos mayos y yaquis, es “el que no respeta la tradición”, el mestizo, que bajo la tutela del Estado ha estado penetrando cada vez más en la vida religiosa,

culo sobre la danza yaqui del venado, Spicer aporta datos interesantes en este sentido. Los cantos de la danza de venado narran un mundo natural muy ligado a las flores o a *sewa ánia*, “el mundo flor”. El tema de estos cantos, dice Spicer:

[...] evoca algunos pequeños eventos en el mundo natural, tales como un venado joven que frota sus astas, palomas que van a un charco a beber, o simplemente flores amarillas que florecen, o el movimiento del viento sobre las distantes montañas. Después de la repetición de alguna imagen que se evoca con palabras poéticas, la estrofa final asevera que el mismo evento, o una contrafigura, está teniendo lugar en otro reino, el cual es descrito como “mundo debajo del amanecer” o “mundo florido”. Una proba-

ble interpretación de las canciones es que éstas unen este otro reino con el mundo real.¹⁶

Los cantos como la danza no sólo sugieren una relación con los animales y plantas que hay en la naturaleza, sino que además existe un vínculo muy estrecho con otro lugar u otro mundo. Entonces, ¿es *juya ánia* ese “mundo florido” que se encuentra “debajo del amanecer” como apunta Spicer?, ¿es posible ubicar o de alguna manera “visualizar” ese otro mundo? Continuando con la danza de venado yaqui, Spicer de alguna manera sugiere un intento de respuesta. Dos elementos clave para comprender este “mundo debajo del amanecer” se encuentran justamente en la ramada donde bailan los danzantes, y en los cantos de venado. Ambos (la ramada y los cantos) se encuentran fuerte-

social y cultural de los yoremem con su presencia y dominio, desplazando la lengua materna (José Luis Moctezuma, *De pascolas y venados. Adaptación, cambio y persistencia de las lenguas yaqui y mayo frente al español*, México, Siglo XXI / El Colegio de Sinaloa, 2001), la identidad (Ross Crumrine, *op. cit.*, 1974 [1968]; Alejandro Figueroa, *op. cit.*) y los símbolos y espacios rituales (Fidel Camacho, “El camino de flores. Ritual y conflicto en la Semana santa mayo”, tesis de licenciatura en Etnología, INAH-ENAH, México, 2011).

¹⁶ Edward Spicer, “La danza yaqui del venado en la cultura mexicana”, en *Revista Americana Indígena*, vol. 25, núm. 1, 1965, p. 122.

mente vinculados, de acuerdo con lo planteado por Spicer.

La danza de venado logra configurar la unión del *otro mundo* con el real (en un sentido mítico) a través de sus cantos. “Danza y canto transmutan la tierra donde tienen lugar en tierra sagrada”; es decir, sacralizan el espacio dancístico, la ramada. De aquí que “el mundo debajo del amanecer” y “mundo florido” se asocien a tal grado que “el área de danza es llamada ‘tierra florida’ o ‘patio florido’”.¹⁷ Este aspecto mítico e interesante de las danzas no es conocido sin embargo por la mayoría del pueblo *yoreme*. De esta manera, el monte o *juya ánia* forma parte de un aspecto muy importante dentro de la manera de ver el mundo de yaquis y mayos, pero únicamente en ciertas personas. En este sentido, Spicer comenta: “*huya aniya* pasó a ser una parte especializada de un todo mayor, en lugar del todo mismo. Sin embargo, *huya aniya* no fue reemplazado como sin duda habrían deseado los jesuitas: se convirtió en el otro mundo, el mundo salvaje que circundaba los pueblos. Se convirtió en el mundo fuera de los pueblos”.¹⁸

Efectivamente, a partir del contacto con los jesuitas en la época colonial *juya ánia* fue un aspecto característico de prácticas, conocimientos y creencias religiosas, y que hoy en día únicamente algunos especialistas rituales poseen o adquieren. Es el caso justamente de los *oficios* (danzantes y músicos). La noción que nos brinda Spicer sobre este lugar abstracto contiene características importantes, que es necesario mencionar.

En primer lugar, *juya ánia* ciertamente se fue —valga la expresión— a los diversos lugares del paisaje: la sierra, el valle y el océano. De ahí que no a toda la gente se les manifieste o quiera hablar sobre el tema, debido a que pasó a ser un conocimiento esotérico aprehendido únicamente por algunas personas. Ya vimos que la noción de *juya ánia* se expresa en algunos códigos, como los cantos y en el espacio donde baila el danzante de venado; ahora bien, ¿de qué otra forma se presenta este *otro mundo*? Como hemos visto hasta aquí,

juya ánia es un elemento importante para comprender la relación entre oficios y animales, pero falta revisar de qué manera están presentes los animales del monte en las danzas.

Oficios y animales del monte

Las danzas de *pascola* y venado hacen referencia al monte, *juya ánia*, donde los animales tienen un papel importante al estar presentes en los códigos mítico, musical, dancístico y en la parafernalia. Las danzas mencionadas se llevan a cabo en las celebraciones religiosas, como las fiestas del santo patrón respectivo de cada pueblo. También se realizan en los cabos de año, cuando alguna persona fallece le hacen fiesta al año de su deceso con *pascola* y venado. En otros contextos, las danzas participan en festivales culturales estatales, nacionales o extranjeros. Salvo en estos últimos casos, generalmente las danzas comienzan al ocultarse el sol, a las siete u ocho de la noche.

Durante el transcurso de las danzas a lo largo de la noche, madrugada y amanecer del siguiente día, los sones de *pascola* y cantos de venado narran las acciones que tienen ciertos animales en el monte. Los músicos *labelérom* y *ma'asobuiklérom* (violinistas, arpero y *cantavenados*) tocan sones y cantos sobre aves, insectos o animales diurnos y nocturnos, animales de presa y animales predadores. A través de los cantos se recrean las acciones del venado (*Odocoileus virginianus*) por la sierra, las del pequeño roedor denominado *tori*,¹⁹ a medio día en las fértiles tierras del valle, o de la *babatuko* o culebra prieta (*Drymarchon corais*) cerca del río Mayo. Así, cabe destacar —y recordando que no todas las personas tienen el *don* de ser danzante o músico— que a ciertos individuos se les presenta su *oficio* representado por algún animal específico en *juya ánia*, a través de sueños o *encantos* caminando por la noche; de este modo, algunos músicos o danzantes se identifican o los representa algún tipo de animal o “animalito de monte” (fotografía 3).

¹⁷ *Ibidem*, p. 126

¹⁸ Edward Spicer, *Los yaqui: historia de una cultura*, México, UNAM, 1994 [1980], p. 77.

¹⁹ El *tori* es un pequeño roedor que hace su nido en las pitahayas bajo el suelo.



Foto 3. Danzantes y músicos. Yavaros, Sonora. Julio 2010 (foto de Pablo Sánchez Pichardo).

De esta manera, por ejemplo, un músico *tambol'ero* (tamborero) se relaciona con el pequeño roedor *tori* que “por ahí de medio día se escucha cantar”,²⁰ pues —de acuerdo con este músico— emite una especie de silbido a la vez que golpea el piso con su pequeña pata. De ahí que el *tambol'ero* utilice como instrumentos un tambor y una flauta de carrizo al mismo tiempo. Por otro lado, en la mitología sobre los danzantes de *pascola* y venado, éstos aparecen relacionados con la *babatuko* o culebra prieta (*Drymarchon corais*) y víbora de cascabel (*Crotalus atrox*); las primeras representan las fajas negras que porta el danzante de *pascola* desde la cintura hasta las pantorrillas, y la segunda se vincula con los *ténabarim*²¹ que los danzantes (venado y *pascola*) se atan desde los tobillos hasta la pantorrilla. Para

²⁰ Músico *tambol'ero*. Comunicación personal. El Buiyaru-mo, Huatabampo, Sonora.

²¹ Son pequeños capullos de mariposa insertados de forma concatenada en una hilera de aproximadamente dos metros de largo. En el interior de cada capullo hay pequeñas piedritas de hormiguero que los hacen sonar al momento de caminar o golpear el pie en el suelo.

concluir, las danzas de *pascola* y venado son un culto al monte, que conservan un *núcleo duro* resistente a las posturas ideológicas del devenir histórico,²² pues este culto al mundo natural ha sobrevivido a los embates destructivos de la “civilización moderna”, establecida desde la llegada de los colonizadores en el siglo XVI. Como consecuencia, el monte se ha ido transformando social, cultural, económica y físicamente, surgiendo el desmonte y despojo de tierras por parte de los empresarios *yoris*, para convertirlas en agricultura industrial. A pesar de ello, las danzas siguen de manera vigente, siendo parte importante de la identidad étnica *yoreme*, y reproduciéndose social y culturalmente en este sistema de relaciones entre humanos y no humanos.

²² Alfredo López Austin, “El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana”, en Johanna Broda y Félix Báez-Jorge (eds.), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, México, CNCA / FCE, 2001, p. 59.



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

De acuerdo con Olmos,¹ 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,² 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.

¹ 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.

² 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, podemos 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.³ 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;⁴ 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”,⁵ 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”.⁶

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”.⁷ 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,

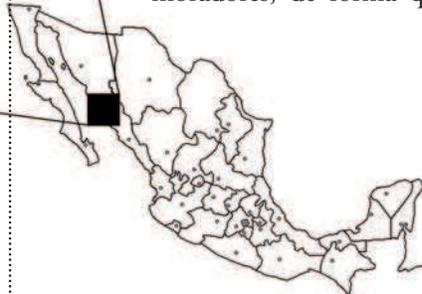
⁵ *Juyya* significa “planta, rama, monte, mata”, y *ánia*, “mundo, universo, ambiente”; véase Francisco Almada, *Diccionario Yoremel/Español-Español/Yoreme*, México, Consejo Nacional de Fomento Educativo, 1999.

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

⁷ *Ibidem*, p. 75.

³ 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.

⁴ *Ibidem*, p. 59.



rientes 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 instaura la música y la danza, y por supuesto el propio hombre,⁸ 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.⁹ Este autor menciona que la palabra *tekipanoa*, al igual que *teopo* y *temastían*, 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

⁸ *Ibidem*, p. 76.

⁹ *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”.¹⁰ Este mundo es *La Loria* o *Segua Ánia*, “el mundo flor”, el mundo de las flores y el río.¹¹

¹⁰ María Eugenia Olavarría, *Cruces, flores y serpientes. Simbolismo y vida ritual yaquis*, México, UAM-1 / Plaza y Valdés, 2003, p. 26.

¹¹ *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”.¹² 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.¹³ 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.¹⁴

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.¹⁵ 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,¹⁶ 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.

¹² *Ibidem*, p. 179.

¹³ Miguel Olmos Aguilera, *op. cit.*, p. 65.

¹⁴ María Eugenia Olavarría, *op. cit.*

¹⁵ *Ibidem*, p. 216.

¹⁶ 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 Ánia*. 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 antagonico 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.¹⁷ 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-

¹⁷ 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*.¹⁸ Todavía, quizá una explicación *ad hoc* sea justamente la

¹⁸ 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”,¹⁹ el coyote.²⁰ 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.²¹ 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.²²

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 Wornor Giddings, *Yaqui Myths and Legends*, Tucson, Arizona University Press, 1959, p. 161.

¹⁹ Mariano Alberro 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.

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

²¹ 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.

²² 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”.²³ 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*,²⁴ 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*.²⁵

²³ *Ibidem*, p. 70.

²⁴ Ruth Warner Giddings, *op. cit.*, p. 46.

²⁵ 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,²⁶ 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”.

²⁶ 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 *k'miai* puede arrojar luz para interpretar que en la *pajko* también se reproduce el paradigma de la lucha astral,²⁷ 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 yogüe* 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 yaquí, 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 *babatuko*, 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 yaquí 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”.²⁸

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.²⁹ 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.³⁰ 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 yaquí del fariseo mayo.

²⁸ 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.

²⁹ Mariano Alberto Molina, *op. cit.*, p. 21.

³⁰ *Ibidem*.

²⁷ 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”.³¹ 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.

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>masohuilleerom</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.

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 *k'miai* 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.³² Como

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.

³¹ Mariano Albero Molina, *op. cit.*, p. 23.

³² 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 “florear” 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.

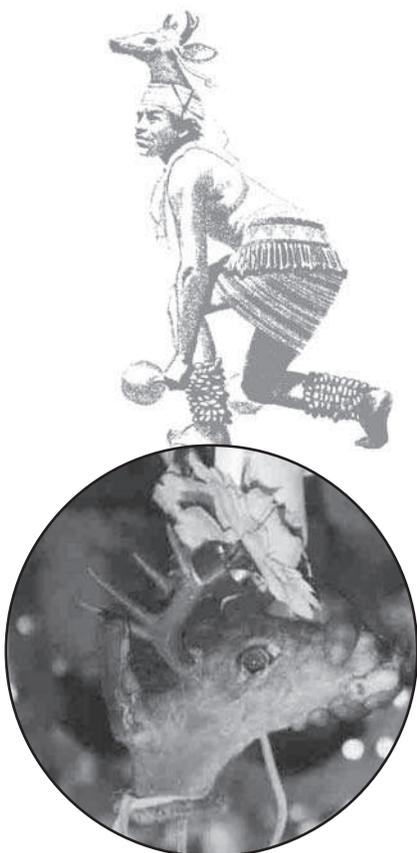
En particular, me parece relevante el hecho de que al “crucificar” el *lauteero* y el *tambuleero* deben “ganarle” a los *chapakóobam* en hacer los tres giros en sentido levógiro alrededor de la cruz. Esta es una constante que también se repite en los numerosos *kontim* y desplazamiento de los *ya'uchim* (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.





El ensueño: rito de paso onírico-mítico-confirmatorio de los danzantes de Pascola y Venado mayo de San Miguel Zapotitlán, Ahome, Sinaloa

*Aún no sé determinar
si tales sucesos son
ilusiones o verdades.*

PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

Es importante comenzar esta exposición cuestionándonos qué es el *ensueño*, ¿cómo diferenciar el estado de ensoñación del soñar cotidiano? La respuesta es muy sencilla: el soñar, a diferencia de su sentido coloquial, es el proceso de cerrar los ojos y simplemente dormir; ensoñar, en cambio, es la actividad en la cual la psique experimenta y vive acontecimientos lejanos a su realidad cotidiana e inmediata; la diferencia radica además en que, al despertar, el ensoñador recuerda lo vivido durante este estado de ensueño (el proceso de ensoñación es lo que Michel Juvet ha definido como sueño paradójico). Dado lo anterior, es importante definir *grosso modo* las características principales del ensoñar en las comunidades tradicionales o étnicas.¹

En el estado de ensoñación, el ensoñador experimenta un mundo fantástico e idílico, transita al interior de su subjetividad en una sensación envolvente, su percepción se trastoca y aumenta (al menos así es referido),

* Licenciado en Etnohistoria por la ENAH. Bailarín profesional por la Escuela Nacional de Danza Folklórica, INBA.

¹ La descripción del estado de ensoñación surge a partir del estudio de los datos etnográficos recogidos durante once años de trabajo de campo en la comunidad Goros Pueblo, en el Centro Ceremonial de San Miguel Zapotitlán, Ahome, Sinaloa, con dos familias de danzantes reconocidas por su tradición dancística: Aguilar Buitimea y Aguilar Sebejeca. De acuerdo con estos datos, la actividad onírica es preponderante para la confirmación como danzantes “de compromiso”. El método fue estudiar los sueños desde adentro, “estudiar el contenido subjetivo de los sueños mediante el análisis de los recuerdos”. Michel Juvet, *El sueño y los sueños*, México, FCE, 1998, p. 52.



lo que provoca el despojo material del cuerpo y hace que la mente o espíritu viaje a la inmaterialidad, al tiempo y espacio extra cotidiano, al tiempo y espacio de lo sagrado, a la entraña del mito. En este estado oniroides el abandono temporal del cuerpo permite una nueva construcción del ser que ensueña; se transfigura porque en el ensueño mismo el ser es “llamado”, “iniciado”. Por lo tanto, una característica más del ensueño es que funciona como rito de paso.²

Es necesario aclarar que el estado de ensueño es un proceso que no sólo dura una noche; es una transición que incluso dura las veinticuatro horas del día durante un periodo no definido de tiempo. Es un rito de paso que se vive sensorialmente tanto en las horas de sueño como en las horas de vigilia, la percepción es difusa ya que en la psique del iniciado se entabla una batalla entre lo que es (la cotidianidad) y lo que idílicamente debiera ser (lo extraordinario). Al plantearse ambas posibilidades, el ensueño intenta regresar a la memoria histórica humana, al origen de las formas y de las cosas, convirtiéndose así en una forma de vivencia mítica.

Este proceso de abandono del cuerpo, inconsciencia-alteración de la percepción, la batalla entre ensoñar y pensar se da cuando el elegido es invitado a vivir una memoria mítica, “un” otro tiempo y espacio alterno a la realidad cotidiana que lo convertirán en alguien diferente, en palabras de Eliade: “los sueños [...] constituyen por sí mismos una iniciación, esto es, consiguen transformar al hombre profano de antes de la ‘elección’ en un técnico de lo sagrado”.³ Esta experiencia mística psico-corporal implica un sacrificio y una ofrenda, una especie de visión que arroja temores y deseos que el propio iniciado tiene, esto es justamente la sustancia del ensueño. Pero ¿en qué consisten el sacrificio y la ofrenda? Ambos constituyen una suerte de reciprocidad, ya que el elegido tiene presente siempre el pensamiento mítico: sueña con él, despierta con él, en la vigilia está en él. Por tanto, cuerpo y mente son despojados de su personalidad, son poseídos por el ente sagrado que es el encargado de mostrar y enseñar el

saber que sustenta la existencia del ser y de la colectividad. Así, el cuerpo real, ordinario, cotidiano es transfigurado y poseído por un cuerpo idílico, extraordinario, un cuerpo que potencia las facultades y habilidades corporales y mentales del elegido, es en realidad el cuerpo del ente sagrado, el cuerpo mítico, el cuerpo divino, logrando con esto que el iniciado adquiera el “don” del “saber” popular.

En el estado de ensoñación, el iniciado se convierte en el depósito de los saberes que sustentan la colectividad, el ser sagrado confía en él, lo prepara, le enseña, le muestra cómo debe ser y cómo debe llevarse el ritual. Es también un proceso de prueba, de cambios; al final de este proceso, el iniciado “vuelve a nosotros, transfigurado”,⁴ y muestra al resto de la comunidad las lecciones que ha aprendido sobre el saber sagrado.

Para concluir con este apartado, recordemos que el estado de ensoñación es un rito de paso, por lo tanto se convierte en una extensión del culto religioso que se experimenta las veinticuatro horas del día. Al final se debió haber librado una batalla, entiéndase como la serie de visiones que se presentan en la nebulosa atmósfera oniroides, entre el pensamiento y el ensueño, entre el cuerpo y el espíritu, un estado alterado de la conciencia en donde pareciera que la conciencia onírica está despierta para lograr un mismo fin: “el sueño y la embriaguez se confunden en una misma unidad conceptual”.⁵

El danzante mayo

Dentro de la etnia mayo, existen tres posibilidades para acceder al mundo de la danza:⁶ 1) por manda, 2) por gusto y 3) por compromiso. La primera de estas formas se presenta cuando un infante es ofrendado por

⁴ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, FCE, 2005, p. 26.

⁵ Jacques Galinier, *La mitad del mundo, cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*, México, UNAM, 1990, p. 1990.

⁶ Es importante mencionar que por regla general estas posibilidades se presentan únicamente para el género masculino. Sin embargo, de hace aproximadamente tres años a la fecha, ha habido mujeres que se animan a bailar la *Pascola* o Venado, pero para los miembros de la comunidad mayo de edad avanzada, o incluso para los danzantes de compromiso, esto no debiera de ser, porque ofende “a los de antes”.

² Arnold van Gennep, *Los ritos de paso*, Barcelona, Taurus, 1909.

³ Mircea Eliade, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, México, FCE, 1996, p. 45.

diversas causas (generalmente asociadas a procesos de salud-enfermedad) a la Danza de Matachines y/o a los judíos;⁷ la segunda se da por simple gusto de un miembro de la comunidad, sin importar la edad, por cualquiera de las danzas (sea Matachines, Judíos, *Pascola* o Venado), y la tercera —y más importante para nuestro caso— se observa cuando “ese” miembro de la comunidad es “elegido” y “llamado” por medio del estado de ensoñación, fenómeno que se presenta únicamente en la danza de *Pascola* y en la danza de Venado.

¿Cómo se da entonces el “llamado” para ser danzante de compromiso? ¿Cuáles son las reglas para lograr esta jerarquía? Los datos etnográficos nos dicen que para llegar a ser danzante de compromiso primero se debe tener un acercamiento a la danza por herencia cultural, o sea, es de primer orden formar parte de una familia reconocida por la comunidad gracias a su tradición dancística. En segundo lugar, el aspirante tiene que mostrar severo respeto y apego al fenómeno dancístico, invocar indirectamente el “llamado” con el entrenamiento constante como muestra de disciplina. Por último, y como cualidad personal, debe tener cierto “talento” corporal acompañado de una devoción religiosa exacerbada. Así, el pre-danzante de compromiso implora difusamente ser “elegido” y “visitado”, y con ello comenzar su estado de ensoñación, su rito de paso.

El primer momento de este rito de paso lo podemos ubicar mientras el pre-danzante duerme. Aquí se manifestará por vez primera el ente sagrado que lo guiará y le mostrará los fundamentos del saber secreto de los mayos: su concepción del mundo. Una vez comenzado el estado de ensoñación, las percepciones comienzan a mostrarle verdades ocultas que se entretrejen del sueño a la vigilia y de la vigilia al sueño, sin que logre objeti-

⁷ La comunidad mayo no ve en los judíos un sistema dancístico; sin embargo, sí se puede observar que en el contexto festivo de la Semana Santa existe un uso del cuerpo de manera extracotidiana, convirtiéndose éste en un sistema de códigos corporales impuestos, transmitidos y entendidos por la comunidad. Carlo Bonfiglioli (*Fariseos y matachines en la sierra tarahumara*, México, INI, 1985) define a la danza étnica como “un metalenguaje eminentemente rítmico-cinético con patrones estéticos culturalmente concebidos, por su contraste con los movimientos no dancísticos” y por supuesto que estoy de acuerdo, pero para el caso de este trabajo sólo se quiere resaltar el aspecto no cotidiano en el manejo del cuerpo.



varlas en su realidad cotidiana. El ensueño se convierte en visiones atemporales, es decir, el ente sagrado le presenta al pre-danzante un futuro cuasi inmediato: su confirmación, pero a la vez le presenta un pasado que sustenta su confirmación y más allá de eso: el mito de confirmación de la existencia mayo. En otras palabras, en el ensueño se muestran los ideales culturales, arquetipos o mitos de creación que permiten que este fenómeno individual se colectivice.

Pero ¿quiénes son estos “seres eternos del sueño”,⁸ los que visitan a los futuros especialistas rituales? Por regla general se refiere a estos agentes como los ancestros míticos o héroes culturales que de igual forma tuvieron que pasar por diferentes pruebas o batallas corpo-espirituales-mentales y al salir victoriosos quedaron divinizados para la posteridad. De igual forma, entre los mayos existe un ente sagrado, el *Pascol*, que es el encargado de transmitir esos saberes fundamentales, primero a los “elegidos” y enseguida al resto de los miembros de la comunidad.

Pascol, el sabio, es el responsable de crear la inconsciencia en la conciencia del pre-danzante, es quien legisla el desequilibrio momentáneo mental del sujeto, el que altera la percepción del *yoreme*⁹ y quien facilita la transmutación en danzante de compromiso o, en palabras de la comunidad, danzante con *sewa*.¹⁰ Dentro de la concepción de los mayos, *Pascol* es el dueño de los cerros, del agua, de la *juyya annia* o naturaleza univer-

⁸ Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 25

⁹ “Hombre verdadero” en lengua mayo.

¹⁰ “Flor” en lengua mayo. Término con múltiples connotaciones semánticas. Al respecto puede revisarse María Eugenia Olavarría, *Cruces, flores y serpientes. Simbolismo y vida ritual yaquis*, México, UAM-I/Plaza y Valdés, 2003.



sal, de las danzas, del lenguaje mismo y con esto, de las formas culturales existentes en la etnia. Es él quien se manifiesta en la actividad onírica de los *yoremes* y quien expresa la perpetuidad cultural, porque con ésta se perpetúa la existencia de los hombres verdaderos.

El *yoreme-sewa* y el estado de ensoñación

Como se planteó ya con anterioridad, el pre-danzante de compromiso obtiene la jerarquía de danzante con *sewa* cuando concluyó satisfactoriamente el proceso del estado de ensoñación, es decir, cuando concluyó el rito de paso. Pero ¿cómo se experimenta este proceso entre los danzantes de Pascola y Venado mayo?

La actividad onírica es en donde el pre-danzante recibe el “don” de saber bailar y de saber implorar bendiciones por medio del cuerpo, aprende el lenguaje sagrado y adquiere la capacidad de revivir el mito. Es por medio de este estado de ensoñación que “ve” lo que está por venir, se transforma en especialista ritual. No sólo es danzante en tanto sus aptitudes motoras, sino que es danzante con *sewa* porque hubo un cambio en su forma de actuar social, un cambio que la propia sociedad percibe. Al final del rito iniciático, las “nuevas” aptitudes adquiridas son demostradas a la comunidad, colectivizándose así el mito porque el binomio Pascol-comunidad lo legitima como danzante con *sewa*. El danzante ha adquirido validez y reconocimiento porque “la danza se sueña, es real, ves lo pasado y lo que viene, yo hago cosas en la danza porque en el sueño el espíritu me las enseña”.¹¹

Es de suma importancia subrayar que quien ensueña se identifica con la personalidad mítica de *Pascol*, es decir, se convierte él mismo en el ser sagrado porque es poseído por este ser. Por tanto, durante el estado de ensueño, donde la percepción es confusa, el “elegido” debe regresar a la naturaleza para confirmar su aprendizaje: “el danzante puro, con *sewa*, es de la naturaleza [...] me tocó bailar en el montecito y uno mismo siente la energía, cuando el monte le da energía a uno, porque el *Pascol* era del monte, era el cazador, el que lo habitaba”.¹²

¹¹ Entrevista a Teodoro Aguilar Sebejeca, realizada en Goros Pueblos, Ahome, Sinaloa, 9 de abril de 2001.

¹² *Ibidem*.

Pero ¿en qué realidad se presenta este regreso, en la onírica o en la cotidiana? Sea la realidad que sea, la importancia radica en que es en el ensueño donde los danzantes reciben el llamado, se comunican con lo sagrado, lo viven, y donde reciben también los dones del saber de la danza, donde reciben la *sewa*; además, aquí se da continuidad a la existencia de los seres sagrados, porque poseen el cuerpo del que ensueña, y por este motivo decimos que el ensueño es una extensión del culto.

El desequilibrio mental momentáneo generado en el pre-danzante de compromiso es resuelto al confirmarse como danzante con *sewa*, al librar la batalla del ensueño contra el pensamiento. Pero, ¿sigue la conciencia onírica como si estuviera despierta después de haberse confirmado el danzante con *sewa*? La etnografía nos dice que sí, los danzantes siguen teniendo visiones al respecto de la danza luego de haber sido confirmados o de haber decidido cambiar su “destino”: “soñé que no, me dijeron ‘ese no es tu negocio, ¿el negocio suyo lo vas a seguir o no?’ Entonces volví a cambiarlo otra vez de Venado, pus’ cada quien tiene su negocio, siga su negocio [...]”.¹³ Es decir que no solamente hay una continuidad en la actividad oniroide, sino que además hay realmente un compromiso adquirido y es vitalicio; quien no lo cumple puede ser castigado y siempre está en manos de *Pascol*.

A manera de conclusión, quiero agregar que este estado de ensueño, entendido como rito de paso individual colectivizante, expresa también un equilibrio entre la naturaleza y los seres humanos, un equilibrio psíquico-sensorial y emotivo. Nos percatamos nuevamente de que los procesos religiosos son la manifestación de las relaciones del hombre con la naturaleza, la sociedad y “su” mundo.

Por otro lado, y continuando con el planteamiento de Jouvett, puede ser que estemos ante un caso de “onironemas”, que mucho se ha desarrollado pero poco se ha concretado y que permitiría quizá establecer una teoría del ensueño en las sociedades tradicionales y, por qué no, hablar en términos de una probable etno-onirología (ambos términos son de dicho autor).

¹³ Entrevista a Agustín Aguilar Buitimea, realizada en Goros Pueblos, Ahome, Sinaloa, el 20 de diciembre de 2003.

Los cuerpos antiguos. Una breve revisión de la danza indígena, la ideología y la retórica del cuerpo en la musicología mexicana en la década 1930-1940

*Es hablar con el cuerpo. No está muda
la música del cuerpo. Se desnuda
la inmaterialidad de la materia.*

CARLOS PELLICER, *La Danza*



Compleja y difícil de definir en pocas líneas, la situación política y social del México posrevolucionario entre 1930 y 1940, que involucraba las luchas ideológicas entre facciones de poder cultural y económico. Tales discusiones, tendientes a resolver el problema que representaba para la clase gobernante la situación del indígena y su relación con el proyecto de nación que se intentaba construir, se manifestaba mediante discursos de toda índole; un ejemplo de ello es, desde el arte, el cuadro *Etnografías* (1938) de David Alfaro Siqueiros (1898-1974), quien así criticaba las máscaras y la posición hierárquica que sobre el cuerpo del indígena ponían ciertos intelectuales. Para él, la cultura indígena era fuente de lo magnífico, de lo monumental: “Las fuentes profundas de la tradición mexicana no están en los aspectos superficiales, en las expresiones pintorescas, en pueriles formas de mexicanidad [...] están precisamente en la naturaleza monumental, superiormente monumental, específicamente ideológica, de las sorprendentes culturas prehispánicas y, también, aunque en menor proporción, dentro de lo saludable del arte mestizo colonial”.¹

Por su parte, compositores como Carlos Chávez (1899-1978) o José Rolón (1876-1945) también miraban a lo popular para construir su propia estética musical, y contribuir con ello al proyecto de Estado. En 1930,

* Investigador independiente.

¹ Christopher Fulton, “Cuauhtémoc Regained”, en *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, núm. 36, 2008, p. 20.

pensando en la raíz de lo nacional, Chávez afirmaba: “la síntesis más clara de un país a través de su historia la da el arte popular. En México, v.g., la música indígena (que todavía se practica), la mestiza de diversas regiones y épocas, los ‘corridos’ de las revoluciones y las guerras y aun la música importada y desfigurada, materializan íntegramente la vida de México sintetizando nuestra vida nacional”.²

Después, en 1937, Pedro Michaca, en la revista *Cultura Musical*, aseveraba lo siguiente, en consonancia con la visión y propuesta estéticas del maestro Carlos Chávez: “Así el pueblo, colectividad creadora, proporciona con su arte subjetivo los elementos primordiales constitutivos del arte nacional: en la canción o en la danza, como en los instrumentos musicales y hasta la indumentaria de músicos y bailarines, encontraremos envuelta la psicología del alma popular, que es el objeto de toda investigación nacionalista”.³

Lázaro Cárdenas (1895-1970) —en el poder durante la segunda mitad de la década de 1940— tomó decisiones que lo enfrentaron con sectores como el educativo, por el carácter socialista de la educación, lo que llevará a la Universidad Nacional —con los rectores conservadores Manuel Gómez Morín (1897-1972) y Fernando Ocaranza (1876-1965)— a tratar de consolidar la libertad de cátedra y la autonomía universitaria. Por otro lado, las ideas raciales del antropólogo Manuel Gamio (1883-1960), de Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) y José Vasconcelos (1882-1959), que tenían como modelo a una raza específica, la de los mestizos, seguían incidiendo de varias maneras en las políticas gubernamentales, sobre todo a inicios de la década de los 1930. El año de 1934 fue significativo, pues se impulsó la reforma agraria, y artistas como Diego Rivera (1886-1957), Siqueiros, Mauricio Magdaleno (1906-1986) y Silvestre Revueltas (1899-1940) participaron activamente en las movilizaciones sociales. En 1938 se constituyó la Sociedad Mexicana de Folklore como filial de la Sociedad Mexicana de Antropología, durante la época en que la disciplina antropológica veía

² Carlos Chávez, “Nacionalismo musical”, en *Música, Revista mexicana*, vol. I, núm. 6, agosto 1930, p. 11.

³ Pedro Michaca, “El problema del nacionalismo musical II”, en *Cultura Musical*, núm. 11, septiembre 1937, p. 10.



al ritual como “una expresión del conocimiento tradicional, la puesta en práctica del saber mágico y religioso. Además, es fundamental en el análisis general para determinar el tránsito de las culturas folk a las urbanas puesto que, en estas últimas, no había una influencia decisiva del ritual en la vida diaria, lo que sí sucedía en las primeras”.⁴ También importante para la antropología de esta década era el análisis del sincretismo: “No son pocos los trabajos etnográficos de extranjeros y nacionales que seguirían esta misma perspectiva caracterizada por distinguir lo pagano de lo cristiano”,⁵ de tal suerte que, por ejemplo, Robert Redfield (1897-1956) con *Tepoztlán, a Mexican Village* (1930), “distinguió aquellos elementos prácticos de los elementos expresivos de los rituales, dando a entender que estos últimos estaban asociados a la magia y al pensamiento irracional, mientras que los primeros tendían a estar dominados por el pensamiento racional”.⁶ Esas mismas características se pueden encontrar en las colaboracio-

⁴ Andrés Oseguera, “De ritos y antropólogos. Perspectivas teóricas sobre el ritual indígena en la antropología realizada en México”, en *Cuicuilco*, vol. 15, núm. 42, enero-abril 2008, p. 100.

⁵ *Ibidem*, p. 102.

⁶ *Ibidem*, p. 100.

nes entre Alfonso Villa Rojas (1897-1998) y Redfield: *Chan kom. A Maya Village* (1933) y *Notes on the Ethnography of the Tzeltal Communities of Chiapas* (1939).

Fue en esta década de 1930 en la que Ángel M. Garibay (1892-1967) desarrolló su recolección de relatos y tradiciones indígenas que, en parte, le sirvieron para presentar en 1940 *Poesía indígena de la altiplanicie; divulgación literaria*, editado por la UNAM; también este mismo año se celebró el Primer Congreso Indigenista Interamericano en Pátzcuaro, y Vicente T. Mendoza creó la Sociedad Folclórica de México en sustitución de la Sociedad Mexicana de Folclore.

Para analizar los textos generados en la década de 1930, este trabajo maneja el concepto de ideología a partir del pensamiento de Louis Althusser. Él habla de este término como “el sistema de ideas, de representaciones, que domina el espíritu de un hombre o un grupo social”.⁷ Tal sistema de representaciones o “concepciones del mundo” son impulsadas por los aparatos ideológicos del estado (AIE), esto es, entidades o instituciones especializadas de las que la ciencia, la cultura, y con ello la música —así como quienes la estudian y la difunden—, forman parte substancial. De esta manera, tanto la Secretaría de Educación Pública como la Universidad Nacional, al encargarles sendos trabajos a Rubén M. Campos (1876-1945) y Vicente T. Mendoza (1894-1964) sobre el folclore musical de México, se encargaron de patrocinar, dentro de un proyecto de nación, “una teoría de las ideologías particulares, que siempre expresan, cualquiera que sea su forma (religiosa, moral, jurídica, política), posiciones de clase”.⁸

Tales posiciones de clase, visiones del mundo son complejas de definir, pero a través de dichos escritos se puede extraer un acercamiento a esa ideología. Es en este punto donde enlazo a Althusser con Pierre Bourdieu, aun estando consciente de ciertas discrepancias de este último teórico con el pensamiento althusseriano. Para mí, el punto de encuentro se da en el cuerpo. Dice también Althusser: “las ‘ideas’ o ‘representaciones’, etc. de las que parece compuesta la ideología, no

⁷ Louis Althusser, “Ideología y aparatos ideológicos del Estado”, en Slavoj Žižek (comp.), *Ideología. Un mapa de la cuestión*, México, FCE, 2003, p. 143.

⁸ *Ibidem*, p. 136.

tienen existencia ideal, idealista, espiritual, sino material”.⁹

Más adelante afirma: “en un aparato y su práctica, o sus prácticas, existen siempre una ideología. Tal existencia es material”.¹⁰ Si el musicólogo, considerado como parte del aparato y su práctica, esto es, su obra intelectual, tienen una existencia material dada de *facto*, podemos avanzar a otro nivel, y observar que lo que le preocupa al folclorista (las ideas o representaciones aludidas por Althusser) no son únicamente los aspectos formales o estéticos de su trabajo, sino la materialidad de los cuerpos descritos en su obra. Es en este punto donde Bourdieu aparece, cuando afirma que los principales efectos ideológicos “en su mayor parte son transmitidos a través del cuerpo. El principal mecanismo de dominación opera a través de la manipulación inconsciente del cuerpo”.¹¹

Dado lo anterior, y ampliando la reflexión, el musicólogo elabora un texto sobre el cuerpo de los sujetos que estudia a partir de su música, puesto que ha leído el discurso que esas personas han realizado con sus propios cuerpos al bailar e interpretar sus creaciones sonoras. Esa secuencia de discursos: del cuerpo que baila y la posterior elaboración de un texto sobre esa danza, elaborado por el musicólogo, es el que a continuación se analiza. La intencionalidad del sujeto que baila marca un discurso destinado a persuadirnos de su objetivo, con lo cual se puede identificar un carácter retórico. Siendo la retórica la disciplina que estudia los discursos y la persuasión que éstos logran, podemos encontrar que quien baila practica la retórica del cuerpo, una modalidad de discurso persuasivo desde el cuerpo: “es el cuerpo mismo el que ejerce el discurso, el cuerpo en tanto agente de la persuasión”.¹² Esta retórica del cuerpo implica que hay un punto de vista, una idea, sobre el significado de las acciones realizadas:

⁹ *Ibidem*, p. 141.

¹⁰ *Ibidem*, p. 142.

¹¹ Pierre Bourdieu y Terry Eagleton, “Doxa y vida cotidiana: una entrevista”, en Slavoj Žižek (comp.), *Ideología. Un mapa de la cuestión*, México, FCE, 2003, p. 299.

¹² Katya Mandoki, “Retórica del cuerpo: en memoria de aquel hombre de Chang’an”, en Helena Beristáin y Gerardo Ramírez Vidal (comps), *El cuerpo, el sonido y la imagen*, México, IIF-UNAM, 2008, p. 10.

Mediante la intervención de la función expresiva es como el agente del discurso presenta un carácter personal (ethos) desde el cual interpela al destinatario. [...] La función referencial opera igualmente en la retórica corporal, pues siempre se trata de discursos que se refieren a alguien o a algo, ya sea real o imaginario. Entre todas estas funciones, la dominante en última instancia es siempre la conativa, por su naturaleza propiamente persuasiva, y la subdominante es estética, por su capacidad de conmover la sensibilidad del destinatario (*pathos*).¹³

Por su parte, Campos y Mendoza realizan una retórica sobre el cuerpo, esto es, discursos “elaborados sobre el cuerpo, es decir, al cuerpo como tema de la persuasión”, Katya Mandoki afirma que “el mismo Aristóteles habla en su Retórica sobre el cuerpo y su excelencia atlética”.¹⁴ En ese sentido el cuerpo del danzante indígena —en sus aspectos racial, estético y retórico— ¿qué le dice a los autores analizados?

Ese carácter ideológico basado en lo racial se encuentra en el discurso de Rubén M. Campos, en su libro *El folklore musical de las ciudades*, comisionado por la Secretaría de Educación Pública y que fue publicado en 1930, obra a la que precedieron *El folklore y la música mexicana* (1928) y *El folklore literario de México* (1929); en la introducción el escritor afirmaba que:

La música obedece a esa inquietud constante del carácter mexicano. Desde luego hay que deslindar la nacionalidad en dos grupos humanos: el inmenso grupo en el que predominan las características aborígenes y que aún no han evolucionado; y el grupo menor de las ciudades que se ha incorporado a la cultura universal. El primero ha quedado musicalmente estacionario en los sones guiadores de las danzas indígenas. El segundo ha asimilado las formas y los procedimientos artísticos del arte universal.¹⁵

Tal pensamiento, que identifica y separa a lo citadino de lo rural a través de los cuerpos que han evolucionado y son civilizados, hace que lo indígena se

convierta en una presencia lejana, prácticamente invisible. De esta forma, no es de extrañar que en su libro, al pensar en el folclore citadino, se refiera principalmente a las costumbres, fiestas y diversiones de las clases medias de la ciudad de México: “La música popular de las ciudades tenía necesariamente que ser una inger-tación (*sic*) de la música de las ciudades europeas [...] La música rural es la misma de antaño, porque el pueblo rural sigue bailando al aire libre el jarabe nacional en sus diversos pasos”.¹⁶

La definición de la ciudad como un espacio donde habitan de manera natural y exclusiva las clases altas y medias, dignas portadoras de la modernidad, de la velocidad de las máquinas y los beneficios de la industria, encontrará su confirmación en 1935 en la Revista *Musical Ariel*, órgano de difusión del Ateneo Musical de México. La noción del habitante de la ciudad como opuesto a lo indígena se encuentra en las siguientes líneas, que muestran la preocupación de José M. Bonilla por el hecho de que en las escuelas primarias se enseñaran canciones tradicionales “Ni siquiera creemos que esta práctica sea capaz de despertar sentimientos patrióticos, un tanto anacrónicos, porque para el niño mestizo, y sobre todo para el niño de las ciudades, el azteca, el totonaco, el tarasco, el maya, le resultan cosas tan extrañas, que no pueden despertar sentimientos de ninguna clase”.¹⁷

La exaltación, que en realidad era más una preocupación, del discurso de los intelectuales para establecer al mestizo como forjador de la patria, esencia pura del México nuevo, que hace al progreso nacer y reproducirse, es reiterada en ese artículo de la siguiente manera: “Hicimos notar hace unos días, que el elemento racial dominante en nuestros días es el mestizo; dominante no sólo por su número sino por sus condiciones psicológicas de hombre luchador e inquieto [...] El indio, en cambio, siente repulsión por los centros urbanos. En tales condiciones, el indio apenas si conserva restos deformados del arte de sus ancestros”.¹⁸

¹³ *Ibidem*, p. 15.

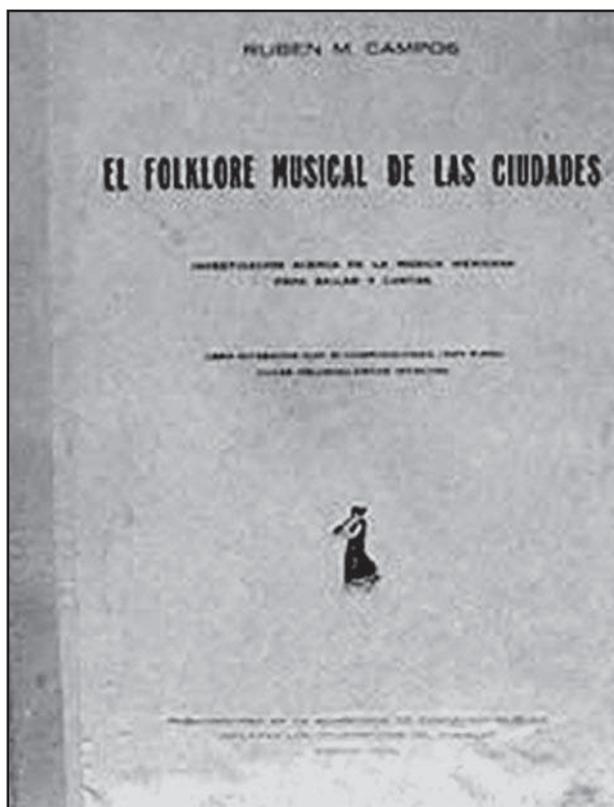
¹⁴ *Ibidem*, p. 12.

¹⁵ Rubén M. Campos, *El folklore musical de las ciudades. Investigación acerca de la música mexicana para bailar y cantar*, (reimpresión facsimilar), México, SEP, CENIDIM, 1995, p. 5.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ José M. Bonilla, “Cantos exóticos en las escuelas”, en *Revista Musical Ariel*, año I, tt. 5 y 6, 1935, p. 6.

¹⁸ *Idem*.



Regresando al libro *El folkllore musical de las ciudades*, ahí la visión del indígena de su tiempo como una versión disminuida, una especie de eco débil de la gloria y el esplendor de los imperios precolombinos, es lo que constituye una ideología nacionalista que le permite a Campos, folclorista del Museo Nacional, presentar a la Secretaría de Educación Pública, entonces dirigida por el doctor Puig Casauranc, el resultado de su trabajo previo como escritor, en la creación de los textos dirigidos a servir como base de una serie de ballets, pantomimas y representaciones teatrales al aire libre con títulos como *Quetzalcóatl*, *Xóchitl* o *Sacniclé*. Sólo de esa forma —mediante una idealización que ya se realizaba desde el siglo XIX— la cultura indígena del pasado pudo formar parte de su libro. Si se considera que Campos dirigió la *Revista Musical de México* en la primera mitad de la década de los veinte, y que en ella se contaba entre los colaboradores a Pedro Henríquez Ureña y José Vasconcelos, ambos con un señalado ideario sobre el mestizo y la necesaria integración racial de los indígenas, es posible, a manera de hipótesis, llamar la atención sobre esa probable filiación de Campos al pensamiento de estos intelectuales. Ya en la *Revista Musical de México* había escrito textos en los que mos-

traba su pensamiento, donde la figura del indígena es una especie de fantasmagoría, un ser lejano del presente, apartado de la ciudad y solamente observable por su esplendor pasado como fuente del imaginario nacional: “La melodía antigua rimadora de la danza mesurada y ritual, desapareció de las ciudades, aunque no del indio rural y errante, donde subsiste, y fue sustituida en la clase popular de las ciudades por la melodía de estructura cuadrada a dos partes”.¹⁹

Así, la sustitución de la música significaba reemplazo cultural y corporal, consecuencia comprensible y lógica de la marcha del progreso que convierte a unos en presencias invisibles, espectrales, moradoras de espacios y tiempos míticos fuera de la realidad social de las ciudades. “El espíritu de la raza, por tanto, no ha muerto. El alma de los antepasados vive en el ritmo melancólico que marca el tambor y comenta el pífano playendo a la evocación del espectro rutilante del azteca en las danzas sagradas. El alma de la raza vive en la canción doliente que oí hace veinte años en el Sur, en las montañas hasta hoy abruptas al cosmopolitismo”.²⁰

En el caso de Campos, el mejor lugar de la presencia indígena es el de la lejanía del mito y de la historia, sumada a la distancia dada por lo rural. Más radical en su visión de lo indígena como algo inferior resulta ser el artículo “Danzas rituales” de José Núñez, también publicado en la *Revista Musical Ariel*. En Núñez la visión ideológica se hace notoria a través de un discurso sobre el cuerpo, donde la figura rígida y aparentemente inmóvil de las danzantes, esto es, el momento en el cual el cuerpo expresa su vocación persuasiva, le parecen estéticamente ineficaces, pero sobre todo no le comunican sentido ni espiritualidad alguna:

Penetró el pelotón coreográfico a la basílica zahumada por el humo de las liturgias, y entonces el cronista, desde una banca, pudo atisbar el espectáculo bizarro de las danzantes frente al altar acribillado por blandones votivos [...] sonó un cascabeleo profano, y las indias al sollozar del rústico “stradivarius”, empezaron a moverse en el ritmo del baile. El mismo estribillo repetido hasta el can-

¹⁹ Rubén M. Campos, “Las fuentes del folkllore mexicano”, en *Revista Musical de México*, t. I, núm. 1, 1991, p. 21.

²⁰ *Ibidem*, p. 23.

CONTIENE ESTE NUMERO:

Editoriales, Pedagogía, Crítica, Instrumentos, Difusión general, Entrevistas, Luetuosas, Efemérides, Consultas, Bibliografías, Actividades musicales, Información general, Ateneo, Variedades, Música impresa.

Danzas Rituales.

Por José de J. Núñez y Domínguez.

Al correr vertiginoso del tranvía que bordeaba las acequias de aguas cenagosas, el cronista sorprendió en el camino a la cara-
Ante la vista de los pasajeros tremolantes, por el ventalle de la mañana invernal, se abría el maravilloso paisaje del Valle de Me-



vana pintoresca. La movible mancha de color alegraba lo gris del sendero, hacia pensar en una teoría de gitanos o evocaba un grupo de funámbulos, ya vestidos con sus galas farandulescas, para ir a la feria del pueblecillo más próximo. xico, que desdoblaba su tapiz pérsico a las
(Pasa a la Pág. 23).

sancio surgía de la caja armónica, vibrante a la caricia del arco, y las mujeres, con una uniformidad falta de estética, ejecutaban la danza, con figuras iguales, de una rigidez hierática, sin mover un brazo, sin dar al cuerpo ningún movimiento gracioso característico de los bailes paganos u orientales”.²¹

Pero si a Núñez la danza no le convence como un discurso del cuerpo para dar gracias y comunicarse con lo divino, en este caso la Virgen de Guadalupe, ya que el *pathos* del baile indígena no le causa emociones positivas, su perspectiva ideológica sí es enfática y clara. Para este escritor el discurso llevado a cabo por esas mujeres es igual de espectral que para Campos, al constituirse como un mensaje del pasado que él quisiera ya desaparecido, pero que adentro conserva un espíritu a la vez actual y pernicioso, antiguo e idólatra. “Estas danzas indígenas llevan a pensar en que aún la tradición de las teogonías ancestrales hinca sus garras en estos seres de limpio corazón y frente hundida en las tinieblas, como dijo el poeta, pues de otro modo no se explica su manera de honrar a la Virgen”.²²

²¹ José de J. Núñez y Domínguez, “Danzas rituales”, en *Revista Musical Ariel*, año I, núm. 2, 1935, p. 23.

²² *Ibidem*, p. 21.

Aparecido también en la *Revista Musical Ariel*, pero en el fondo ética e ideológicamente opuesta a la de Núñez, el artículo de José E. Guerrero es un discurso sobre la danza indígena que mira tanto al pasado como al presente y le sirve no para mostrar un signo de escándalo, sino como un recordatorio de la injusticia vivida y la pérdida de su mundo. Para elaborar su escrito Guerrero echa mano de la historia, acude a cronistas de la conquista como Sahagún y, al final de su texto, al traer a la memoria los escritos de Carlos María de Bustamante (1774-1848) sobre las duras condiciones de vida de los indígenas de su tiempo, constata que la situación indígena, reflejada en sus danzas, sigue siendo difícil para ellos. En el caso de Guerrero, quien usa el discurso de Bustamante para construir el suyo, la retórica de los cuerpos danzantes en su afán persuasivo, aunque no está descrita con el mismo detalle que en el caso de Núñez, sí muestra una emoción cercana a la empatía con las danzantes: “El espectador no puede mostrarse tranquilo a la vista de aquel espectáculo: indias tierneccitas, humildes y honestamente vestidas, llevan el compás y jamás se les nota la menor irreverencia. [...] Antes como ahora, los indígenas celebran sus danzas con la misma música, todavía lloran cuando cantan, sus condiciones no han cambiado, las palabras de Bustamante siguen aún en pié”.²³

La obra de Vicente T. Mendoza, de importancia de sobra reconocida, también es un caso a considerar. De la década de 1930 datan algunos de sus trabajos más acreditados: *Instrumentos precortesianos* (1933), *Música indígena otomí* de 1936, resultado de su investigación de campo a la zona del Valle del Mezquital en el estado de Hidalgo, pero publicada hasta 1950 en la *Revista de Estudios Musicales* —y editada con ese nombre por la UNAM en 1997—, y *Romance y corrido* (1939), también editada por la UNAM, en ese entonces dirigida por el rector Luis Chico Goerne. En *Romance y corrido* Mendoza establece su objetivo filológico que, sin embargo, es espejo de sus ideas nacionalistas, centradas en el mestizo como integrante mayoritario de la población mexicana:

²³ José F. Guerrero, “La danza (concluye)”, en *Revista Musical Ariel*, año I, tt. 5 y 6, 1935, p. 25.

Al oír de los labios de los sirvientes de dicho campamento [en Tepalcatepec, Michoacán] este canto, que por sí solo indica su marcada antigüedad, me convencí de que en México existía una tradición musical viva, que indudablemente procedía de la presencia de españoles radicados siglos atrás en aquellos lugares. La conquista pacífica que llevaron a cabo en todo Michoacán el incansable Vasco de Quiroga, así como otros religiosos misioneros, había alcanzado a influir poderosamente en aquellas regiones, pues no solamente el idioma español se conserva intacto y puro, no solamente se escucha en todos los ámbitos del antiguo Reino Tarasco la música peninsular bastante incontaminada, sino que se ve transitar con desparpajo y perfectamente adheridos al terruño, multitud de individuos de facciones hispánicas, aunque ataviados ya con la indumentaria familiar a los indígenas de la región”.²⁴

Este hispanismo de Mendoza, ya señalado por otros investigadores (como María de los Ángeles Chapa Bezanilla²⁵ y Gabriel Moedano), es también evidente en el libro *Música indígena otomí*. En los datos recogidos, aunque señala la persistencia de lo indígena en las canciones —por ejemplo, en el uso de la lengua otomí y los modos con los cuales se estructuran las melodías—, la expresión positiva de la influencia española sobre el mundo indígena tiene un gran peso en su discurso. El inicio del libro señala la idea que habrá de regir a lo largo del texto: “[Lo coreográfico] que ofrece el mismo influjo debido a los instrumentos y su técnica igualmente europeos, así como por los ritmos bailables que junto con dicha música introdujeron los peninsulares”.²⁶

De manera especial, páginas adelante, en la sección dedicada a la danza, el espacio destinado a establecer la influencia hispánica sobre los bailes de los habitantes del Valle del Mezquital es mayor que el de las influencias de otras zonas indígenas. Más aún, el texto promete una descripción de los bailes, sin embargo, a no

ser por una línea donde se describen los instrumentos, nunca llega de forma detallada la información que había ofrecido.

Por una parte es entendible esta falta de una descripción de la danza y los cuerpos que intervienen en ella, pues Mendoza fue partidario de la escuela folclórica finlandesa, la cual se centraba en el estudio del texto nacido de la oralidad y que, por tanto: “como se sabe, lo que persigue primero es reunir el mayor número de variantes históricas y geográficas de un tema y después estudiar su difusión espacial y temporal, con el fin de descubrir su probable forma básica y determinar su posible lugar de origen”.²⁷ Sin embargo, los cuerpos indígenas sí están ahí, clasificados de acuerdo con los parámetros de la antropología física de su tiempo, e incluso el libro contiene imágenes de los informantes —la mayoría niñas— tomadas por Gabriel Saldívar; además de fotos de personas realizando tareas comunes, pero no hay ninguna imagen de alguien bailando. No puedo proporcionar una explicación sólida para esto, solamente me limito a señalar este déficit.

Nacionalista desde la década de 1920, a pesar de su ascendencia indígena, Mendoza es un mestizo para quien sólo se puede empezar a trabajar “una vez vencida la resistencia natural de los indígenas”.²⁸ Esta sola frase, puesta al principio de su libro *Música indígena otomí*, marca, más allá de cualquier interpretación psicologista, una enorme distancia cultural hacia una de sus raíces genéticas, a la vez que la mayor parte del discurso desarrollado en el texto representa cierta subordinación de lo indígena a la otra raíz hispánica, como se ha mencionado ya.

De esta manera termino esta breve relación de folcloristas, músicos y otro tipo de opiniones que durante la década de 1930 trataron de establecer la identidad nacional a través de desentrañar qué había debajo del “impenetrable” rostro indígena y de sus “misteriosos” bailes, sólo quedando la sensación de que quienes en verdad habían usado máscaras fueron los propios investigadores de lo folclórico.

²⁴ Gabriel Moedano Navarro, *La vida y la obra de Vicente T. Mendoza (1894-1964)*, México, SEP, 1976, p. 9.

²⁵ María de los Ángeles Chapa Bezanilla, *Catálogo de la Música Indígena recolectada por el maestro Vicente T. Mendoza*, México, IIB-UNAM, 1994.

²⁶ Vicente T. Mendoza, *Música indígena otomí, investigación en el Valle del Mezquital, Hidalgo en 1936*, México, UNAM, 1997, p. 8.

²⁷ Gabriel Moedano, *op. cit.*, p. 46.

²⁸ Vicente T. Mendoza, *op. cit.*, 1997, p. 7.

Sistemática musical de los repertorios nahuas de la sierra-costa de Michoacán

Nuestro estudio se centra fundamentalmente en la sistemática¹ de los repertorios musicales de las comunidades nahuas de la sierra-costa de Michoacán. Éstas se localizan principalmente en la vertiente suroeste del estado. En conjunto, las cinco comunidades nahuas, San Miguel Aquila, Santa María de Ostula, Coire, Santos Reyes Pómaro, y Huizontla, comprenden una porción geográfica que abarca casi por completo el municipio de Aquila, y llegan a extenderse hasta los municipios de Coahuayana y Villa Victoria (Chinicuila).

Musicalmente las cinco comunidades han sido poco estudiadas, y aun cuando en recientes fechas se han editado algunos materiales fonográficos, se toca de manera tangencial la práctica musical. En este punto quisiéramos detenernos y enfocar la atención en este aspecto, mas debemos tener en cuenta algunas variables sociales de importancia que consideramos inciden en la música.

Por tal motivo, el trabajo que presentamos versará sobre la relación entre música, lengua y cultura, tomando como eje de estudio la sistemática musical de las agrupaciones nahuas denominadas mariachi y minueteros, conjuntos que —no está por demás mencionar— son considerados expresiones propias de las comunidades, al igual que una parte de los repertorios que ejecutan. Los primeros aparecen en bodas, cumpleaños, bautizos, primeras comuniones, clausura de cursos, fiestas cívicas, año nuevo, parrandas, serenatas y los segundos en entierros de angelitos y adultos, día de Santos Difuntos, velaciones, procesiones y funciones para santos y vírgenes.

Antes de entrar de lleno al estudio que nos compete es importante acotar que para esta primera etapa nos centraremos en los usos y significados que le dan los colaboradores locales a los términos musicales, dejando de lado, por el momento, su análisis morfológico y etimológico.

* Licenciado en etnomusicología. Investigador de El Colegio de México.

¹ La sistemática musical es una de las ramas de la etnomusicología que se interesa por el funcionamiento interno de la música.

Etnocategorías en la práctica musical de los nahuas de Michoacán

Una vez dicho esto, comenzaremos afirmando que los músicos nahuas organizan parte de la experiencia musical a partir de una serie de criterios que regularmente se encuentran verbalizados. Estos criterios derivan en vocabularios especializados o metalenguajes, por los que se describe y analiza la música. Cada ejecución vocal, instrumental o conjunta tiene un soporte (de acuerdo con su contexto, organología y sistemática), nunca se encuentran desprovistas de un campo de acción o una serie de normas y restricciones que las aglutinan, organizan y dan sentido.

Por el contrario, toda realización musical u ocurrencia se encuentra adscrita por alguna o algunas de sus características de ejecución a un conjunto más amplio que las agrupa y ordena. Cada una de las ocurrencias musicales, conglomeradas en estos conjuntos, generalmente se encuentra membretada con un nominativo

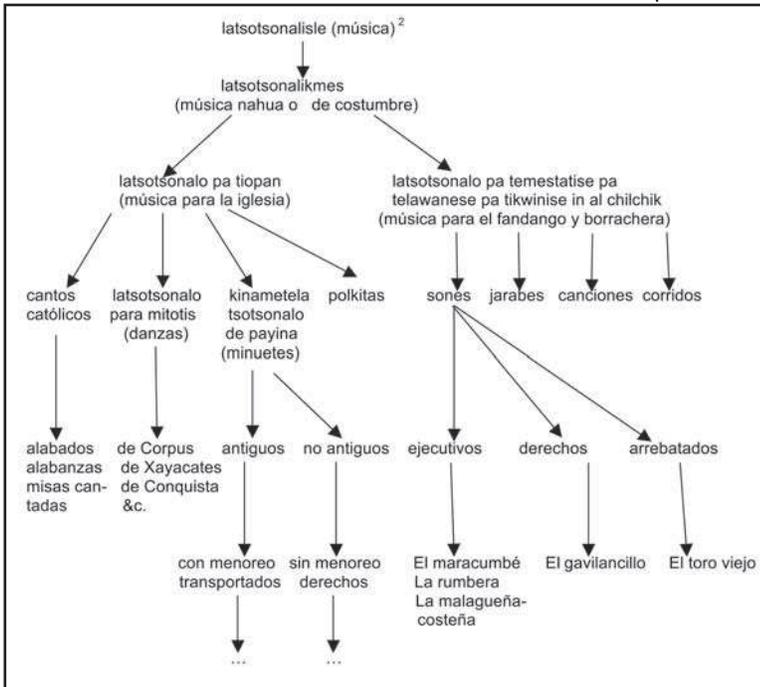
en español o nahua, lo que permite su identificación verbal y simultáneamente su adscripción al conjunto de piezas que llevan el mismo nombre, y con las que comparte rasgos formales, contextuales, organológicos, de uso y función.

Los usos lingüísticos que dan los nahuas de Michoacán a los términos relacionados con la música, así como a las relaciones que éstos guardan con un campo de acción determinado, nos permiten —como puede verse en el esquema— elaborar una clasificación de los repertorios (por más contingente que ésta sea) y proponer cierto nivel de organización de acuerdo a una serie de juicios que logran caracterizar la actividad musical.

Por ejemplo, algunos músicos reparan en ciertas particularidades internas de la música para diferenciar aquellas piezas que consideran antiguas, de aquellas otras que no lo son, como en el caso de los minuets. Usualmente las primeras contendrían lo que llaman “menoreo o transporte”. Esta expresión castellana señala una singularidad interna de la forma musical que parecería excluir de un conjunto a ciertas piezas que carecen de modulaciones o inflexiones al relativo menor, si bien cabe mencionar que no todos los minuets considerados antiguos contienen menoreo. Entonces, aparte del menoreo existen otros elementos por los que se logra caracterizar y aglutinar, en un solo dominio, ciertas piezas como miembros de un conjunto o subconjunto, en este caso del subconjunto *minuets antiguos*.

Esta particularidad no sólo promueve la inclusión o exclusión de una pieza en un campo determinado, señalando abiertamente un conocimiento preciso sobre ciertas características internas de la música, sino que además deja abiertas otras posibilidades para su clasificación. Estas proposiciones *ad hoc*, elaboradas para cierto *corpus*, exponen una idea interesante: todos los minuets con menoreo son antiguos, pero no todos los minuets antiguos tienen menoreo.

Así, coincidimos con Simha Arom cuando afirma que:



² El campo clasificatorio que presentamos se corresponde con un ejercicio que realizamos con los músicos de distintas comunidades y no es de ninguna manera definitivo; de hecho después de este ejercicio hemos encontrado que algunos de estos colaboradores han manifestado la intención de incorporar algunos géneros y de suprimir otros.

Dentro de un mismo contexto cultural, la funcionalidad y la sistemática de la música están estrechamente ligadas. Para cada ocurrencia que necesite soporte musical hay un repertorio particular. Cada repertorio posee un nombre en el lenguaje local, abarca un número específico de piezas y se caracteriza por atribuciones predeterminadas de roles vocales e instrumentales, así como por patrones rítmicos o polirrítmicos que los instrumentos categorizan de distintos entre sí. La totalidad de la música de una comunidad étnica puede, por tanto, presentarse como un conjunto finito de categorías mutuamente excluyentes, nominadas en el lenguaje vernáculo.³

Ahora bien, ¿de qué pueden servirnos los usos lingüísticos que dan los nahuas de Michoacán a los términos y vocabularios con los que logran clasificar la música? Hemos visto que a un nivel operativo la lengua nos permite proponer cierto nivel de organización de los repertorios, de acuerdo con una serie de criterios y convenciones que norman y organizan el sonido musical en términos de práctica y experiencia social. Pero ahora cabrá preguntarnos ¿qué relaciones estructurales designan tales términos? ¿Qué relaciones guardan las estructuras y funciones internas de la música con las unidades léxicas que las designan?

Pongamos el ejemplo de las cuerdas del arpa; éstas son divididas en bordones (cuerdas graves) y trinos (cuerdas agudas), las locuciones son utilizadas tanto por mestizos como por indígenas y refieren, como es evidente, a términos en castellano. Sin embargo, no dejan de ser codificados al interior de las ocasiones musicales nahuas. El significado de ambos términos nos dice cosas interesantes. Durante el proceso de aprendizaje ambas categorías cobran relevancia, pues cuando se pregunta al maestro y al aprendiz qué entienden con dicha terminología, la respuesta es interesante: “los bordones sirven para que no se caiga la música, la levanta, es lo que guía, lo que sostiene”. Los trinos, en cambio, dicen, “van arriba”, sobresalen, son más rápidos, se escuchan sobre los bordones.”

Y aquí hay que preguntarnos ¿en qué otras situaciones se emplean dichas palabras? En este caso la palabra

³ Simha Arom, “Intelligence in Traditional Music”, en J. Khalfa (comp.), *What is Intelligence?*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 140.

bordón. En la misma zona, bordón es sinónimo de bastón. Si analizamos semánticamente ambas locuciones bordón-bastón y bordón-cuerda, además de los usos que llega a dárseles, se observará que comparten algunos rasgos significativos: guía, sostén, apoyo. De esta manera, los rasgos significativos son proyectados sobre el término bordón que designa las cuerdas graves del instrumento musical: *lo que levanta, lo que sostiene, lo que la guía, lo que apoya*.

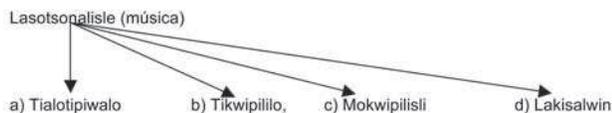
Para los músicos nahuas y mestizos los bordones o cuerdas graves funcionan como apoyo o sostén de los sonidos producidos por las cuerdas agudas o trinos, de tal manera que ayudan a fortalecer y a dar consistencia al sonido para que no se “apague” ni se “caiga”. Por otro lado, las cuerdas graves son guía y apoyo porque van marcando continuamente los cambios de armonía que coinciden con las partes constitutivas de la pieza. El arpista destaca el cambio armónico mediante diferentes estrategias, una de ellas se caracteriza por la utilización de secuencias de grado, ascendente o descendente, con lo que logra enfatizar el cambio de un grado armónico a otro o de una sección a otra.

La locución bordón, como se observa, lleva implícitos varios sentidos figurativos, de todos éstos algunos son “proyectados” sobre una acción musical determinada: bordonear. Los sentidos figurativos utilizados para el objeto bordón-bastón son transpuestos a ciertas funciones estructurales de la música: lo que guía, lo que sostiene, lo que se repite continuamente. El término no sólo alude a algo abstracto, especifica una acción determinada en la práctica musical.

Otro ejemplo lo ilustra la estructura interna de la música, ésta se compone al menos de cuatro elementos: *a) tialotipiwaló* (cuyo significado es traducido por los músicos como declarar la música o vamos a empezar), *b) tikwipililo* (repetición), *malikmalina* (torcer), *xikwipili* o *xixkuipi* (vuelta),⁴ *c) mokwipilisli* (conjunto total de vueltas, repeticiones o torceduras) y *d) lakisal-*

⁴ Aunque existen, en este caso, por lo menos cuatro términos diferentes para designar lingüísticamente una misma estructura musical, los músicos con los que trabajé me han explicado que todas remiten a una misma cosa. Es necesario mencionar que de las cuatro locuciones utilizaremos preferencialmente la locución *tikwipililo*.

win (salida) (marca que señala el final de la pieza con una cadencia perfecta V-I).



Durante un evento sonoro el violinista ejecuta, antes de cada ocurrencia, una breve secuencia sonora que indica a los demás músicos la pieza que ha de seguir dentro de la ocasión musical que se está llevando a cabo. A este pequeño fragmento de notas se le denomina en español “declarar”, y en náhuatl *tialotipiwalo* (*vamos a comenzar*), podría decirse que expone el tema. Y aunque el músico puede modificar tal fragmento, incluso sustituirlo, la condición es que éste logre evocar en los músicos la identidad de la pieza a la que se quiere hacer alusión. Es decir, *tialotipiwalo* es la identidad misma de la pieza.

Al mismo tiempo, este elemento clave que da el registro, la identidad y la tonalidad se complementa con otro denominado *tikwipililo*, *xixkwipi*, *xikwipili* o *malikmalina*. Tales vocablos designan la unidad más importante. Y aunque no lo podemos generalizar para todas las comunidades nahuas de la costa de Michoacán, el análisis de una parte del *corpus* registrado parece indicar que el conjunto de fragmentos musicales denominados *tikwipililo*, *xixkwipi*, *xikwipili* o *malikmalina* constituyen el conjunto de paradigmas y clases de equivalencias que representan la estructura o modelo mínimo por el que los músicos identifican, construyen y hacen variaciones. Podríamos afirmar que estas expresiones y sus designaciones conceptuales actúan no sólo como expresiones del funcionamiento interno de la música, sino que se constituyen en auténticos mensuradores, en unidades por las que se mide, se analiza y se hacen asequibles las estructuras de la música.

Cada pieza musical está hecha de una, dos, tres o cuatro de estas unidades, que se repiten una y otra vez hasta que el músico quiera. “Todo es lo mismo, se repite, pero no es igual, cada quien le pone de lo suyo,” afirman algunos músicos. Regularmente cada *tikwipililo* se compone por secuencias agrupadas en compases de 2, 4, 8, 9 y 10. El antecedente comienza con tónica



y después se mueve al consecuente para llegar a la dominante, y en ocasiones a la subdominante, estableciendo una relación de cadencia perfecta (V-I) y de cadencia plagal (IV-I), respectivamente.

Por ejemplo, uno de los minuets que analizamos se divide en cuatro *mokwipilisli*, a los que denomino: A, B, C y D; los *mokwipilisli* son estructuras de mayor envergadura que contienen las repeticiones de los *tikwipililo*. El primer *tikwipililo* está formado de dos compases de 12/8 (1+1, antecedente y consecuente) que se repiten en cuatro ocasiones consecutivas formando un *mokwipilisli* de 8 compases (4+4). El *tikwipililo* sigue una secuencia armónica de tónica (T) dominante (D) tónica (T) que irá marcando a su vez las secciones de la pieza, en otras palabras, el inicio y final de cada *tikwipililo*. El antecedente de la frase comienza con la tónica (T) y se mueve al consecuente para llegar a la dominante (D), creando una tensión con una cadencia de V-I para después resolver a tónica.

Antecedente T → D
 Consecuente D → T

El mokwipilisli B se compone de un tikwipililo de 12/8 de 1+1. El antecedente comienza en la fundamental y se mueve a la subdominante (Sd), se mantiene ahí y resuelve a tónica.

Antecedente T → Sd
 Consecuente Sd → T

El mokwipilisli C está constituido de dos tikwipililo de 1+1. El antecedente y el consecuente del primero se mantienen sobre relativo de tónica (rT-mi menor).

Antecedente rT
 Consecuente rT

El segundo tikwipililo inicia con rD, se mueve al rT cae al consecuente con rD y resuelve a rT al final de la frase.

Antecedente rD → rT
 Consecuente rD → rT

Finalmente, el mokwipilisli D está constituido también de dos tikwipililo, cada uno de 1+1. En ambos casos el patrón sigue el siguiente movimiento: el antecedente se mueve de rT a Sd del tono principal y el consecuente de rT a rD para caer a la dominante

Antecedente rT → Sd
 Consecuente rT → rD

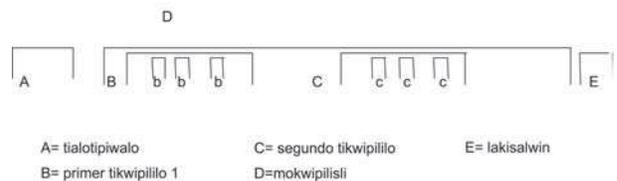
Un principio de los músicos es que si bien el *tialotipiwalo* es la identidad de la pieza ejecutada, el *tikwipililo* constituye una unidad mayor, la más importante, la unidad mensurable por excelencia de la música nahua. Si el *tialotipiwalo* es la identidad de una pieza, el *tikwipililo* lo es de un conjunto de piezas más amplio, lo que permite al músico y al aprendiz establecer

relaciones entre la identidad de la pieza (*tialotipiwalo*) y la posición que ocupa dentro del conjunto o repertorio.

Así, el *tikwipililo* y sus expresiones lingüísticas sustitutas constituyen una parte importante del fundamento de la música nahua, es lo que debe aprenderse el músico principiante, pues lo único que hay que hacer después es repetir y saber *enlazar* o *atar* las diferentes estructuras que constituyen la pieza. Al igual que en el caso que estudió Simha Arom,⁵ en nuestro trabajo el predominio de estas secuencias repetitivas, en las que un material parecido reaparece continuamente, muestra que éstas obedecen a una periodicidad rigurosa, aunque el contenido de las secuencias nunca es completamente idéntico porque el sistema admite un cierto margen de variabilidad, fundamentado en la subjetividad del músico.

Repetición y diferencia constituyen el principio esencial del funcionamiento de la música nahua. En este tipo de música la periodicidad se revela cómo un material de base de la construcción musical. La fórmula de cada pieza es grabada en la memoria colectiva de la comunidad, permitiendo así su transmisión, perpetuidad, identificación y variabilidad.⁶ Finalmente, el término *lakisalwin* marca el final en todas las piezas, utilizando para esto una cadencia V-I.

Otra manera de esquematizar nuestra propuesta es la siguiente:



Vemos pues, cómo los términos y vocablos nativos, sean en náhuatl o español, nos dan pistas sobre el funcionamiento de la estructura musical permitiéndonos esbozar una teoría nativa de la música.

⁵ Simha Arom, "Modelización y modelos en las músicas de tradición oral", en Francisco Cruces *et al.* (eds.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Trotta, 2001, pp. 203-232.

⁶ *Ibidem.*

Jesús Fernando
Pérez Quiroz*

A N T R O P O L O G I A

La música que acompaña la partida de angelitos. Violinero Serafín Zavala Salvador



En la comunidad de Carpinteros, municipio de San Agustín Metzquitlán, estado de Hidalgo, vive el señor Serafín Zavala, músico tradicional de su comunidad y artesano tallador de madera. Talla la madera de ocote para crear bateas, con diferentes fines utilitarios, los que se reconocen en forma y nombre. De esta manera produce “tepextates”, “machihues” y “bañitos” entre otras; de hecho él ha “inventado”, o bien aportado, otras formas además de las que la tradición le hizo conocer desde niño, como la batea de “media luna”.

Si se conoce a don Serafín Zavala, lo más seguro es que se encuentre uno en su comunidad llamada Carpinteros (lo cual brinda congruencia con su vida y oficio). Se trata de un pueblo al que se llega después de atravesar grandes áreas arboladas de bosques, coníferos principalmente, donde el clima regular es rodeado de neblina y un frío húmedo. En Carpinteros se pueden apreciar las casas de muros fabricados con troncos que se cruzan en las esquinas y techos de tejamanil o láminas a “dos aguas”, que delatan la abundante lluvia que hay en la región.

Esta tipología constructiva vernácula regala un aire de intimidad, de saberse lejos de lo urbano inmersos en esa “otra realidad”, una lección que enseña cómo sabiamente se responde aquí a las características ambientales, utilizando los materiales que ofrece el mismo medio. Casas valiosísimas en estos tiempos de construcción sin personalidad, casas que abrigan en sus pórticos de recibimiento un espacio multiusos, adornado por las mazorcas seleccionadas para la próxima siembra; sabiduría ancestral.

Estar en este lugar forma parte de la mística que acompaña a tan agradable señor, que con el talante de una tranquilidad gigante recibe a sus visitantes con sonrisa y expresión amable, sus dulces ojos contrastan con la fuerza que proyectan sus manos, sabias artesanas conocedoras del material maderable que regala según su especie, creaciones utilitarias y también lúdi-

* Arquitecto. Encargado del Departamento de Fomento al Arte y Cultura Popular, Dirección de Patrimonio Cultural, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo.

cas, como lo son los instrumentos musicales. Y es menester reflexionar en que no es lo mismo producir un objeto utilitario, como las valiosas bateas, que uno musical.

Todo eso producen las mágicas manos de don Serafín, pues él talla la madera para realizar el violín, instrumento de su preferencia y que ha ejecutado desde que se acuerda. Gran cualidad en las manos de un artesano producir el mismo objeto de su ejecución musical; al cual le arrebatan los dulces sonidos de tan importante instrumento, ya que en el violín reside el compromiso de interpretar la parte musical conocida como “la melodía”, pieza clave en el sentido musical de cualquier género donde se le encuentra.

Con más de 70 años, don Serafín ha sido músico tradicional con la habilidad y gusto por tocar diferentes géneros además del ceremonial, como los sones para diferentes danzas, o huapangos alegres que revelan el carácter regional con ese compromiso social que se asume al acompañar a sus vecinos de comunidad (o de región), en los momentos que surge una alteración de la vida cotidiana, ya sea la fiesta del patrón de la iglesia, alguna “curación” de las casas con la tipología vernácula del lugar, o cuando —desafortunadamente— sucede la muerte de alguien.

Es este último rubro del que quiero tratar, uno de varios donde la labor y el conocimiento de don Serafín entran en escena. Cuando el fallecimiento de alguna persona ocurre en estas comunidades, suceden eventos detonados por esa ausencia, y los usos y costumbres de los lugareños surgen de manera solemne al realizar diferentes ceremonias para despedir al difunto y encomendar el camino del alma; ahí aparece eventualmente lo sustancial de la música, la cual forma parte de tradiciones muy íntimas de la sociedad popular.

No todas las muertes significan lo mismo, y aunque todas son dolorosas ciertamente ninguna lo es tanto como la de algún niño o niña (“angelitos”, como se les llama a los pequeños fallecidos), trágico evento donde la música de don Serafín toma importancia, pues él es uno de los últimos músicos que conocen los “sones” que deben ejecutarse en medio de un suceso de tal solemnidad, son diferentes y tienen características que se amoldan a los diferentes momentos alrededor del fallecimiento.

En todas las sociedades se lamenta el deceso de un infante, y para ilustrarlo con un ejemplo ajeno al contexto hidalguense popular del que estamos tratando, cito la letra de una canción (“Los niños no mueren”) que se ocupa del tema, revelando y sintetizando gran parte del sentir que se comparte solidariamente con el funesto personal o ajeno, urbano o rural, pero siempre concerniente al hecho del descubrir esa gran ausencia que supone tal pérdida:

Autor: Floricienta
 Saben que los niños
 son ángeles sin alas
 que nos manda el cielo
 para ser más buenos
 Son los que nos marcan
 donde está el camino
 donde está lo bello
 de nuestro destino

Cuando ríe un niño
 el sol aparece
 y todo se aclara
 el mundo florece
 Se enciende la vida
 se encuentra el camino
 y nos damos cuenta
 que seguimos vivos

(Coro 1:)
 Los niños no mueren
 se nos van al cielo
 quedan en el alma
 y se ponen alas
 y vuelan muy cerca

(Coro 2:)
 Los niños no mueren
 se van por un tiempo
 a juntar estrellas
 y nacen de nuevo
 en otro pequeño

Los niños del mundo
 hoy sufren por hambre
 por frío, por miedo

por falta de techo
Y llora la tierra
también llora el cielo
cada vez que un niño
se queda en silencio

Pequeño chiquito
requete chiquito
no te vayas nunca
quédate conmigo
que te necesito

Los niños no mueren
sólo van al cielo...
los niños no mueren



Este tipo de música tradicional contiene la más profunda connotación respecto a tradiciones y momentos cruciales. Con respecto al arte de don Serafín, aunque recientemente fue llevado a grabación un disco que incluye varios sones y danzas promovido por el gobierno de Hidalgo, falta aún material del tipo mencionado, que brinde una enseñanza de vida conmemorando la muerte; el mismo don Serafín, al ver su disco grabado, explica que los sones llamados “Gloria 1, 2, 3 y 4” en realidad tienen sus nombres respectivos y no se especificaron ahí.

También sería de importancia enorme consignar en el arte de lo grabado una breve explicación de la connotación y parafernalia de cada son o “Gloria”, de su situación envolvente y eventos secundarios que rodean dichos ceremoniales, como la asistencia al velorio de diferentes personalidades, la comida y bebida que se acostumbra ofrecer a los distintos visitantes. Es necesario, además, realizarlo con sumo respeto, pues este tipo de acto creativo en medio de lo funerario es susceptible de sufrir erróneas interpretaciones, por eso hay que explicarlo.

La apuesta debe ir con los más jóvenes, y tenemos el compromiso de no perder esta herencia que recibimos de los antiguos, para entregársela a ellos viva y vibrante, como puede ser preservada, pero debemos presentarle atractiva, y sobre todo, en términos del presente que incluyen hacer del proyecto una acción integral, que conlleve beneficios reales para todos. No hay que

ser un experto en música, ni siquiera en cultura popular, para darse cuenta de la valía de nuestros artesanos.

Y se aprecia en cualquier comunidad la personalidad ambivalente de nuestros artesanos, pues además de su arte en que se especializan son campesinos, son cocineras, amas de casa, comerciantes o distribuidores. En cualquier mercado popular o “tianguis” vemos su trabajo, al igual que en las salas museográficas y museos comunitarios de cultura y arte popular, donde se exhiben producciones artesanales utilitarias como la de don Serafín, quien tiene en el Museo Regional de la Sierra Alta Hidalguense varias bateas de madera.

Es un compromiso social tomar parte en todos estos procesos de rescate, conservación y difusión del patrimonio intangible, el cual pertenece a todos los mexicanos, pero sobre todo a los que viven todavía con sus usos y costumbres, y necesitan acciones del Estado y de los promotores de cultura que los fortalezcan en ese diario enfrentamiento que libran los artesanos con la modernidad, que en medio de esta cultura materialista y de consumo los reta a no dejar sus tradiciones.

Suena en medio de una estancia a media luz el dulce ritmo de las guitarras y el violín, acompasado, hipnotizante, creador de un clima ceremonioso, de profunda reflexión por la vida y por la muerte, por la presencia de esa ausencia que se hace patente, dolorosamente real, impactante la entereza de familiares que acostumbrados a un pragmatismo casi heroico, realizan y ofrecen sus últimos regalos al “angelito” que ha partido, preparándolo, aprovisionándolo para ese decisivo viaje, y acompañándolo en esa última convivencia.

Los retos del *Reto*. Cambio y permanencia de la música tradicional de la danza *Los doce pares de Francia* de Totolapan, Morelos

En el pueblo de Totolapan, Morelos, durante la Feria del Quinto Viernes de Cuaresma —fiesta principal de esta población— se realiza la danza y obra teatral *Los doce pares de Francia*, mejor conocida como el *Reto*. Esta danza tiene una duración de cuatro días y la gente la considera el corazón de su fiesta patronal. Está musicalizada por banda de viento, que interpreta —de acuerdo con el guión de la obra— *toques, bailettes, marchas*, de autor y fechas desconocidas. Se dice que esta música es muy antigua y que —a diferencia de otros pueblos de Morelos y del Estado de México, donde también se realiza esta danza— en Totolapan se ha mantenido sin variaciones desde hace décadas.

La danza de moros y cristianos en la España medieval

De acuerdo con Warman, la de moros y cristianos es una danza bastante extendida en México, y cada pueblo le ha imprimido su forma particular para dramatizarla.¹ Nos remite a la España de la Reconquista, una España que, abanderada por el cristianismo, construyó una justificación mística para luchar contra los musulmanes —infielos y herejes— que permanecían en la península ibérica desde hacía más de siete siglos. Tiene sus antecedentes en las danzas de bastones y espadas, los torneos caballerescos y los garrotes, ampliamente practicados en la Europa medieval.

Tres símbolos son los que destacaban en la dramatización de esta danza en el Medievo español: el apóstol Santiago, vencedor heroico de los infie-

* Doctora en psicología social por la Universidad de Barcelona. Ha sido profesora-investigadora de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos y de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

¹ Arturo Warman, *La danza de moros y cristianos*, México, SEP, 1972.



les y, por tanto, protector de los cruzados; la Santa Cruz, patrona de los cruzados y símbolo de la cristiandad; y la festividad del Corpus Christi, símbolo supremo del catolicismo español en la cruzada contra los moros durante los siglos XIV y XV. En torno a estos símbolos, la España medieval creó una compleja serie de actos públicos, festividades y modos de diversión, donde la danza tuvo un papel preponderante. En estas festividades coincidían la realeza, con sus juegos y torneos caballerescos, y los bailes y danzas del pueblo. También circulaba un variado elenco de personajes de la época: saltimbanquis, titiriteros, rameras, malabaristas, tahúres, juglares y narradores populares. A principios del siglo IX el santuario de Santiago de Compostela fue un importante escenario de esta cultura popular y de intercambio cultural, en la medida en que recibía numerosas peregrinaciones de toda Europa.

La danza de moros y cristianos es considerada una representación de carácter nacional muy propia del siglo XVI, y al ser parte de la cultura popular del imperio español se consideró un producto de exportación constante y frecuente en toda Europa, pues a donde llegara un soldado español plantaba su estandarte y realizaba un festejo de moros y cristianos. Como espectáculo de masas, la danza fue perdiendo vigencia entre la realeza y sus cortes a partir de la muerte de Felipe II, a fines del siglo; sin embargo, para la mayoría de la población ya estaba muy arraigada y formaba parte de sus tradiciones.

Arribo y establecimiento de la danza de moros y cristianos en México

Nuevamente siguiendo a Warman, los primeros españoles que desembarcaron en las *nuevas tierras* provenían de las clases populares. Ellos fueron los portadores de su propia cultura popular en el *nuevo mundo*, que representó un campo fértil para mantener vivo el imaginario social construido a consecuencia de la Reconquista y las novelas caballerescas, lleno de infieles y herejes a quienes convertir. De esta manera, los símbolos de la Reconquista cobraron nuevo aliento en Amé-



rica: la fiesta de *Corpus Christi* ocupó un lugar relevante, la fiesta de Santiago Apóstol se estableció como fiesta titular de la ciudad de México en 1541, y cada batalla ganada a los *infieles* se celebraba frecuentemente con la danza de moros y cristianos.

El proceso de apropiación de esta danza por los pueblos indígenas es largo y complejo. Hay que resaltar que llegó a formar parte de su cultura no sólo por la vía del castigo y la represión, sino porque también tenían una larga tradición en torno a la danza y el teatro, como lo refieren diversos autores sobre la sociedad mexicana. Para ellos, danzar y actuar no era algo nuevo, sino parte de su vida; una vida colectiva regida por un denso calendario festivo y ritual. Tales condiciones facilitaron la instauración de esta danza en México y al finalizar el siglo XVI estaba fuertemente extendida por todo el país. Los pueblos indígenas fueron quienes mejor la conservaron, llegando a ser durante el siglo XVIII patrimonio exclusivo de ellos.

Actualmente la danza se realiza en distintas partes del país, pero es en la región central de México —los valles de México, Tlaxcala, Puebla, Morelos y Toluca— donde más frecuentemente la encontramos. Tiene distintas versiones o ciclos, según destacan: *a)* los moros y cristianos propiamente dichos, *b)* el ciclo de Santiago con la danza de Santiagos, y *c)* el ciclo Carolingio, mejor conocido como “Los doce pares de Francia”.

Los doce pares de Francia de Totolapan, Morelos

Antes de entrar en el contexto local del pueblo de Totolapan, hay que mencionar que en Morelos a la danza de moros y cristianos se le ha considerado parte del *teatro campesino*,² algo muy vivo entre los pueblos y comunidades del estado de Morelos y mediante el cual se ha dado vida a temas como la Independencia, la Revolución mexicana, y los de corte religioso donde se inserta “Los doce pares de Francia”, la obra de moros y cristianos con mayor arraigo en el estado. Sin embargo, más que llamarla teatro debemos considerarla una *danza-drama*. El carácter de danza-drama³ pone énfasis en la relación cuerpo-movimiento-música-mundo sagrado. Este último elemento es fundamental para entender la dinámica social y los significados que se establecen y construyen en torno a “Los doce pares de Francia” en Totolapan.

Para las y los participantes la actividad de danzar está estrechamente vinculada a su fe en el Señor Aparecido. “Los doce pares de Francia” es una danza enmarcada en el ámbito de lo sagrado y forma parte de la religiosidad popular, en tanto que la danza-drama incorpora elementos simbólicos propios de la cultura rural y campesina.⁴ En Totolapan es común presenciar, antes de que inicie la danza durante los días de la feria del quinto viernes, al grupo de danzantes asistir a la iglesia para recibir la bendición del sacerdote, llevar flores al altar, rezar y encender veladoras, para finalmente dedicar su cansancio y esfuerzo al Señor Aparecido. Esto no quiere decir que únicamente exista la intención religiosa: algunos lo hacen por seguir una tradición familiar, otros por el gusto de participar en la fiesta del

pueblo, otros por mostrar sus dotes artísticas o bien para divertirse y pelear lúdicamente,⁵ pero no se pierde de vista el contexto religioso en el que se participa. Como ellos mismos indican: “se hace por fe y por gusto”.

Los *Retos*,⁶ como mejor se conoce a estas danzas-drama en Morelos, han sido conservados y transmitidos de generación en generación y forman parte de la vida de los pueblos de Morelos.⁷ Se construyen escenarios y escenografías específicas para su representación. El espacio dramático queda dividido por la dualidad medieval del bien y el mal: el cielo —distinguido por el color azul— es donde se ubican los cristianos; el infierno —distinguido por el color rojo— es donde se ubican los moros.

La comunidad o pueblo participa activamente en el *Reto*, sea actuando, dirigiendo, construyendo escenarios, brindando alimento a los danzantes y músicos, asistiendo como público, etcétera. El *Reto* impregna el ambiente social desde semanas antes de la feria de Cuaresma, pues es común ver a niños y niñas jugar usando palos para simular los machetes, necesarios para las grandes batallas que pronto verán en escena. Todas las personas que actúan son oriundas del lugar, y muchas veces los personajes de la obra que representan

⁵ La danza en Totolapan es eminentemente masculina. Sólo hay cuatro personajes femeninos: la reina, sus dos damas y el ángel, interpretado por una niña. Para algunos jóvenes es un momento de expresar lúdicamente su agresividad, siempre controlada y regulada por el director de la obra. Esto nos hace recordar que en la España medieval, la guerra jugaba un rol fundamental no sólo en la vida política sino hasta sus espacios y tiempos lúdicos estaban impregnados por el belicismo de la época (Ricardo Izquierdo Benito, “Fiesta y ocio en las ciudades castellanas durante la Edad media”, en Palma Martínez-Burgos y Alfredo Rodríguez (eds.), *La fiesta en el mundo hispánico*, Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.

⁶ El nombre de *Reto* puede deberse a que constantemente los personajes de la obra se están desafiando o retando. Miguel Morayta Mendoza, “*Los doce pares de Francia*. Una obra popular de evangelización, recreación y valores tradicionales”, en *Los doce pares de Francia. Historia para teatro campesino en tres noches*, ed. cit., pp. 28-59. El nombre es antiguo y proviene de la España medieval pues entre los juegos caballerescos existían los denominados *Retos* y *desafíos*; véase Ricardo Izquierdo Benito, *op. cit.*

⁷ Importante es mencionar que Emiliano Zapata formó parte del elenco de esta danza; Víctor Sánchez Reséndiz, *De rebeldes de fe*, Morelos, Instituto de Cultura de Morelos, 2006.

² En la España medieval los espectáculos escénicos tuvieron un fuerte arraigo popular, sobre todo cuando salieron del marco eclesiástico. Las representaciones teatrales solían hacerse en las calles y plazas, a diferencia del teatro burgués, realizado en espacios cerrados y de acceso limitado. Mery Blunno, “El teatro campesino tradicional en Morelos”, en *Los doce pares de Francia. Historia para teatro campesino en tres noches*, Morelos, Gobierno del Estado de Morelos, 1994, pp. 6-27.

³ Para sostener con mayor contundencia esta afirmación se requiere un estudio etnográfico específico.

⁴ Gilberto Giménez Montiel, *Cultura popular y religión en el Anáhuac*, México, Centro de Estudios Euménicos, 1978.

fueron antes representados por sus padres o parientes. Los danzantes suelen mantener su personaje a través de los años y, cuando fallece alguno de ellos, llevan el estandarte de la danza a su velación y entierro. Se presentan con sus trajes y hacen un recorrido con el féretro por el atrio de la iglesia antes del entierro, lugar donde se realiza la danza.⁸ Esta ceremonia de despedida final —sonorizada con la música del *Reto*— suele realizarse también en otros pueblos de Morelos.⁹

El señor Lauro Vivanco Vázquez es actualmente el director del *Reto* en Totolapan. Heredero de la tradición por vía paterna, don Lauro tiene más de veinte años de dirigir. Su padre —basándose en la obra de Carlo Magno— escribió el guión que hoy se utiliza. Don Lauro, como su padre, actuó en la danza y ahora la dirige siguiendo los preceptos de la tradición, tanto en el guión como en lo que a la música se refiere.

La música del *Reto* en Totolapan

La música del *Reto* tiene un rol mucho más complejo que mero acompañamiento o telón de fondo. A pesar de que es un aspecto fundamental de la danza, no existen registros o textos que nos aporten información sobre su historia, que es larga a pesar de que los propios pobladores la desconocen: “La música ya viene de siglos atrás, mi papá fue actor de esa danza. Él hizo el papel de Carlo Magno. Él sacó la obra de la historia de Carlo Magno y esos *toques* vienen ya de atrás, ni mi papá sabía de dónde venían, pero los que se tocan en Totolapan son los *toques* originales” (entrevista a Lauro Vivanco, 2010).

Toda la obra está musicalizada: desde que los danzantes salen el primer día de la casa de la reina y se dirigen hacia el zócalo para hacer el *Desafío* hasta que todo finaliza el cuarto día. La música está presente inclusive



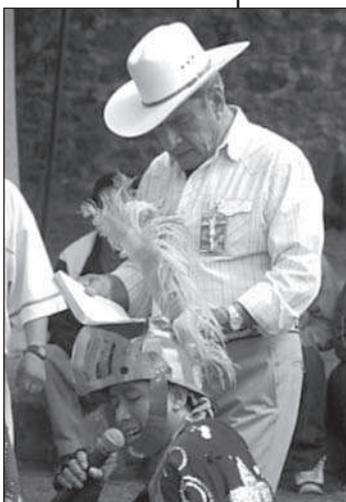
cuando los actores salen a desayunar o a comer, pues deben ir danzando grupalmente hasta la casa que les brindará su alimento. La banda de viento acompaña al grupo en el camino que recorre.

La música, como la danza, varía de un pueblo a otro. En algunos lugares los directores, para atraer al público, han modificado el guión musical tradicional, intercalando música de la radio comercial o algunos sonos de Chinelo:

Allá le tocan cualquier bailete y aquí no. Por ejemplo Orajes tiene su bailete, Ricarte otro bailete, Oliveros otro bailete y hay otras bandas que les tocan a los personajes cualquier bailete. Por ejemplo la reina tiene sus bailetes, aparte las damas sus bailetes, por ejemplo cuando llevan sus canastas tiene que ser un bailete especial [...] el original. Por allá por mi tierra [San Juan Tehuistitlán] ya le meten de todo ¡hasta *Camarón Pelao* le ponen a las damas! ¡Y eso no es! [...] ¡Juan Pirulero también lo meten para que bailen los rojos, los moros, y ése no es! [...] ellos tienen sus bailetes aparte. Por ahí por esos rumbos, por San Rafael, San Juan, Oacalco es el mismo libro, pero ya no son los bailetes y ni le toman en cuenta la relación entre lo que hablan y la música, ¡ni se la saben! La gente se aburre si sólo están toque y toque, y yo veo que aquí en Totolapan no, aquí está relleno, lleno, lleno de gente [...] observando lo que pasa (entrevista a Gabino Castro, 2011).

⁸ Rosío García, Alma Campos y Mario Liévanos, *Totolapan. Raíces y testimonios*, Morelos, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2000.

⁹ Mery Blunno, *op. cit.*



En otros lados cuando salen a comer les tocan *El piojo y la pulga* [...] ¡pues qué es eso!, pero bueno, cada quien decide ¿verdad? (entrevista a Lauro Vivanco, 2011).

Al parecer no existen partituras de la música del *Reto*, pues su transmisión ha sido de manera oral. La música recibe distintos nombres según sea su función en la danza. Se les conoce como *toques*, *bailetes* o *danzas*. En Totolapan podemos escuchar estos toques tradicionales gracias a que el señor Gabino Castro Gonzaga —mejor conocido como don Lalo en Totolapan—, de ochenta años de edad, en su juventud memorizó la música sin saber leer nota y asistiendo a los *Retos* de su natal San Juan Tehuistitlán, en el Estado de México:

Ese señor [don Lalo] ¡se sabe exactamente todos los toques! Y les da la salida a los músicos, o sea es un guía de la banda. Les toca el toque que va a ser y ya la banda se sigue. Él no pierde la tradición original y es por eso que se le habla, por eso es que se le invita aquí a Totolapan (entrevista a Lauro Vivanco, 2010).

Cuando ya tenía como cuatro o cinco años tocando la trompeta me empezaron a llamar, pero más antes iba yo a escuchar la danza y se me quedaban los toques, y luego ya cuando me empezaron a llamar, pues ya se me fueron grabando todos. Y veía yo las señas que les hacía el maestro [el director] ¡y se me quedaba todo! [risas] (entrevista a Gabino Castro, 2011).

Durante muchos años la banda que tocó en el *Reto* de Totolapan no era de la población; actualmente es de Totolapan, pero los músicos dependen del guía que tiene memorizada la obra, don Lalo, quien durante catorce años ha guiado a la banda:

Antes venía un señor de San Juan que ya no vive, llamado Paulino Castillo. Él sabía los toques y luego ya vino su nieto Cresencio Guzmán, venía también y traía dos músicos, de aquí era la banda pero él traía dos guías y se les grabó más o menos. Después me fueron a ver ¡hasta allá! Fue don Lauro y otro señor, y don Lauro me dijo: “A ver, quiero saber cuáles son sus cantos, cuáles son sus batallas,

cuáles son sus bailetes”, y ya se las empecé a tararear y dijo: “¡Ah!, ¡pues esos son los que queremos, los originales pues, que se toquen los originales! (entrevista a Gabino Gonzaga, 2011).

La banda de alientos que toca en el *Reto* de Totolapan se conforma por catorce músicos: tres trompetas, tres trombones, dos clarinetes, una tuba, una armonía o saxor, una tarola, una tambora, unos platillos y don Lalo guía con su trompeta. Don Lalo conoce la música en su totalidad, además de todas las *señas* que hace el director al guía de la banda. Y aunque se repitan los *toques*, no es una tarea fácil memorizar completa esta obra musical. A continuación expongo en una lista los *toques*, *bailetes*, *marchas*, *batallas* y *cantos* que identificamos en una sesión de trabajo para salvaguardar esta música. No se exponen en orden de aparición en la danza. Para identificar cada pieza, aparecen las categorías que tanto el director como el guía usan cotidianamente:

- La tregua (1) y (2)¹⁰
- La cadena
- Paso veloz
- Corte de campo
- Diana de moros
- Marcha dragona
- Marcha marinos mexicanos
- Toque de Ricarte
- Toque de Oliveros
- Toques de vencimiento (1) y (2)
- Toques fúnebres (1) y (2). Uno de ellos se toca siempre que apresan a alguien y el otro siempre que muere algún personaje.
- Toque de viandas
- Toque de encantamiento
- Toque de batalla de la torre
- Toque de captura
- Toque de guerra (1) y (2)
- Toque de levantamiento de campo
- Toque de despedida de los generales moros.

¹⁰ Como desconocemos los nombres exactos de algunas piezas musicales les asignamos un número para diferenciarlas.

- Bailetes de la reina: bailete del saludo a la reina y sus tres damas (1) y (2).
- Bailetes de damas (1), (2), (3) y (4).
- Bailetes del ángel (1) y (2).
- Bailetes de cristianos (1), (2), (3) y (4).
- Bailetes de moros (1), (2), (3), (4), (5) y (6).
- Bailete de Brutamontes
- Bailete de Orajés
- Bailete de Ganalón
- Cantos (1), (2) y (3). Un canto que hemos denominado número 1, el Canto llanto que tiene el número 2, y el Canto de despedida de Fierabrás con el número 3.
- Canto de Floripes a los cristianos
- Batallas de las cuales a la primera se le conoce como La Lanza: (1), (2), (3), (4), (5) y (6).
- Despedida de *Los doce pares de Francia*

La música, interpretada por la banda, interviene cuando no hay diálogos y va marcando los momentos de cambio de personajes, de escenas, de planos de acción, etcétera. La música tiene un papel protagónico por que establece *un diálogo* con el público espectador y con el grupo de actores. Cuando un director de la obra reconoce el papel protagónico y belleza de esta música, es mucho más difícil que introduzca cambios.

La música del *Reto* orienta nuestros sentimientos en cada momento de la obra. Los *toques, batallas, cantos, cantos llanto, marchas, toques de guerra, toques fúnebres y bailetes* son *sentimientos colectivos* hechos música. La música define y construye los sentimientos, tanto de los personajes como de los espectadores. Nos conecta e identifica con los sentimientos del personaje o escena en cuestión; se construye una afectividad colectiva.¹¹

Por otra parte, con la música se focalizan escenas, sobre todo cuando se comparte el espacio con otros personajes. La música actúa como lo haría la luz o



juego de luces en un teatro cerrado. Por ejemplo, cuando Oliveros (cristiano) está perdiendo la batalla frente a Fierabrás (moro), la escena pasa a segundo plano y se oye un canto que anuncia al Ángel, que sale danzando al ritmo de su propio bailete.

Consideraciones finales

Totolapan ha conservado la música del *Reto* desde hace más de cien años. Muchas han sido las personas y voluntades para que esto suceda así. En los últimos quince años —tiempo en el cual se han introducido muchos cambios— los señores Lauro Vivanco Vázquez y Gabino Castro Gonzaga, herederos de esta tradición, han sido pilares para sostener esta música. También el público totolapense ha sido muy importante en la continuidad de esta música, pues a pesar de que Totolapan ha modificado profundamente su cultura musical tradicional, prefiere que esta obra se represente como sus padres y abuelos la conocieron, incluida la música.

Por otra parte, la dimensión religiosa y sagrada que tiene esta danza, que se manifiesta de múltiples formas y en distintos momentos (en el diseño del vestuario, en la memorización del guión, en la visita al Cristo Aparecido en la iglesia, al ofrendar el esfuerzo y el cansancio, al encender veladoras antes de iniciar la obra, etcétera), dificulta de alguna manera la introducción de cambios radicales tanto en la obra como en la música. Su significado religioso opera como una barrera que no permite la música comercial o de carnaval. No obstante, la continuidad de esta música no está garantizada y habrá que permanecer alerta para enfrentar los distintos retos que le aguardan, pues, como popularmente se dice, “hay moros en la costa” y a menudo se presentan desafíos, como lo cuenta don Lalo: “los de mi pueblo me vinieron a contratar para que tocara en el *Reto*, pero me dijeron que tocara cumbia y les dije: ‘¡Cómo que cumbia!’ No, yo así no me comprometo, hay que tocar lo auténtico pues el *Reto es una danza*” (entrevista a Gabino Gonzaga, 2011).

¹¹ Pablo Fernández Christlieb, *La afectividad colectiva*, México, Taurus, 2000.

Sincretismo religioso en la velación de los concheros del Bajío a la Santa Cruz del Cerro de Culiacán, Guanajuato. Testimonio músico-literario inédito del etnólogo Gabriel Moedano Navarro



Este artículo trata sobre el sincretismo religioso que claramente da forma y sentido al ritual de tradición músico-literaria que de modo característico practican los pueblos de ascendencia otomí-chichimeca en los estados de Querétaro y Guanajuato. En particular se estudian las ceremonias llamadas “velaciones” o “mesas de concheros”, que tienen lugar cada año en vísperas del 3 de mayo frente a un altar dedicado en apariencia a la Santa Cruz, sobre la cima del Cerro de Culiacán, Guanajuato, que en realidad encubre un culto prehispánico mantenido hasta la fecha para exaltar al Señor de los Cuatro Vientos, así como otros referentes simbólicos de la antigua cosmogonía y cultura de los pueblos originarios de esos territorios.

El material en que se centra el análisis lo constituyen quince ejemplos de cantos, rezos y alabanzas que en vida grabó *in situ* el etnólogo Gabriel Moedano Navarro, y del que pude obtener una copia digitalizada en dos CDs proporcionadas por el etnólogo Benjamín Muratalla, también investigador de la Fonoteca del INAH, con la idea de vislumbrar su edición próxima para darlas a conocer públicamente, con notas de presentación que describan y expliquen su estructura, contenido e intención, trabajo que ya no pudo continuar Moedano por su muerte repentina.

No sé de donde surgió la idea al maestro Muratalla de que yo pudiera ser capaz de redactar esas notas para publicar material tan valioso y digno de estudios a cargo de especialistas en temas tan complejos como el de la religiosidad de los grupos “concheros” de la región del Bajío; pero una vez

* Profesor de tiempo completo e investigador cronista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, División de Estudios de Posgrado.

que a su amable predisposición no me puedo negar, y, con el caso, además se me ofrece un excelente motivo para recordar y rendir mi modesto pero sincero homenaje de amistad a Gabriel Moedano Navarro.

Trabajos del etnólogo Gabriel Moedano Navarro (GMN)

Profundo y cuidadoso investigador de la tradición dancística y músico-literaria de los llamados concheros del Bajío, el maestro GMN falleció cuando se dedicaba a sistematizar y presentar en un texto explicativo los frutos más reveladores de su trabajo como etnólogo sobre dicha manifestación folclórica regional. Apenas pudo trazar el esquema con que hoy se presentan las 15 grabaciones contenidas en este par de CDs, mismas que organizó bajo el título de “Música ritual de la tradición de concheros del Bajío”, pensando que así debería reconocerse y editarse la fonografía de su proyecto de estudio.

Escuchando varias veces esos materiales, releendo los ensayos y artículos que sobre el asunto publicó GMN, y recordando lo que de viva voz, con entusiasmo, él platicaba sobre aspectos de la cultura popular —de hondo e intenso mestizaje que conserva El Bajío—, me parece claro que estamos frente a un sincretismo elaborado según lineamientos religiosos de una doctrina y una liturgia con toda la apariencia de catolicismo popular orientado a venerar a Jesús-Cristo y la Cruz del cruento martirio que narran los Evangelios, mas con estratégico disimulo también exalta y glorifica entidades sacras y caudillos venerados de los pueblos precortesianos, en particular otomíes-chichimecos —ocupantes originarios de los ahora estados de Querétaro y Guanajuato—, y que todavía hoy, con sus mezclas mestizas, constituyen la demografía mayoritaria en la región.

De acuerdo con análisis que varias veces confrontó en campo GMN —y de cuyas reflexiones dejó escritos ensayos y artículos que pudo publicar o leyó en congresos de especialistas—,¹ a tal expresión de religiosidad popular, una vez ubicada en el contexto histórico y

sociocultural de El Bajío, la identificó como el rito folk que desde épocas antiguas han practicado y practican cofradías o grupos de habitantes de varios pueblos de esa región: los llamados “hermanos o guardianes de la Santa Cuenta”. Llamam a esto “la obligación”, y la tienen establecida para hacerla cumplir mediante una especie de pacto de “compadres” o miembros de un corporativo teocrático-militar, donde encomiendas y grados se otorgan a partir de ceremonias de iniciación donde los miembros juran su fidelidad ante símbolos sacros e imágenes venerables que les dan sentido de pertenencia e identidad.

Así, la “obligación” es preservar como legado sagrado, y transmitirlo en generaciones sucesivas de conversos e iniciados, todo un complejo de cantos, rezos, alabanzas, música y actos rituales con que se rememora —con gran solemnidad y efectos impactantes— aquel acontecimiento, más que dramático en verdad trágico, cuando vino a imponerse la religión y la cultura de los invasores europeos a contrapelo de ancestrales creencias y cultura. Todo ello por vía de una conquista y un coloniaje en que no pocos capitanes y dirigentes de otomíes y chichimecos debieron participar simulando luchar del lado invasor, por no hallar mejor estrategia para preservar a su gente de un total exterminio y para mantener la presencia aborigen como la de mayor peso demográfico en la región de Mesoamérica que vino a ser El Bajío, su patria original y sacramentada en memoriales que hablan del “Gran Valle Chichimeco” señoreado por la Montaña Sagrada de Culiacán, el Chicomóztoc de las Siete Cuevas. De aquí, según

Mesa Redonda de Antropología Las fronteras de Mesoamérica, Tegucigalpa, 1975; “Las alabanzas de ‘conquista’: voces del pasado en proceso de extinción”, ponencia en la XV Mesa Redonda Los Procesos de Cambio, Guanajuato, 1977; “Los Concheros: una tradición rural en la ciudad de México”, ponencia en la XV Mesa Redonda Los Procesos de Cambio, Guanajuato, 1977; “La Danza de los Concheros de Querétaro”, en *Problemas del desarrollo histórico de Querétaro*, Simposio organizado por la Dirección de Promoción Cultural del Gobierno del Estado de Querétaro, Querétaro, 1978; “El tema de la Conquista en la tradición literaria-musical de los ‘Concheros’”, en *Memoria del Primer Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, Ciudad Victoria, 1984; “Expresiones de la religiosidad popular guanajuatense: las velaciones”, en *Arqueología e Historia Guanajuatense. Homenaje a Wigberto Jiménez Moreno*, Guanajuato, El Colegio del Bajío, 1988.

¹ “Los hermanos de la Santa Cuenta. Un culto de crisis de origen chichimeca”, en *Religión en Mesoamérica (XII Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología)*, México, SMA, 1972; “Ritual de los Concheros de Querétaro y Guanajuato”, ponencia en la XIV

Sincretismo religioso del rito folk en una velación que dedican los <i>Concheros del Bajío</i> a la Santa Cruz del Cerro de Culiacán. Testimonio músico-literario que grabó el investigador Gabriel Moedano Navarro						
Grabaciones que GMM dispuso para los dos cds en proyecto	Cantos y rezos canónicos de ritual católico	Rito formal	Estructura funcional del rito católico	Fases dispuestas por la liturgia canónica	Rito folk	Fases que identifica GMM al estudiar la ritualidad de la ceremonia de Concheros en el Cerro de Culiacán
1. Llamamiento (música)	Kyrrie	M	Parte didáctica: o de iniciación de los neófitos (catecúmenos); a veces se le llama "misa seca".	Convite (con saludo)	M	"Ritual de preparación: apertura y orientación"
2. Buenas noches, Cruz bendita						
3. Gloria a todos los santos (Rezo salmodiado)	Gloria	I	Parte didáctica: o de iniciación de los neófitos (catecúmenos); a veces se le llama "misa seca".	Introito	E	
4. Sobre las olas (Vals de Juventino Rosas)						
5. Polka (de autor desconocido)	1er. Intermedio que hace las veces de gradual					
6. Santa Cruz de Culiacán (alabanza)	Credo					
7. Santa Rosita (alabanza)						
8. Corrido del Señor de Villaseca	1ª Lectura ¿Epístola? Sanctus	S	Parte didáctica: o de iniciación de los neófitos (catecúmenos); a veces se le llama "misa seca".	Ofertorio	O	
9. El gallo blanco						
10. Cuando nuestra América fue conquistada	¿Lectura del evangelio? 3ª Lectura ¿Homilía y comentario abierto a los fieles?	A	Parte didáctica: o de iniciación de los neófitos (catecúmenos); a veces se le llama "misa seca".	Consagración Con anáfora (del gr. Oferta: oración característica central en el rito romano que le llama canon).	V	"Evento especial de sacralización del sitio y el acto"
11. Padre mío San Miguelito						
12. Shofis (de autor desconocido)	Último intermedio: como "memento de difuntos"					
13. Recibe María las flores (alabanza)	Agnus Dei		Parte didáctica: o de iniciación de los neófitos (catecúmenos); a veces se le llama "misa seca".	Comunión, acción de gracias y despedida.	E	
14. Salve Cruz bendita (alabanza)						
15. Despedimiento (alabanza)						

narran los relatos épicos, partieron sus antiguos progenitores a fundar imperios de gloria y civilización como la misma Tula de Quetzalcóatl, ciudad madre de culturas tan esplendorosas como la mexica, la texcocana, la tlaxcalteca, la atlixquense, etcétera.

Para dichas etnias regionales, no obstante la situación de subordinadas en que las arrinconó el dramático acontecer, al recurrir a esa inteligente, sensata y valiente estrategia de defensa de su identidad y de sobrevivencia dentro de tan tremenda adversidad histórica, se les diseñó —a partir tal vez del presunto milagro de la aparición de la Cruz de Sangremal, el 25 de julio de 1531— un guión de vida y de comportamiento cultural en resistencia dentro de un mundo sincrético, detrás del cual sus antiguas deidades y creencias, sus mitos fundacionales y su visión cosmogónica podrían mantener y negociar, incluso en planos desiguales respecto a la religión impuesta, el culto y honra de una exultante sacralidad en el espíritu, mente y corazón de sus comunidades. Es decir, estamos ante un caso de funcionalidad vigente de una costumbre netamente *folk* entre los abajeños, en el campo de las llamadas religiones populares, no necesariamente cismáticas respecto a la religión católica y la cultura dominante, pero sí habilitadas con fuertes activos simbólicos para la resistencia ideológica y cultural de un pueblo originario que no se resignó a ser víctima sumisa y silente en aras de un coloniaje violento y destructivo, ni a dejar que los dominadores les tuvieran como los “invisibles” de la historia.

A tal efecto han construido todo un discurso ritual o guión litúrgico para una ceremonia *sui generis*, en apariencia dedicada a la Santa Cruz, a Jesucristo, a la Virgen María, a San Miguelito y otros íconos de la religión impuesta por la conquista, pero que en realidad ofrendan al Señor de los Cuatro Vientos, a la Madre Tierra, al Lucero Matutino-Vespertino (el Huitzilíhuít que encabeza la escolta guerrera del Padre Sol), amén de otras deidades precortesianas no hundidas en el abismo infernal del paganismo mesoamericano —según creyeron los portadores del Evangelio que sucedería—, sino que perviven y se les exalta en la cumbre del Cerro de Culiacán que para efectos del rito vuelve a ser la Montaña Sagrada objeto de veneración en la memoria

épica. Ahí se canta, con poesía y música de antiguos *tlahtolli*, una grandiosa y no acallada epopeya, entreverando lenguas nativas con el español inculcado, incluso con el latín litúrgico post-tridentino.

De tal forma que casi constituye una paráfrasis impecable de lo que la Iglesia católica oficial organiza y celebra en la misa —su principal rito con que conmemora el atroz sacrificio que Jesús de Nazaret, el Hijo de Dios, ofreció a su Padre por la redención no sólo de los judíos sino de todos los pueblos del mundo sujetos a opresiva injusticia a cargo de emperadores y reyes de aquel tiempo y del venidero—, quienes organizan y dirigen las llamadas “mesas de compadres” o “velaciones de concheros”, del tipo acostumbrado en vísperas del 3 mayo en el Cerro de Culiacán, preparan y ejecutan su culto religioso como un acto público en el que las comunidades asistentes, guiadas por los patrocinadores y celebrantes, recuerdan el sacrificio, la traición y el escarnio que sufrieran su pueblo ancestral, sus caudillos militares y espirituales, y sus dioses tutelares bajo la violencia de la conquista y el coloniaje del imperio español (tabla 1).

En sus papeles y diarios de trabajo no dejó notas ni observaciones sobre el particular, pero el investigador evidentemente poseía una firme y razonable hipótesis sobre cómo se estructura y funciona la música y la poesía ceremonial religiosa que grabó *in situ*, durante una *velación* o dos a las que concurrió una o dos noches del 2 de mayo a la mañana del 3 (Día de la Santa Cruz), algún año del decenio 1980-90, justamente en lo alto del Cerro de Culiacán, uno de los sitios de la geografía sagrada precortesiana de mayor carga simbólica para quienes custodian hasta el presente la referida tradición, la organizan y en lo posible hacen que funcione socialmente en el ámbito de sus comunidades.

En varias ocasiones nuestro amigo GMN se aplicó a documentar y tratar sistemáticamente el tema de la tradición de los concheros, estudiando raíces de origen y centros de irradiación, sus ritos, modos y formas en que se organizan y logran funcionar como guardianes que preservan viva y vigente tan apreciada herencia cultural. Dado mi objetivo de presentar y hacer una lectura del conjunto de grabaciones de campo que realizó al asistir a una o dos velaciones en el Cerro de Culiacán,

dentro del culto evidentemente sincrético de la Santa Cruz, los textos del investigador fechados en 1972, 1984 y 1988 son los que apoyan mi punto de vista al interpretar y valorar tan importantes testimonios fonográficos que él no alcanzó en vida a describir ni a explicar.

Lo primero que cabe decir es que GMN, gracias a que varias veces tuvo permiso de los dirigentes de esa tradición para que presenciara sus usos y costumbres ceremoniales en vivo y en lugares especiales del rito —como fue el caso de las que realizan a inicios de cada mayo, durante toda la noche en honor de la Santa Cruz de Culiacán—, bien se persuadió de que tuvo ante sus ojos un significativo pero hasta entonces no bien enfocado fenómeno de religiosidad popular con rasgos característicos de la mentalidad *folk* de raíz otomí-chichimeca que pervive en los estados de Querétaro y Guanajuato, también entre pueblos mazahuas del Estado de México. Testimonió entonces, en síntesis, el caso de un elaborado y sutil sincretismo de que se han valido generación tras generación ciertos grupos descendientes de las etnias otomíes-chichimecas, para preservar su elemental sentido de identidad sociocultural, a lo largo de una dramática historia de pueblos originarios de la Gran Chichimeca, quienes decidieron resistir contra una cultura conquistadora que para ellos significó casi el derrumbe absoluto de sus creencias y sus dioses.

En consecuencia, por lo observado y a la luz de teorías sobre los llamados movimientos “nativistas” o “milenaristas”, que se manifiestan como “cultos de crisis”, las agrupaciones de concheros o “Hermanos de la Santa Cuenta” —como gustan autodenominarse entre ellos—, afirma que se constituyeron mediante un esfuerzo consciente y deliberado para perpetuar y defender aspectos medulares de su cultura originaria, particularmente los religiosos —de gran valor simbólico y que merecen ser resguardados frente a la cultura invasora que impuso con violencia una potencia imperialista, cuyos centros de comando estuvieron en España y Roma.

Dicho esfuerzo —que yo prefiero calificar como estrategia anti-imperialista y que hoy aún funciona como impulso descolonizador— tuvo por finalidad mantener su identidad cultural y encontrar nuevas for-

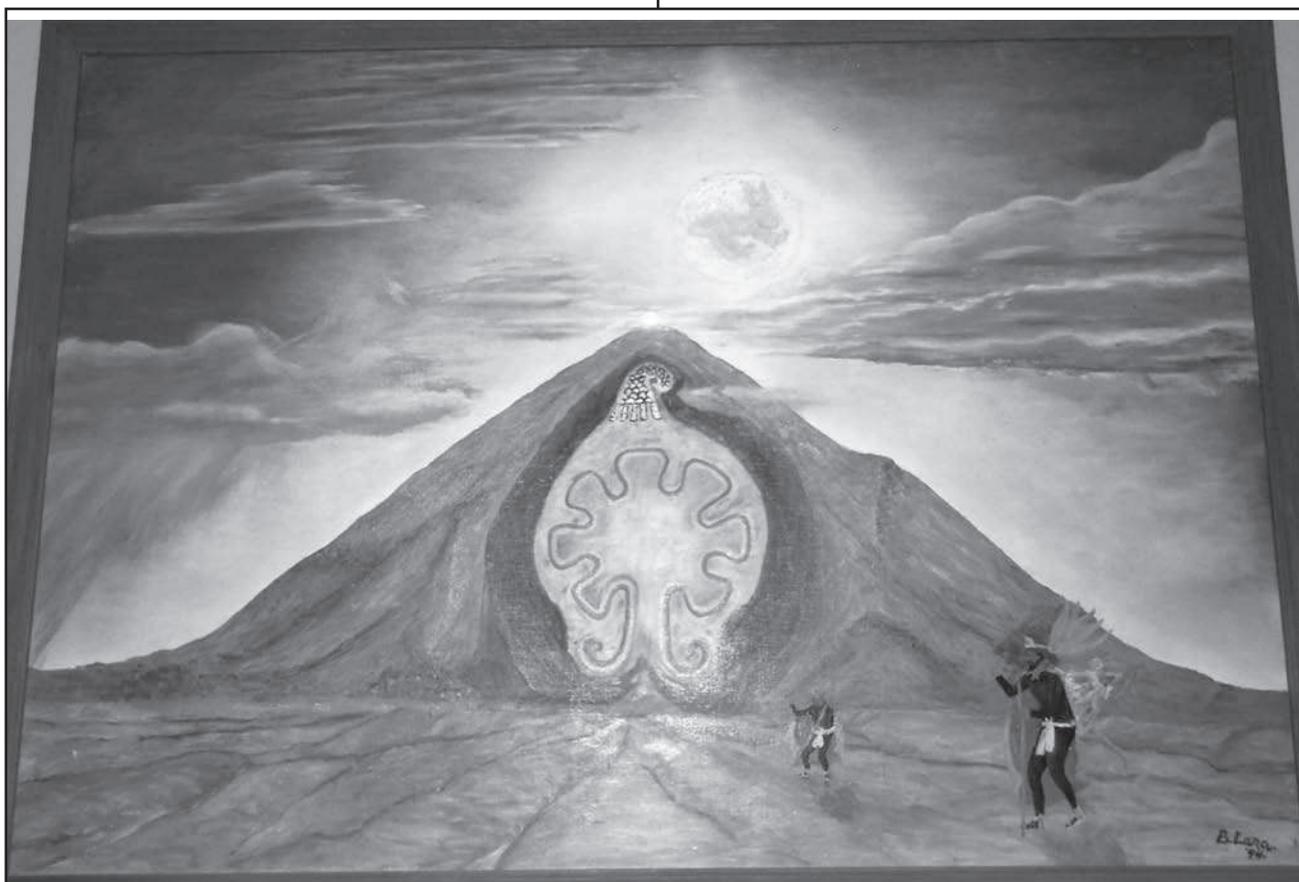
mas de integración social, ya que las antiguas se vieron desquiciadas o destruidas a consecuencia de lo que trajo consigo el momento crítico, de hecho catastrófico, de la conquista. Y visto que a través del tiempo no se ha modificado de raíz el mismo tipo de relaciones interétnicas y sociales de dominación que la conquista y la colonia fincaron, y muchas carencias de aquella época persisten y mantienen bajo amago a la identidad y cohesión de las clases y grupos subordinados, se explica que los herederos y representantes de quienes dieron origen al culto —caudillos y sacerdotes, es de creerse— vengan prolongándolo hasta el presente y lo conserven en cierta medida “infiltrado” dentro de la estructura social dominante, que ahora irradia su poderío desde Estados Unidos.

Al escribir GMN sobre la tradición *folk* de los concheros, y postular que tuvo origen entre grupos otomíes-chichimecos del Bajío, específicamente de Querétaro y Guanajuato, no enfatizó el punto; pero en pláticas conmigo sí daba crédito a la interesante tesis histórico-cultural de que el majestuoso Cerro de Culiacán, con su adoratorio en la cumbre dedicado a la Santa Cruz, en realidad significa —no sólo para los portadores indígenas de tal tradición sino para grandes sectores de la sociedad regional, acusadamente mestiza hoy en día—, la seña orográfica sacramental de que ahí tenemos el Chicomóztoc, la Montaña de las Siete Cuevas o ámbito sagrado del Señor de los Cuatro Vientos de nuestros ancestros venerables, de donde un día emigraron para fundar el glorioso imperio tolteca-chichimeca, precursor del de los mexicas que los invasores europeos encontraron fincado en torno a la Gran Tenochtitlan. La montaña se alza con sus estribaciones sobre los municipios guanajuatenses de Cortazar, Salvatierra, Jaral del Progreso, Yuriria y Valle de Santiago.

Y ante el fenómeno particular

El texto de 1988 GMN lo escribió —creo yo— casi especialmente para hacer la descripción del ritual tal cual acostumbra ejecutarlo alguna de las varias hermandades de concheros del estado de Guanajuato,² al

² Gabriel Moedano Navarro, *op. cit.*, 1988.



efectuar una *velación* en espacio abierto al público (también las hay “privadas”), que suele durar toda una noche de vísperas del 3 de mayo ante el altar o *mesa* a propósito dedicada a la Santa Cruz en la cima del Culiacán, de enorme valor simbólico y donde el antropólogo encontró bien arraigada la tradición (desde luego, hizo acotaciones que refieren detalles del rito cuando tiene lugar en otros sitios).

Significativamente, las tres fases de desarrollo que él observó y siguió con micrófono abierto en cuanto tuvo permiso de los encargados de la ceremonia, en su descripción corresponden con bastante exactitud a la secuencia en que podemos escuchar los cantos y rezos, alabanzas y piezas musicales que integran las 15 pistas sonoras de los dos fonogramas con que el mismo Moedano Navarro esperaba divulgar el testimonio músico-literario de tan importante ritual característico de un culto de religiosidad popular de abajeños queretanguanajuatenses. Es como si el amigo Gabriel nos refiriera, en persona y paso a paso, el desarrollo de tan profunda expresión de una religión *folk* teñida de hondo y emotivo sentido del sincretismo con que ha

vivido y aún resiste la contrariedad histórica el espíritu de nuestros ancestros otomíes-chichimecas, explicándonos que no otra cosa relata la secuencia de letras y música que atentos y conmovidos escuchamos en las 15 pistas grabadas.

El público que asiste a este tipo de velaciones lo constituye ante todo hombres y mujeres adultos, incluso ancianos y ancianas que han podido subir al cerro, también jóvenes y niños, todos gente que acude de la comunidad rural o del barrio urbano al que pertenecen los organizadores y el conjunto de músicos y danzantes que forman la “mesa”. Mas para realizar la ceremonia con la formalidad que la costumbre manda, son infaltables ciertos individuos que hacen el papel de personajes con funciones muy importantes, de las que depende que todo vaya en orden y genere los efectos y resultados previstos. En párrafos que casi literalmente copio del texto referido, hago mención de estos personajes, nombrándolos por el papel que realizan y explicando cómo y para qué lo hacen, según transcurren las tres fases del ritual que presencié el etnólogo.

Fase I. *Preparación o apertura*

Por regla general los “concheros” son los primeros en llegar, pues se les contrata desde las 9 de la noche. La primera ejecución es una salutación o una alabanza a la imagen que se venera, y después siguen con una melodía popular, de moda a principios del siglo XX o mínimo con cuarenta o cincuenta años de antigüedad; y así, durante toda la noche, alternarán alabanzas y alabados con valses, chotises, polcas, pasos dobles y hasta danzones.

Cuando llega el “demandante”, se hincan frente al altar, sobre el petate preparado *ex profeso* se persigna y con el sahúmador hará el saludo ritual a “los cuatro vientos”, encendiendo una o dos velas de sebo y veladoras. Después de rezar (usualmente en otomí que mezcla con español y latín), procede a revisar si toda la parafernalia se encuentra lista y se sentará a esperar a que se congregue la gente. Poco a poco empiezan a llegar hombres, mujeres y niños, quienes también se hincan ante el altar, se persignan y una vez que han sido sahúmados por el “demandante”, al igual que las flores, ceras y cruces que llevan, harán el saludo a “los cuatro vientos”.

Los concurrentes empiezan a acomodarse en bancas o sillas colocadas a ambos lados del oratorio, otros más se sientan en el suelo sobre petates o costales. Algunos sólo se persignan y salen al patio, Esperan platicando, fumando o cabeceando. Durante este tiempo el dueño del oratorio reparte cigarros, que están colocados en pilas sobre charolas que descansan sobre el altar. También suele ofrecer té con alcohol, en particular a los músicos.

Viene un intermedio y sigue el rito cuando el “demandante” pone copal al sahúmador. Le sopla para que avive el fuego y la ofrenda de aromas se eleve hacia la “mesa” y se esparza por los “cuatro vientos”. Toma una charola llena de velas de sebo y la ofrece al altar, después las va repartiendo entre la concurrencia, los “cargueros” y los más próximos, y al entregarlas pronuncia el nombre de la imagen a la que está dedicada la “velación”.

Cerca de las 12 de la noche, cuando el número de personas asciende a más de cincuenta, se inicia formalmente la velación, entonando todos: “Santo Dios y Santo Fuerte, líbranos Señor y de todo mal”, dirigidos por el “demandante” en un rito colectivo de orientación hacia cada uno de los “cuatro vientos”.

Fase II. *Evento especial*

Al terminar la fase I, los músicos, que habían estado en silencio, empiezan a tocar música de “rogación” o sones de “cuenta”, mientras el “demandante” ora en dirección al altar: “En el nombre sea de la Santísima Trinidad, de Dios Padre y de Dios Hijo y de Dios Espíritu Santo”, invocando a los “cuatro vientos” y a las “primeras ánimas conquistadoras que nos dejaron estas santas obligaciones”, pidiendo protección y ayuda para la comunidad. Enseguida recoge las velas y empieza a colocarlas en filas o en cruz en el piso, sobre objetos indicados (tepalcates y corcholatas). Las enciende, al tiempo que ora de un modo imperceptible, pero con una unción que conmueve. Tanto el “demandante” como los presentes están atentos a la forma como se consumen las velas y al movimiento de las flamas. Los ya iniciados son capaces de interpretar cada uno de estos detalles, mismos de los que puede depender la salud o la vida. Es la “Santa Cuenta”. En el recinto también están los ausentes: han acudido con su presencia de “ánimas”. Se ha sacralizado el lugar.

En algunas velaciones tan pronto como se han consumido las velas, el “demandante” pone en el suelo otra ofrenda para las ánimas: un puño de pinole y dos cigarros dispuestos en cruz, para que convivan con los presentes. El casero y sus ayudantes reparten lo mismo entre la concurrencia. El pinole se cataloga como “reliquia” y el reparto de cigarros vuelve a tener lugar en diferentes momentos de la noche.

Al tiempo que se escucha la alabanza “Recibe María las Flores”, en algunas velaciones las personas que llevan flores pasan a entregarlas. En otras es indicio de que el “demandante” y el casero o un ayudante van a empezar a “formar la rosita”, “el presente” o el “santo súchil”.

Enfrente de la mesa y sobre el suelo el “demandante” pone un mantel o un lienzo blanco previamente ofrecido y sahúmado. Con auxilio del dueño del oratorio y otro ayudante, comienza a formar una cruz con hinojo y cucharilla, margaritas, geranios y gladiolas, que se han encargado de preparar algunas señoras. Los concheros cantan “Santa Rosita”. Cerca de las 2 de la mañana queda listo el “cuerpo”, como también se le llama. A veces, tan pronto como se ha “formado” este bello sím-



bolo, los asistentes empiezan a retirarse, pero antes, hincados ante el altar se santiguan y ofrecen una limosna. En correspondencia el “demandante” les hace una rápida “limpia” con una cera, con flores y a veces con el propio dinero. En la mayoría de las velaciones también se “enrosan” dos “bastones”, con las flores y vegetales ya mencionados que se ofrendan a los “cuatro vientos”. Estos “bastones” (también llamados de “ánimas”) igualmente se usan para hacer “limpias” y, a su término, son colocados en los flancos de la cruz de flores.

Al terminar los actos anteriores se suele repartir pan, té y cigarros. Despiertan los adormilados y continúan las conversaciones y risas en tono natural, que por cierto no han cesado durante toda la noche (con excepción de los momentos cumbre). Los músicos suspenden temporalmente sus cantos para seguir libando y reanudar con nuevos bríos la ejecución de alabanzas dedica-

das al amanecer y al nuevo día, al igual que mañanitas a diversas imágenes taumatúrgas.

Fase III. *Clausura o salida*

El “demandante”, en compañía del dueño del oratorio, vacía el plato de las limosnas y hacen el recuento. Este dinero servirá para completar los gastos de la misa católica oficial a la que se llevará la imagen honrada a primera hora. Algún rezagado todavía pasa a despedirse y le hacen su “limpia”

Se ha cumplido una vez más con la “obligación”, con la “palabra de los ancestros”, se han congradado todos con ellos. Los resultados se esperan positivos; sin embargo, no todo ha concluido. Aún se vive el tiempo sacro, el espacio aún está dotado de sacralidad. Hay que volver al tiempo profano, se debe desacralizar. Por eso el “demandante” comienza lentamente a levantar las flores que forman la cruz y a colocarlas al pie de las tres cruces que hay en la cima de la montaña y cerca de las otras imágenes. Asimismo recoge los restos que han quedado dispersos por el suelo y coloca la parafernalia en su sitio. Por último, él mismo recibe una “limpia” de su ayudante, quien es a la vez “limpiado”. Esto con el fin de librarse de “malos vientos” que puedan afectarlos. Se purifican. Hincados, con el sahumerio en la mano, hacen por última ocasión un saludo a los “cuatro vientos”, se despiden de las imágenes y de las ánimas. La velación ha terminado. Sólo los “concheros” se quedarán un rato más cantando y bebiendo.

Corolario interpretativo

Ahora bien, los lectores de estas notas, pensadas para presentar el par de CDs —que pertenecen al acervo de la Fonoteca del INAH y contienen 15 grabaciones de campo que realizó GMN—, sabrán disculpar la siguiente lección elemental de doctrina católica. Me justifico en razón de que deseo hacer más patente aún la tesis de que los dos fonogramas contienen y muestran el desarrollo característico, puntual y claro, de una *santa misa*, pero bajo el ritual hasta cierto punto hermético, esotérico —aunque paradójicamente abierto al público— de una *velación* o *mesa de concheros*, en específico alguna que tuvo lugar una noche de vísperas del 3 de mayo

de fines del decenio 1980-90 en la cima al efecto sacralizada del Cerro de Culiacán.

Liturgia viene del griego *leitōn ergon*: forma del culto público oficial que la Iglesia católica tributa a Dios-Cristo, como un complejo de fórmulas rezadas, cantos, lecturas y ceremonias que siguiendo un orden regulado (*canon*) se encaminan, ante todo, a la glorificación adoratriz de dicho Dios-Cristo. Se le atribuyen dos intenciones o fines: el latréutico o de la glorificación propiamente dicha, y el soteriológico o de la salvación de las almas de los fieles.³ El término ya se usaba en épocas del paganismo con la acepción de “obras religiosas de carácter público”; y cuando a partir del Nuevo Testamento los primitivos cristianos (“catecúmenos”) lo adoptaron, fue para designar en particular la santa misa que furtivamente celebraban. Durante la Edad Media, bajo influjo de la lengua latina se decía *ministerium domine* u *officia divina*. Se trata, pues, de la ceremonia central en el ritual de esa religión.

Se han conocido tipos variados, según hubo que marcar circunscripciones eclesiásticas, y así es válido hablar de cuatro subtipos: 1) ritual litúrgico siriano, con sus derivaciones regionales siro-jacobita, siro-maronita, siro-caldeo; siro-malabar, siro-bizantino (o griego) y armenio; 2) ritual litúrgico alejandrino, con sus derivados: el copto-egipcio y el etiópico; 3) ritual litúrgico galicano, representado por el galicano propiamente dicho, más el mozárabe y el céltico; 4) ritual litúrgico romano, con su única variante la ambrosiana.

En todos, por regla de común aceptación, el esquema de la santa misa establece la siguiente formación de elementos que integran su ritualidad: oraciones y lecturas, ofrenda, consagración, fracción o partición y comunión. Esquema que es de origen apostólico y claramente remite al suceso crucial de la vida de Jesús-Cristo, el de la última cena con sus discípulos. Dice el texto de divulgación antes referido:

En la noche de la traición, estando a la mesa en la última cena, tomó el pan y el vino, los bendijo, los consagró, transmutándolos en su Cuerpo y su Sangre, que Él ofre-

³ Giacomo Lercaro, *¿Cuál es el vocabulario de la liturgia católica?*, México, Novaro, 1960.

ció por la muchedumbre de los hombres, en remisión de los pecados, y los dio en alimento y bebida a los Apóstoles, comunicándose así a sus almas. Fue aquel un verdadero sacrificio, en el cual la inmólación cruenta del día siguiente, hecha sobre el duro madero de la Cruz, fue prefigurada y presentada al Padre por la redención del mundo.⁴

Este mismo texto reseña el capítulo XX de *Hechos de los Apóstoles*, donde se relata que “yendo Paulo hacia Troade, al llegar el domingo reúne en un vasto solar adornado de lámparas a la comunidad cristiana, les predica largamente y después parte el pan”.

Aquí está ya —acota el reseñador católico— la Misa en sus dos grandes partes tradicionales: *la una con intenciones prevalentemente didácticas*, verdadera reunión imitadora de las reuniones sinagogaes de las comunidades hebreas, y *la otra, el sacrificio, renovación en lo esencial del rito llevado a cabo por Jesús en la Cena*. Las dos partes constituyen la “sintaxis eucarística”, y tomarán con el tiempo los nombres respectivos de *Misa de los catecúmenos* y *Misa de los fieles*, de donde después vino a todo el conjunto el nombre de Misa.⁵

Con esto basta para que quien haya leído hasta aquí mis notas haga sus propias reflexiones e indague en cuánto difieren y en cuánto se parecen —en lo fonético y en lo semántico, y también, si se le antoja, en lo semiológico— los términos “misa” y “mesa”. Sugiero ponga de fondo musical los dos CDs que nos legó Gabriel Moedano Navarro, y no se “escame” si de repente siente como que una hueste de ánimas de abuelos otomíes-chichimecos le acompañan danzando en lo etéreo, quiero decir: en un rincón sacralizado por la música y la palabra. Tal vez una voz “chocarrera”, le susurre: “Salud, compadrito. Yo soy Gabriel, el alférez de tu noble y valiente compañía.” Y con tono algo más grave agregará: “Ata tu cuenta a esta obligación y prepárate a no olvidar que el propósito es la descolonización de nuestro México. Amén”.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*; cursivas mías (JDRO).

Jorge Amós
Martínez Ayala*

A N T R O P O L O G Í A



Danza y memoria histórica. Los *pukes* de Tiríndaro, Michoacán

Tiríndaro es una pequeña comunidad p'urhépecha de La Ciénega de Zacapu, que limita con la antigua hacienda de El Cortijo (luego fusionada con la de Bellas Fuentes), cerca del pueblo de Comanja, sede durante los primeros años del periodo colonial de la extensa encomienda de Juan Infante. El día en que se celebra la fiesta patronal a la virgen del Rosario, el 8 de octubre, aparecen los jóvenes adolescentes, no casados, caracterizados con una máscara de piel con cuernos de venado, para bailar una danza que se extendía por el norte de Michoacán y que prácticamente ha desaparecido: los *p'ukiecha*, los pumas, o *pukes*, como se les conoce ahora que ya no se habla p'urhpécha en los pueblos de la región.

Se trata de una danza casi “pugilística”, parecida a la de “tecuanes” de Zitlala, Guerrero.¹ Aunque pudo ser parte de un antiguo ritual mesoamericano, la danza actual fue reconstituida en la época colonial y resignificada en cada momento performativo. Nuestra propuesta es que para acercarnos a la comprensión del texto coreográfico se necesita reconstruir el contexto de reconstitución de la comunidad indígena después de la conquista; entonces podremos percatarnos de que la danza se convierte en un instrumento de la memoria colectiva local, una lección performativa de historia que apunta a impresionar en espectadores y danzantes en el nivel afectivo y simbólico más que en el racional y consciente. La danza le permite a los habitantes de Tiríndaro aproximarse a la “experiencia” de sus ancestros coloniales; les habla con música y movimiento, durante la fiesta, de un pasado lejano y les sirve de guía para enfrentar el presente.²

El texto busca encontrar una relación entre los esclavos africanos que Juan Infante, primero, y luego los dueños españoles de las haciendas de la

* Doctor en Historia por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

¹ *Danzas de Guerrero*, México, CNCA-URCB, s/a.

² Jorge Amós Martínez Ayala, *¡Ese negro ni necesita máscara! Danzas de “negritos” en cuatro pueblos de Michoacán. Historia, tradición y corporalidad*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2011.

Ciénega, usaron como intermediarios con los pueblos indígenas vecinos.³ Los abusos cometidos por los encomenderos españoles a través de sus “negros” fueron rechazados, incluso mediante la violencia, por las comunidades indígenas, hay registros de asesinatos y peleas entre ambos grupos sometidos; sin embargo, también hubo un intercambio genético y cultural entre ellos, lo que trajo el desarrollo de una población híbrida, mulata, en la región y una cultura colonial distinta a la indígena prehispánica, a la africana y europea, una cultura llamada tarasca en el periodo virreinal y ahora designada como p’urhépecha.

Aunque parecieran distintos campos del quehacer humano, danza e historia se complementan en la fiesta tradicional p’urhépecha; una y otra se refieren al pasado desde el presente, usan distintos lenguajes con un fin común, recrear en el presente experiencias del pasado para que la memoria de los pueblos se fortalezca y, con ello, su identidad, posibilitando así su permanencia.

Vestidos como p’ukiecha

Los jóvenes danzan portando una máscara confeccionada con la piel y la cornamenta de “venado”, a la cual se le cosen crines de caballo en la barbilla, aspecto que le da semejanza con las máscaras de “diablos” de la Costa Chica; no parecen “pumas” (p’ukiecha), aunque llevan un traje hecho con un género de cuadros negros y blancos, para caracterizar la piel leonada.⁴ Muy pocos son los que usan el traje completo, o mantienen su identidad oculta; cuando a un danzante se le cayó la máscara sus acompañantes gritaron: ¡Tápenlo, tápenlo! Una sola máscara es compartida por un grupo de muchachos, quienes se visten y bailan por turnos. Los jóvenes visten chamarras de mezclilla y guantes de gamuza

³ Sobre el manejo que hacía de su encomienda Juan Infante, véase J. Benedict Warren, *La administración de los negocios de un encomendero en Michoacán*, Morelia, SEP/Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1984.

⁴ Observación realizada el 5 de octubre de 2002, en Tiríndaro, municipio de Zacapu, Michoacán. Normalmente se hace el día 7, día de la Virgen del Rosario, pero esa vez las cargueras eran maestras y por eso se hizo el fin de semana. Normalmente comienzan a bailar tres semanas antes, todos los viernes y el día de la función.

para evitar las heridas, pues las astas de venado son afiladas a propósito para herir a los demás danzantes. En la cabeza se colocan toallas para amortiguar los golpes. La máscara es amarrada fuertemente con hilo de pita grueso, así los choques entre las astas no la aflojan. Los huecos de los ojos se rellenan con papel periódico en el interior, se acolchona para evitar que un cuerno se lleve un ojo.

Según la *Relación de Michoacán*, el principal documento para conocer el pasado prehispánico del antiguo Michoacán, la piel del *tsitsispuki* (jaguar) era un símbolo del poder, como también lo era la piel de venado, sólo la usaban los nobles; la carne del venado es sacrificial, se hacían figuras de “bledos” (amaranto) y con su piel envolvían a *Curicaveri*, dios supremo, representado por la obsidiana.⁵ Incluso un héroe deificado, *Cupanzieeri*, sacrificado por el dios *Achuri Hirepe* luego de un juego de pelota, tomó la forma de un venado: “Y tornóse venado el padre y tenía crines en la cerviz, como dicen que tienen esos que traen esas gentes, y su cola larga, y fuese hacia la mano derecha [el norte], quizá con los que vienen a estas tierras”.⁶

La región de la Ciénega de Zacapu, y en particular Naranja, pueblo vecino y muy próximo a Tiríndaro, fueron los lugares donde se asentaron por primera vez los nómadas chichimecas, que dieron origen a la población tarasca; la *Relación de Michoacán* inicia la historia de los antiguos michoacanos precisamente cuando intentan asentarse en el “mal país”⁷ de Zacapu: “Ya nos habemos juntado aquí en uno, donde nuestro dios Tirépenie Curicaueri se quiere quejar de vosotros y ha lástima de sí. Él empezó su señorío donde llegó al monte llamado Virúguarapexo, monte cerca del pueblo de Zacapu tacánendan. Pues pasándose algunos días,

⁵ Brigitte Faugère-Kalfon, “Venados y hogares sagrados en la *Relación de Michoacán*: reivindicación nórdica y construcción del Estado en los pueblos tarascos”, en Véronique Darras (coord.), *Génesis, culturas y espacios en Michoacán*, México, CEMCA, 1998, pp. 89-99.

⁶ Jerónimo de Alcalá, *La Relación de Michoacán*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2008.

⁷ Brigitte Faugère-Kalfon, *op. cit.*, pp. 13-34; Gérald Migeon, “El poblamiento del malpaís de Zacapu y sus alrededores del Clásico al Posclásico”, en Véronique Darras (coord.), *op. cit.*, pp. 35-45.



como llegó aquel monte, supieronlo los señores llamados Zizanvanachan. Estos que aquí nombro eran señores en un pueblo llamado Naranjan”.⁸

En Naranja, Coeneo y Azajo también hay danzas de *pukes* o *tigres* que siguen patrones semejantes y que sería interesante comparar. En Tiríndaro la fiesta con el adorno del arco que se coloca frente a la puerta de la iglesia, lleno de flores amarillas de “santamaría”, “nubes” blancas y moradas, y en la clave un ramo de gladiolas rojas.

La figura de la Virgen del Rosario mide unos 20 centímetros; se coloca en una urna de madera y cristal que tiene unas andas para llevarla en procesión, la cual adornan con flores y frutas, principalmente naranjas y plátanos. La urna está colocada al lado derecho del altar con ceras profusamente adornadas; espera el momento en que las cargueras, vestidas como “vaqueras”, con sombrero y pañuelos en las manos, y las jóvenes “uananchas”, que llevan en sus manos unos cuernos de toro adornados, llegan junto con la banda de viento que toca “toritos”.⁹ Así, mientras las jovencitas guananchas fingen ser “toros” que cornean a las cargueras, vestidas de vaqueras, se inicia una procesión hasta el atrio, donde las esperan la danza de los “monarcos”; salen para recorrer el pueblo en sentido contrario a las manecillas del reloj, haciendo “posas”, donde depositan a la virgen y le danzan los “monarcos”, en cuatro esquinas que marcan los límites del pueblo y de nuevo en el atrio, para luego subir al cerro, donde están las “yácatas”, como se les llama en Michoacán a los basamentos piramidales de los templos prehispánicos.

El “cerro” se encuentra en la ceja sur, desde donde se mira el asentamiento colonial de Tiríndaro y el llano extenso que quedó al ser desecada La Ciénega en el siglo XX por los Navarrete, unos hacendados españoles

⁸ Jerónimo de Alcalá, *op. cit.*, p. 16.

⁹ “Los toritos son piezas cortas de aproximadamente veinte compases o menos, y por tanto poseen también un número muy limitado de frases que se escuchan con insistente redundancia. Algunos de los toritos que se tocan en las bandas suelen incluir duelos de trompetas o sonidos imitativos de la brama de un toro. Otra característica musical es el énfasis marcado en los bajeos y en el compás de 6/8, como también sucede con los abajeños”. Arturo Chamorro, *Sones de la guerra. Rivalidad y emoción en la práctica de la música p'urhépecha*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1994, p. 156.

beneficiados por el Porfiriato.¹⁰ Ahí se arregla un altar provisional para la misa, bajo una gran cruz de cemento. En la parte trasera de este pequeño valle, entre los nopales y huizaches, en las ruinas arqueológicas del Tiríndaro prehispánico, se visten los “pukes”, como les dicen los jóvenes que ya no hablan p'urhépecha, sólo algunos entienden un poco lo que dicen los mayores; se caracterizan sin que nadie los vea y mientras esperan el final del servicio religioso toman cerveza. Al terminar la misa, inicia la danza de los pukes, que es la más esperada.

Como sucede en otros lugares del *p'urhepecherio* (el territorio habitado por los p'urhépecha), la danza de los *pukes* se realiza asociada con otra danza, en este caso a la del “monarca”, o “de los monarcos”, como le llaman los de Tiríndaro, una representación que vincula al personaje con las “guananchas” (que en otros lugares son llamadas “malinches”), representadas por niñas que visten vestidos blancos y capas azules. No se trata de un caso único, pues en Michoacán hay otras danzas que involucran a “negritos”, vinculadas con danzas de “monarcos” que bailan con niñas, como en Acuitzio, Cherán, Jiquilpan y Totolán, o bien con una danza infantil como la de “soldaditos” en Uruapan. En este estudio de caso no centraremos nuestra atención en la danza de los “monarcos”; sin embargo, será necesario hablar más adelante sobre la relación que existe entre las danzas que comparten un espacio coreográfico y musical, aun cuando en apariencia no interaccionan entre sí.

Mientras la danza de los “monarcos” tiene una coreografía definida, con una serie de evoluciones entrecruzadas propias de las “contradanzas”, la danza de los *pukes* es bastante libre en su coreografía, salvo algunos movimientos usados para el desplazamiento y el entorchoque de los cuernos de venado, que tienen las más caras, en momentos preestablecidos.

Los *pukes* van abrazados en grupos de tres o más, brincando y dando vueltas, hasta que en determinado momento la música de la banda de viento les indica que tienen que “pelear”, entonces se toman de los brazos en parejas y mientras brincan, con su cabeza entre-

¹⁰ Cayetano Reyes, “El sistema nativo y las transformaciones coloniales”, en *Paisajes rurales en el norte de Michoacán*, México, El Colegio de Michoacán / CEMCA, 1991, p. 24.

chocan los cuernos de venado; en ese momento, un personaje llamado el “negrito”, cuya máscara es negra, los golpea con una vara hasta que se ordenan y continúan bailando. Los *pukes* traen entre sus manos un mecate, el cual extienden frente a ellos para evitar los varazos del “negrito”.

La música la proporciona una banda de viento p’urhépecha local, en este caso Banda Alegría de Antonio Gutiérrez. Consta de dos frases bien identificadas: una parte A que se subdivide en dos: un inicio que permite a los danzantes entender que inicia la danza y que cae en una segunda parte con ritornelo que permite a la danza de los “monarcos” hacer las evoluciones que entretejen dos filas de “uananchas”, la contradanza, con un “monarco” que las guía; la banda de viento toca el ritornelo mientras “uananchas” y “monarcos” bailan una larga contradanza, apoyados rítmicamente en sus sonajas de hoja de lata.

En tanto se desarrollan las evoluciones de “monarcos” y “uananchas”, los *pukes* se desplazan “libremente” por el contorno del espacio coreográfico central, que ocupan los niños y niñas. Al igual que las danzas de “negros” de La Sierra, otra región p’urhépecha, su danza permite separar al espectador del danzante; sus movimientos “libres” establecen un perímetro que permite a los niños bailar, función que en algunas danzas ocupan personajes como: el “viejo” o los “viejos” en las “pastorelas” de la Costa, “el apache” en las danzas de “toro de petate” del Bajío, y el diablo y la muerte en la danza de “Santiagos” en la Tierra Caliente.

Es a partir del “miedo” a recibir un golpe como castigo, establecido por los movimientos de los *pukes*, que el espectador se separa del danzante. El espacio coreográfico es establecido continuamente a partir de escuchar la parte B, que ejecuta la banda de viento al ver que “uananchas” y “monarcos” terminaron los movimientos de una contradanza; la música marca una preparación a los *pukes*, quienes se colocan en parejas y entrelazan sus manos y brazos frente a frente, entonces se acentúa un momento climático mediante el uso de las percusiones al unísono: tambora, tarola y platillos se unen al final de un remate para indicarles a los *pukes* que deben pelear entre sí, saltando y entrechocando los cuernos que porta su máscara.

Durante este breve periodo de caos, el “negro”, que había recorrido los grupos de *pukes* que se desplazaban en el espacio coreográfico sosteniendo una vara entre los hombros y sus brazos sin interactuar con ellos, comienza a castigarlos, dándoles de varazos en las piernas a diestra y siniestra, sin que las parejas de *pukes* dejen de golpearse entre sí ni responder a la acción; luego de un breve periodo el momento climático cesa y la música regresa a la parte A, indicando con ello un nuevo periodo de orden; “monarcos” y “uananchas” regresan a una nueva evolución en contradanza, mientras los *pukes* se abrazan y se desplazan por la periferia, separando al público de los pequeños danzantes, en tanto el negro descansa sus brazos en la vara que toma sobre sus hombros al desplazarse entre los *pukes*.

La violencia

Los golpes se incrementan durante el trayecto al pueblo, el alcohol desinhibe y las acciones son cada vez más caóticas, aunque se supone que deben comportarse más agresivos en el cerro. Los choques en el perímetro coreográfico aumentan, así como la fuerza en los varazos del “negro” que intenta imponer el orden. Se suscitan conatos de pelea constantemente. Al terminar la procesión danzante varios jóvenes están borrachos y sangrantes. Los viejos recuerdan tiempos en los que los *pukes* se “comportaban mejor”; sin embargo, parece ser más una justificación ante el visitante preguntón, pues las “travesuras” y la violencia eran peores en el pasado, según cuenta José Corona Núñez al recordar lo que vio en su niñez en Cuitzeo y Jéruco.¹¹ Aunque suene poco lógico, pareciera que sangrar es un objetivo, pues al llegar al atrio de la iglesia un músico dijo: “Ora si hasta que corra la sangre”.

Durante la danza los amigos cuidan que el que danza no sea golpeado por atrás, ni que se excedan en la riña ritual. Se ocupan de separar a los que “andan mal” e incluso de llevarlos fuera del espacio dancístico para que se calmen; aunque ahora la policía municipal también participa.

¹¹ José Corona Núñez, *Cuitzeo, Monografías municipales*, Morelia, Gobierno de Michoacán, 1979, pp. 115-116.



Es claro que la danza es una catarsis colectiva, que permite a una generación liberarse del control social por un momento en el marco instituido por la cultura local. Los jóvenes se violentan entre sí el día de la fiesta; caen en el caos y luego regresan a la vida cotidiana; esperan con ansia la fiesta hasta que un día se casan y se les prohíbe seguir en el caos, ahora deben ordenar su vida de acuerdo con las normas sociales locales, aceptar sus responsabilidades y ser esposos, comuneros, padriños, cargueros.

El sentido de la danza no puede expresarse sólo como un espacio catártico que la cultura p'urhépecha otorga a los jóvenes; para entender las metáforas más amplias de lo que implica se necesita conocer un poco de la historia local. Extender la búsqueda del origen de la violencia, presente en la danza, nos permitirá comprender que no atañe sólo a los jóvenes sino a la comunidad entera.

Los afrodescendientes en La Ciénega

Llegaron con los encomenderos; Juan Infante los trajo a Comanja, desde donde controlaba el trabajo de los pueblos p'urhépecha bajo su jurisdicción; y fueron el origen principal de la población mulata que para fines del periodo colonial estaba presente en toda la meseta tarasca. Juan Infante fue un hábil embustero que, mediante documentos falsos, se hizo de una encomienda en Comanja y luego incrementó los pueblos en ella enumerados, aprovechando los homónimos, el traslado, aparición y desaparición de comunidades al finalizar la conquista de Michoacán; Infante llegó a tener más de 50 pueblos bajo su control.¹² En 1538 Juan Infante se quejaba ante el rey que muchos esclavos se le habían escapado de sus tierras y estaban en los alrededores de Cholula y Cuautla, entre los pueblos indígenas, con lo cual obtuvo una real cédula para que

¹² Carlos Paredes Martínez, "El tributo indígena en la región del lago de Pátzcuaro", en VV.AA., *Michoacán en el siglo XVI*, Morelia, Fimax, 1984; Wakako Yokoyama, "La familia Infante: los primeros colonizadores y la formación de la sociedad criolla novohispana", en *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, núm. 19, enero-junio, 1994, pp. 43-62.

se le entregaran los que pudiera demostrar que eran de su propiedad.¹³

A partir de la hacienda de El Cortijo de San Juan de la Vega, la familia Infante Samaniego aglutinó una gran cantidad de tierras, alrededor de la ciénega de Zacapu, destinadas a la ganadería y con ella llegaron vaqueros negros y mulatos para trabajar en las estancias de ganado mayor, en tanto los indígenas se ocupaban de las ovejas o ganado menor.¹⁴ La población de origen africano se ocupaba de organizar el trabajo en las haciendas heredadas por doña Francisca Infante Samaniego, nieta del encomendero. En 1596 en la hacienda del Cortijo había cría de yeguas, huerta y molino, residía en ella Bernabé, negro, y María, negra, esposa de Juan Grande de la hacienda de Cuiyacuro; en la hacienda de Pacimo, en la que había bueyes y novillos, estaba Manuel, negro, casado; en la hacienda de Quentzeo en la que había cría de puercos, había un negro casado llamado Luis; en la hacienda de Cuiyacuro, también de puercos, vivía Juan Grande, negro; en la estancia de Janamueto vivían dos negros jóvenes, Gaspar y Diego, el negro Juan y el mulatillo Diego de dos años de edad, con dos negras: Magdalena y Úrsula, y sus hijos.¹⁵

Manuel, el africano casado que se ocupaba de Pacimo, cambió de dominio entre los hermanos Pedro Infante Samaniego, vecino de la ciudad de Michoacán, pero residente en El Cortijo de San Juan de la Vega, a Juan de Sandoval de Samaniego, residente en México, en 1577; sin embargo, tal cambio de amo no significó abandonar el latifundio de los Infante.¹⁶

¹³ René Becerril Patlán e Igor Cerda Farías, *Catálogo de documentos históricos coloniales de Michoacán. Expedientes microfilmados y reproducidos*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2005, p. 56; Archivo General de Indias, Audiencia de México, leg. 1088, libro 1 de oficios y partes, ficha 158, Valladolid, 6 de septiembre de 1538, ff. 180v-181.

¹⁴ M. Iraís Piñón Flores, "La tenencia de la tierra en la región de Tlazazalca-Zacapu-Huaniqueo", en VV.AA., *Michoacán en el siglo XVI*, ed. cit., pp. 118, 131; Documento 13 del apéndice "Lista de haciendas de doña Francisca Infante Samaniego y reglas que el mayordomo de ellas debía guardar" del Archivo AMP; Protocolos 60-A, pp. 404-405. Documento 7 del apéndice "Sobre que se le den a Juan Infante indios para su ganado", INAH, Serie Michoacán, rollo 3, p. 389.

¹⁵ M. Iraís Piñón Flores, *op. cit.*, pp. 134-135.

¹⁶ Rodrigo Martínez Baracs y Lidia Espinosa Morales, *La vida*

Los afrodescendientes eran los encargados de las haciendas y coordinaban el trabajo de los indígenas; así, doña Francisca Infante Samaniego recomendó al mayordomo que administraba sus haciendas del Bajío: “Yten eres advertido que Bernabé negro, que reside en las dichas haciendas, es la persona que más noticia tiene de todas ellas por haberse criado allí, de lo cual os ha de informar de todo para tener luz. Y a este negro se le haga buen tratamiento ocupándole en el negocio que mejor supiere”.¹⁷ Igual trato recomendó para sus esclavos de la hacienda de El Cortijo.¹⁸

Los esclavos africanos de los encomenderos y sus criados mulatos fueron los encargados de expoliar a las comunidades indígenas, por ello cometieron abusos en nombre de los españoles: metían ganado en los cultivos de los indígenas, robaban sus mujeres, los maltrataban y los robaban; incluso varios cimarrones (esclavos fugados) se convirtieron en problema para indios y españoles.¹⁹

Las relaciones entre las comunidades indígenas de la Ciénega con los encomenderos y sus intermediarios afrodescendientes no fueron buenas; incluso mataron un esclavo del encomendero español.²⁰ Además de atender un mesón en Comanja y otro en Zipiajo, los indígenas de La Ciénega debía acudir a las minas de Guanajuato, donde otros afrodescendientes los dirigían en las labores de las minas.²¹ A la muerte de Juan Infante, Tiríndaro, Zipiajo, Azajo y Coeneo querían sustraerse a la sujeción de su cabecera, Comanja, por

michoacana en el siglo XVI. Catálogo de los documentos del siglo XVI del Archivo Histórico de la Ciudad de Pátzcuaro, México, INAH, 1999, p. 121. 18 de julio de 1577, Ciudad de Michoacán, ficha 259.

¹⁷ Documento 13 del apéndice, en M. Iraís Piñón Flores, *op. cit.*, p. 405.

¹⁸ *Ibidem*, p. 407.

¹⁹ *Ibidem*, p. 158; María Trinidad Pulido Solís, “El trabajo indígena en la región de Zinapécuaro-Taximaroa-Maravatío”, en VV.AA., *Michoacán en el siglo XVI*, ed. cit., pp. 310-311, 323.

²⁰ J. Benedict Warren, *op. cit.*

²¹ Mandamiento de Luis de Velasco para que los naturales del pueblo de Comanja no sean obligados a dar a las minas de Guanajuato más de cuatro por ciento de indios de servicios cada semana, 20 de junio de 1592, en Carlos Paredes Martínez (ed.), *Y por mí visto... Mandamientos, ordenanzas, licencias y otras disposiciones virreinales sobre Michoacán en el siglo XVI*, México, UMSNH/CIESAS, 1994, p. 482.

ello doña Francisca Infante Samaniego los acusa de “indios revoltosos y pleitistas”.²² Así, la población afrodescendiente estuvo presente en los imaginarios de la población indígena de la región de la Ciénega desde mediados del siglo XVI.

En apariencia el pueblo de Tiríndaro estaba poblado por “sólo indios”; sin embargo, en 1619 tenía cuarenta familias de indígenas viviendo en él, y en la hacienda de El Cortijo y estancias de los alrededores habitaban seis vecinos españoles y cuarenta personas de servicio “indios, negros y mulatos”.²³ En 1668 tenía Tiríndaro a varios afrodescendientes residiendo en él, como Andrés Moreno, Diego Baquero y Juan Mulato;²⁴ pero también en los pueblos de alrededor, como Tarejero, Coeneo y no se diga en las estancias de El Cortijo y Bellas Fuentes, donde coexistían afrodescendientes con miembros de otras castas novohispanas:

Estancia de Bellas Fuentes del Lic. Lorenzo Anguiano, [cura] beneficiado de Uaniqueo

Francisco López Anguiano, su mujer mestiza
Doña Jerónima de la Cueva, españoles
Diego Mexía mulato su mujer Juana Hernández
Pedro Juan indio su mujer Michaela Ma.
Pedro González, mestizo, su mujer Ana Contreras
Pedro Lorenzo, indio, su mujer Isabel María
Marcos Juan su mujer Ana María
Juan de los Santos, mulato soltero
Josepa Mexía, soltera
Grabiela Mexía, soltera
María Mexía, soltera
Augustina Mexía, soltera
Thomas Mexía, soltero
Pedro Francisco, soltero
Diego Francisco Soltero²⁵

²² Mandamiento de Luis de Velasco, 20 de marzo de 1592, *ibidem*.

²³ Alberto Carrillo Cázares, *Partidos y padrones del obispado de Michoacán 1680-1685*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1996, p. 108.

²⁴ Archivo Histórico Manuel Castañeda Ramírez, Parroquial/ Disciplinar/Padrones/Asientos, caja 9, exp. 4, “Padrón deste partido de Tiríndaro este año de 1668”, ff. 1-4.

²⁵ *Ibidem*, f. 6v.



La primera persona nombrada era probablemente el administrador español, seguramente emparentado con el cura de Guaniqueo; casado con una mestiza y acompañado de una mujer española con el título de “doña”, es decir, hidalga, tal vez familiar de los Anguiano. En seguida aparece enlistada una pareja de mulatos, quizá padres de un numeroso grupo de solteros apellidados Mexía; luego varias parejas de indios y una de mestizos. Juana Hernández, la esposa del mulato Diego Mexía, podría estar emparentada con Simón Hernández, negro, casado con Lucía Rosa y padre de Antonio Hernández, muchacho “de confesión”, quienes vivían en la estancia de El Cortijo.²⁶

La fuerte integración e intercambios genéticos y culturales se incrementó en el siglo XVIII. Pueblos que ahora tienen una población “mestiza”, como Zirahuén, Santa Clara de los Cobres, Tingambato, Nahuatzen, Erongarícuaro, Uruapan, eran en 1765 fundamentalmente indígenas con una fuerte presencia de los afrodescendientes; igual sucedía con las ciudades de Pátzcuaro y Tzintzuntzan; incluso pueblos que ahora imaginamos como habitados sólo por indígenas p’urhépecha, aunque ya han cambiado de lengua materna, tenían a mediados del siglo XVIII habitantes afrodescendientes, como Capacuaro, Zirosto, Zacán, Corupo, Paracho, Purenchécuaro.²⁷

A principios del siglo XIX los habitantes de Tiríndaro eran 170 familias que vivían bastante bien: “se ocupan en la cría de ganado, curtir cueros, hacer zapatos y sembrar maíz y trigo de temporal, y logran vivir con desahogo y son dóciles e industriosos pero poco ladinos”.²⁸ Tenían una cofradía con 107 reses adultas, 20 ovejas y 27 caballos, que paseaban en tierras de la hacienda de Bellas Fuentes, las cuales también arrendaban a cambio de trabajar 90 individuos por un periodo de 10 días tan sólo por la comida.

Las comunidades indígenas fueron expoliadas en lo económico por los españoles y criollos mediante la

intermediación de los sirvientes afrodescendientes, quienes los compellan al trabajo en la hacienda o en el pueblo. La representación imaginada del afrodescendiente entre la población indígena nos presenta al “negro” como “violento”, “flojo”, “golpeador”, que “se aprovecha” del “indio”, visto como “amable” y “trabajador”.

Para finalizar una interpretación

La danza se convierte en el reflejo de una situación que hunde su sentido en el tiempo, y recrea, kinéticamente, la historia de la comunidad; hay una memoria de una situación de libertad y caos que es interrumpida por el nuevo orden mediante la violencia.

Los *pukiecha* representan, en su indumentaria, a hombres en parte venado (*axuni*) y en parte puma (*puki*), son metáforas de los habitantes antiguos de Michoacán; tienen momentos de paz y tensión entre sí, en un alegre caos aparente que es ordenado mediante la violencia ejercida por la figura simbólica de ese hombre “negro”, representante de la población no indígena que llegó a La Ciénega de Zacapu en el siglo XVI. *Turhisi* era la palabra para designar al negro de Guinea en la época colonial; se usaba también *turimbengnari* (narigón); en la actualidad designa al mestizo y la que se utiliza para el color negro como adjetivo es *turhipiti*.²⁹ Al preguntar si el personaje es de piel negra, la respuesta de los espectadores de Tiríndaro es: “No, es de ‘alma’ negra, por eso tiene los ojos azules”; reinterpretan la anécdota presente en la danza, o mejor dicho, la contextualizan históricamente; ahora ya no hay “negros” en la región, así que para la gente de Tiríndaro el representado en la danza es el mestizo.

La danza recrea el drama de la colonización europea, pero también actualiza en las interpretaciones contemporáneas las metáforas presentes en los personajes; los p’urhépecha son los *pukiecha* y el negro o *turhisi* es ahora el mestizo. La situación se repite en circunstancias distintas.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ “Relación de Pátzcuaro de 1754”, en Isabel González Sánchez, *El obispado de Michoacán en 1765*, Morelia, Gobierno de Michoacán, 1985, pp. 277-296.

²⁸ *Inspección ocular en Michoacán. Regiones central y sudoeste* (introducción y notas de José Bravo Ugarte), México, Jus, 1960, p. 51.

²⁹ Traducción tomada de Fray Maturino Gilberti, *Vocabulario en lengua de Michuacan*, Zamora, El Colegio de Michoacán / Fondo Teixidor, 1997; transcripción a la grafía actual del p’urhépecha: Juan Velázquez Pahuamba et al., *Vocabulario práctico bilingüe p’urhépecha-español*, Morelia, INEA-Michoacán, 1997.

La danza en Guanajuato.

Una diversidad desconocida



Guanajuato es un estado de la República mexicana poco estudiado en cuanto a sus manifestaciones musicales y dancísticas tradicionales, seguramente porque en ese estado del Bajío se encuentra uno de los corredores industriales más importantes del país, y esa misma modernización ha olvidado fortalecer y difundir su patrimonio cultural inmaterial. A partir de 2003, cuando México ratificó ante la UNESCO la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, es aún más necesario el estudio de las tradiciones musicales y dancísticas del país, pues algunas expresiones están a punto de desaparecer y por ello es necesario documentarlas.

En el presente trabajo revisaré dos documentos en los que se apuntan varias de las danzas tradicionales existentes en Guanajuato hasta el último cuarto del siglo XX, y a partir de ellos comparar —a partir de mis experiencias de trabajo de campo— cuáles son las danzas que se han extendido y cuáles ya no se presentan actualmente, así como proponer una regionalización del estado a partir de su danza tradicional.

Regiones económicas y regiones culturales

Partiendo del objetivo general de ubicar desde un punto de vista cultural las regiones específicas de Guanajuato —que no partan exclusivamente de las características físicas del territorio (clima, orografía, vegetación, etcétera) sino de ciertas relaciones humanas y que históricamente hayan fortalecido los lazos de intercambio cultural en la zona—, revisaremos rápidamente una monografía editada por la Secretaría de Educación Pública, en la cual observamos que el estado puede dividirse en cinco regiones “geográfico-culturales (o geoculturales), tomando en cuenta características de su paisaje, tanto físico como humano. Todas ellas tienen nombres tradicionales mantenidos desde hace mucho tiempo”: los Altos,

* Profesor-investigador de la Universidad de Guanajuato, campus León.

la Sierra Gorda, la Sierra Central, el Bajío y los Valles Abajeños.¹

Lo anterior sirve para delimitar de manera preliminar las zonas de estudio. Con respecto a las regiones que forman el sur de Guanajuato estaríamos hablando del Bajío y los Valles Abajeños. Sin embargo, los “valles abajeños de alguna manera son considerados continuidad del Bajío”, aunque se mencione también que es una zona “más integrada a Michoacán no sólo en términos geográficos sino económicos y culturales desde tiempos remotos”, lo cual marca cierta contradicción² —¿podría ser una subregión cultural del norte de Michoacán más que de Guanajuato o el Bajío?

Otra delimitación la aporta el historiador David Charles Wright Carr, quien propone:

el Bajío se define como el conjunto de planicies —con una altura de 1 600 a 2 000 metros sobre el nivel del mar— ubicado en la parte meridional de los estados de Guanajuato y Querétaro. Su límite meridional es el río Lerma. Abarca los valles de varios afluentes, los cuales bajan desde el norte y el oriente: los ríos Turbio, Guanajuato, Laja y el sistema de los ríos Querétaro, Pueblito y Apaseo. En su extremo oriental, el Bajío llega hasta el río San Juan, único de esta región que fluye hacia el Golfo de México, a través del sistema de los ríos Moctezuma y Pánuco. El Bajío abarca las ciudades actuales de Pénjamo, Irapuato, Silao, Guanajuato, Salamanca, Celaya, Comonfort, San Miguel de Allende, Dolores Hidalgo, Apaseo el Grande y San Juan del Río (Wright, 1999: 7).³

Una última delimitación es la que aparece en *Breve historia de Guanajuato*, la cual marca “tres regiones que



Fotografía 1. Broncos de León en la fiesta de San Miguelito. San Felipe, septiembre de 2011.

dividen a la entidad horizontalmente en norte, centro y sur” a partir de “la problemática geográfica, climática y el nuevo ámbito socioeconómico”, mencionando que la región norte es la más pobre, la centro es la más industrializada y con los mejores suelos, y la región sur presenta un desarrollo económico intermedio.⁴

De las cuatro delimitaciones utilizaré la primera, pues es más específica y podrá fundamentar las diferencias entre subregiones culturales. La última es bastante general y remarca sólo índices de desarrollo socioeconómico, por lo que será utilizada sólo en términos generales. La segunda y tercera son útiles para otro tipo de regionalizaciones históricas, por lo cual tampoco las usaré.

⁴ Mónica Blanco, Alma Parra y Ethelia Ruiz Medrano, *Breve historia de Guanajuato*, México, FCE / El Colegio de México, 2000, pp. 241-242.

¹ *Guanajuato. Cerros y bajíos, testigos de la historia. Monografía estatal*, México, SEP, 1989, p. 14.

² María Guevara Sanginés, *Guanajuato diverso: sabores y sinsabores de su ser mestizo*, Guanajuato, Ediciones La Rana, 2001, pp. 70-73.

³ David Charles Wright Carr, *La conquista del Bajío y los orígenes de San Miguel Allende*, México, FCE / Universidad del Valle de México, 1999, p. 7.



Fotografía 2. Conchero adorando la Santa Cruz. Cerro de Culiacán, mayo de 2011.

La danza en la fiesta tradicional

Uno de los documentos que contiene información sobre la existencia de danzas en el estado de Guanajuato es el libro *Fiestas de México*, una guía de índole turística en la cual sólo se mencionan datos generales de lo que uno puede observar en fechas y lugares específicos, sin hacer descripciones profundas; sin embargo, es de los pocos trabajos que intentan mencionar las fiestas que se realizan en todo el estado. Las fiestas están clasificadas por estado de la República, y en cada uno se sigue un orden alfabético en función del lugar en que se realiza. Por supuesto, este orden no es el más

indicado para realizar un análisis, por lo que nuestro a continuación las descripciones de acuerdo con la fecha del año en que aparecen las danzas:

- 3 de enero. Yuriria. Día de la Preciosa Sangre de Cristo. Se organiza una procesión tradicional en la que participan varios grupos de danzantes, muchos de ellos de pueblos aledaños, y que ejecutan los bailes de los Sonajeros, de los Inditos y de las Pastoras. El desfile que se lleva a cabo el día siguiente va presidido por los Tres Reyes Magos (ataviados elegantemente y montados a caballo); al final de la procesión van los danzantes, infatigables y movidos por el fervor.
- 20 de enero. León. Día de San Sebastián. No deje de presenciar los bailes de los Matachines, de los Guerreros y Caballitos, así como las Danzas Aztecas.
 - Miércoles anterior al domingo de Pentecostés. León. Día de Nuestra Señora de la Luz. Enfrente de la iglesia dedicada a la Virgen de la Luz se reúnen varios grupos de danzantes, portando sus atuendos típicos; llevan hermosos arreglos florales que ofrecen a su patrona, junto con sus danzas y oraciones.
- 24 de mayo. Empalme Escobedo. Día de María Auxiliadora. Además de la procesión de fieles, hay grupos de danzantes que ejecutan los bailes de los Compadres, los Apaches y los Sonajeros.
- Jueves de *Corpus Christi*. San Miguel de Allende. *Corpus Christi*. Esta es una de las festividades predilectas de los niños, quienes se visten con el atuendo de los indígenas y ejecutan las danzas tradicionales (como la de los Hortelanos).
- Domingo después del día de San Antonio. San Miguel de Allende. Día de San Antonio. En honor a la imagen de este santo se organizan bailes (el de los Hortelanos y de los Locos).
- 4 de julio. Acámbaro. Día de la Virgen del Refugio. En este día se organiza una procesión; y además se ejecutan una gran diversidad de bailes, entre los que destacan los de los Moros, Franceses, la danza de los Viejitos, de los Aztecas, de los Chichimecas y Pames, la danza del Venado y la de las Jícaras.
- 16 de julio. Celaya. Día de la Virgen del Carmen.

Durante esta fiesta podrá presenciar las famosas danzas de los Sonajeros y del Plумero.

- 25 de julio. Santiago Maravatío. Día de Santiago Apóstol. Los habitantes festejan este día con fuegos artificiales, música y danzas que duran varios días, y entre las que destaca el Baile de los Sonajeros.
- Domingo después del día de Santiago Apóstol. Nautla. Día de Santiago Apóstol. Dos grupos de nativos se turnan para ejecutar las danzas tradicionales, portando siempre sus trajes típicos.
- 15 de agosto. Celaya. Fiesta de la Asunción de la Virgen. Durante estas fiestas se organizan danzas, fuegos artificiales y música interpretada por las bandas de la localidad.
- 1 de septiembre. Comonfort. Día de la Virgen de los Remedios. Por la tarde, los devotos se visten con sus atuendos tradicionales y ejecutan sus bailes (la danza de los Sonajeros, la de los Apaches, de los Compadres y de los Toreritos y las Rosas). La segunda parte de este festival se lleva a cabo el último domingo de noviembre, con el mismo tipo de actividades.
- 28, 29 y 30 de septiembre. San Felipe (Torres Mochas). Festival de San Miguel (Día del Niño Miguelito). Se revive la batalla entre Moros y Cristianos; los participantes se dividen en dos “ejércitos” con sus respectivos “cuerpos de caballería”. Uno de los grupos “ataca”, y el otro “se defiende” y “defiende” al pueblo en medio del barullo y de las descargas de zempazúchiles, hasta que finalmente los “derrotados” se rinden. Después se organizan danzas aztecas y otomías.
- Sábado después del Día de San Miguel. San Miguel de Allende. Día de San Miguel Arcángel. Los grupos de danzantes (los Apaches, las Pastoras y los Moros) esperan la llegada de la gente proveniente de otros poblados, y luego van por las calles, acompañados por bandas musicales, ejecutando sus danzas, siempre presididos por cempazúchiles.
- 7 de Noviembre. Guanajuato. Fiesta de las Iluminaciones. Hay danzas, música y fuegos artificiales.
- 8 de diciembre. Dolores Hidalgo. Día de la Inmaculada Concepción. Se conmemora con un festival religioso muy colorido y una feria popular con danzas típicas ejecutadas por varios grupos, todos ellos vestidos con atuendos muy vistosos.⁵

De la información que nos ofrece el anterior panorama, comenzaré por elaborar una primera regionalización, dividiendo el estado en cuatro zonas: noroeste, noreste, sureste y suroeste, aunque cabe mencionar que este trabajo no refiere ninguna fiesta del suroeste del estado.

Noroeste (León y San Felipe)

Aztecas (2)
Guerreros y caballitos
Matachines
Moros y cristianos
Otomías

Noreste (Empalme Escobedo, San Miguel de Allende y Comonfort)

Apaches (3)
Compadres (2)
Hortelanos (2)
Locos
Moros
Pastoras
Sonajeros (2)
Toreritos y las Rosas

Sureste (Yuriria, Acámbaro, Celaya y Santiago Maravatío)

Aztecas
Chichimecas y Pames
Franceses
Inditos
De las jícaras
Moros
Pastoras
Del Plумero
Sonajeros (3)
Del Venado
Viejitos

Aunque los datos son ambiguos, esta pequeña regionalización podrá ser contrastada con otras fuentes. Además, algunas de las danzas referidas seguramente no son de Guanajuato, sino que fueron grupos invitados de otros estados, o pertenecientes a ballets folclóricos, como la del Venado o de los Viejitos.

⁵ *Fiestas de México*, México, Panorama, 1983, pp. 45-52.

La danza como cultura popular regional

Otro estudio que menciona la danza en el estado de Guanajuato es un artículo de Luis Miguel Rionda, en el cual también se observa que “no se han realizado los suficientes estudios —históricos, sociológicos o antropológicos— que amerita la enorme riqueza cultural de nuestro pueblo”.⁶ La revisión de las danzas encontradas se organizó de acuerdo con regiones estatales específicas: Valles del Bajío Sur, Bajío y Corredor Industrial, Bajío leonés, Sierra y Altos, y Sierra Gorda.

De la primera región se menciona que ahí se encuentran las “mejores bandas del estado”, otro género de música popular local es el de *tunditos*, de chirimía y tamborcillo, con que se acompañan algunas danzas, o “grupos como el dúo ‘El Colorado’”, de Jaral, de violín y guitarra, “que acompasa la danza de sonaja”. Entre las danzas se mencionan como del lugar la de “la Sonaja” (Jaral del Progreso), la de “Palotereros” (Piñicuar, San Lucas y Yuriria), la de “Moros y Cristianos” (Coroneo), la de “la Granada” (Moroleón y Uriangato), la de “Mojigangas” (Acámbaro y Yuriria), la de “Borrachos” (Yuriria, barrio de Tareta), la de “Los Pescadores” (Yuriria, barrio de Santa María), la de “La Pluma” (Jaral), la de “Concheros” (Jaral), la de “Panaderos”, la de “Locos”, la de los “Inditos” y la del “Cucunito”, entre otras. También destaca las pastorelas que se representan en varias poblaciones.

En la segunda región, además de mencionar la importancia del corrido y de las pastorelas, el autor afirma que hay danzas “en serio riesgo de desaparecer o degenerar”, como la Danza de las Ceras en Salamanca; la de Franceses y Mexicanos en Celaya; la de Apaches, Compadres, Vals, Sonaja, Torito y Viejitos en Comonfort; la de Negritos en Huanímaro; Concheros en Santa Cruz de Juventino de Rosas, Pénjamo y Cuerámbaro.

De la región del Bajío leonés se destaca el Cerro del Cubilete, a donde asiste, por sus distintos nombres, la Danza de Concheros, Danza Azteca o Danza de Conquista. Es en “San Pancho” donde radica el “decano de

los capitanes de concheros de todo el estado e incluso del país: don Natividad Reyna [...] Este personaje coordina e instruye a jóvenes de distintos lugares para que funden nuevas “mesas” —unidad organizativa de los concheros— en sus lugares de origen”. Esta danza se encuentra en San Francisco, Silao, Manuel Doblado y Romita.

Otra danza es la del Torito “quizá la más guanajuatense de todas las danzas rituales. [...] La danza es interpretada por ocho personajes —el torito, el hacendado, el caporal, la maringuea, la borracha, el jorobante, el ermitaño y el diablo— en el caso de Silao, y de ocho a diez en Romita —se agregan el indio y la muerte—. Se acompaña con chirimía y tarola, y en Romita se conserva aún la letra que acompañaba a las melodías de cada personaje, los lugares donde se interpreta son Silao, Romita, Manuel Doblado y Purísima. La otra danza que destaca es la de Indios brutos o Matachines, “mejor conocida simplemente como danza de brutos. Silao es su centro principal”, aunque se encuentra también en Romita.

En la región de la Sierra y los Altos se destaca “el Juego de los Siete Pares de Francia”⁷ que se representa en Dolores Hidalgo, y una danza-coloquio de la Conquista en Ocampo, pero la danza más representativa es la de Concheros, que tiene como la mesa más importante la del Señor de la Conquista en San Miguel de Allende. Otras danzas son las de Panaderos, Hortelanos, Rayados, Matlachines, Broncos, Locos, Sonajeros, Coconito, Moros y Apaches. La danza del Torito es la más popular en el municipio de Guanajuato, y en Dolores Hidalgo se interpreta la Danza de las Plumas, además de los tunditos de San Miguel de Allende (flautín y tamborcillo). Además de estos instrumentos, es posible escuchar conjuntos de violín y guitarra, “e incluso con banjo, que tocan en velorios de angelito o en danzas”.

En la Sierra Gorda se interpreta el Huapango, que tiene relación con el que se interpreta en San Luis

⁶ Luis Miguel Rionda, “Las culturas populares guanajuatenses ante el cambio modernizador”, en *Relaciones*, vol. XI, núm. 41, invierno de 1990, pp. 79-115.

⁷ Esta representación tiene que ver más con el teatro devocional, pero se ha tomado como parte de las danzas de Conquista (Carlo Bonfiglioli y Jesús Jáuregui, *Las danzas de Conquista. I México contemporáneo*, México, FCE / Conaculta, 1996, pp. 145 y ss.). Su nombre es “Los doce pares de Francia”.

Potosí y el norte queretano. “La danza regional no es muy variada, pero se detectó la existencia de danza Azteca” en Santa Catarina, San Luis de la Paz, Doctor Mora, Tierra Blanca y San José Iturbide, y danza de Los Rayados en Tierra Blanca. Además, suele haber conjuntos de tunditos en Doctor Mora, Misión de Chichimecas y Tierra Blanca.

Aunque esta investigación no especifica los días en que se representan estas danzas, sí menciona algunas fechas importantes a nivel estatal: para la región I cita la fiesta en honor a la Preciosa Sangre de Cristo en la cabecera de Yuriria; para la región III menciona la importancia del Cerro del Cubilete como centro de adoración y a donde asisten danzas, pero no especifica el día en que se realizan; en la región IV se cita la fiesta en honor a la imagen del Divino Salvador, del 5 al 7 de agosto en el rancho de los Hernández, en Dolores Hidalgo, donde se representan los Doce pares de Francia; con respecto a las danzas de concheros afirma que las devociones de la Mesa General del Señor de la Conquista, con núcleo en San Miguel de Allende, son: la fiesta del Señor San Salvador de los Afligidos de El Llanito el 1 de enero; fiesta del patrono Señor de la Conquista y los 33 credos, en San Miguel, el primer viernes de marzo, día de la Santa Cruz en Puerto de Calderón el 3 de mayo, y la fiesta del Señor San Miguelito, el 29 de septiembre en San Miguel.

La pervivencia de la danza tradicional en Guanajuato

A partir del trabajo de campo realizado durante dos años observo que ya no sobreviven todas las danzas arriba referidas. A partir de los resultados obtenidos presento las danzas registradas por fecha del año, a sabiendas que cada año varían las danzas que se invitan de fuera y su procedencia; sin embargo, las danzas locales son las que asisten regularmente:

- 3 de enero. Yuriria: danza de Sonaja (Sonajeros) de Yuriria.
- 4 de enero. Yuriria: desfile de Reyes Magos de barrios de Yuriria, seguidos de danza de Palo (Paloterros) de Parangarico, de Uriangato, de Yuriria y de Casacuarán (jóvenes), danza de Chichimecas y franceses de Jaral



Fotografía 3. “Doce pares de Francia”, Dolores Hidalgo, marzo de 2011.

- del Progreso; danza de Viejitos y del Pescado de Pátzcuaro, Michoacán (ballet folclórico).
- 15 de enero. Colonia Las Maravillas, León: seis danzas de Broncos.
- 16 de enero. Moroleón: desfile con danzas de Locos, danza de Paloteo de Uriangato y barrio de La Joya, Yuriria; danza Azteca de San Miguel de Allende, danza de Broncos (con machete) de León y Matlachines de Lagos de Moreno, Jalisco.
- 20 de enero. León: danza Azteca de León.
- 22 de enero. Guanajuato: procesión previa a la peregrinación a San Juan de los Lagos con danza Azteca, batallón de Guanajuato, danza del Torito y danza de Broncos de Silao (Bárbaros con machete).
- 25 de enero. Casacuarán: desfile con danza de Sonaja de Casacuarán.
- 2 de febrero. Pueblo Nuevo: danza del Torito de Romita. San Juan de los Lagos, Jalisco: danzas de Broncos de San Felipe y León (con machete), y matlachines de Jalisco y Zacatecas.



Fotografía 4. Paloteros en la fiesta de la Preciosa Sangre de Cristo. Yuriria, enero de 2011.

- 6 y 7 de marzo. San Antonio del Gallinero, Dolores Hidalgo: representación de Doce pares de Francia.
- 16, 17 y 18 de marzo. Araró, Michoacán: danza de Sonaja de niñas y de Chichimecas contra franceses de Acámbaro, ballet de niñas y danza de Chichimecas contra franceses “del Campamento” de Acámbaro y danza Azteca de Acámbaro, entre otros grupos de Michoacán, Estado de México y Distrito Federal.
- 19 de marzo. San José Iturbide: danza de rayados (apaches).
- 19 de marzo. San José de Gracia, Silao: danza del Torito de Silao y danza de Broncos de León (con machete).
- 20 de marzo. San José de Tránsito, Guanajuato: danza del Torito y danza de Broncos de León (con machete).
- 30 de abril y 1 y 2 de mayo. Cerro de Culiacán: grupos de Chichimecas y franceses. Santiago Capitiro: se invitó a un ballet folclórico de San Luis de la Paz emulando Chichimecas y franceses, y a concheros de Irapuato.

- 2 y 3 de mayo. Victoria de Cortazar: salen danza de Sonaja, danza chichimeca, danza azteca de chichimecas y franceses y dos ballets escolares bailando danza de Sonaja, pero con vestimenta y música de distintos estados de la República (todas de Victoria de Cortazar), y danza azteca de Jaral del Progreso.
- 6, 7 y 8 de mayo. San Felipe: representación de moros y cristianos de San Felipe.
- 8 de mayo. San Felipe: danza de Broncos de San Felipe (con machete).
- 15 de mayo. Mesa de Ibarrilla y colonia Nuevo León, León: danza de Broncos de León (con machete)
- 4 de julio. Acámbaro: dos grupos de danza azteca, aunque varios integrantes fueron de Celaya, Queréndaro, Morelia y Victoria de Cortazar.
- 25 de julio. Valle de Santiago: cuatro grupos de danza azteca, aunque con invitados de Victoria de Cortazar, por lo menos.
- 6 de agosto. San Felipe: danza de Broncos de San Felipe o de Ocampo (con machete y con varas).
- 15 de agosto. Valle del Maíz, San Miguel de Allende: chichimecas y franceses.
- 18 de agosto. Colonia María Dolores, León: danza de Broncos de León (con machete).
- 4 de octubre. Pénjamo: suele presentarse danza de concheros (el año que asistimos no hubo danzas).
- 24 de septiembre. Valle de Santiago: danza de Aztecas.
- 27 y 28 de septiembre. San Felipe: procesión de batallones con cinco danzas de Broncos de San Felipe y León (con machete).
- 29 de septiembre. San Miguel de Allende: danzas de Chichimecas y Aztecas.
- 9 de octubre. Colonia Buenos Aires, León: danza del Torito y de Broncos de León (con machete)
- 23, 24 y 25 de octubre. Coroneo: representación de moros y cristianos.
- 28 de octubre. Apaseo el Alto: procesión con danza Azteca.
- 6 de noviembre. Colonia San Martín, León: danza del Torito y seis danzas de Broncos de León y Silao (con machete)
- 7 de noviembre. San Luis de la Paz: desfile de danzas Chichimecas y franceses, Rayados y danza Azteca.
- 13 de noviembre. La Tinaja, Ocampo: procesión de

bienvenida con danza de Broncos de La Tinaja (con varas).

- 25 de noviembre. Comonfort: procesión con dos danzas Azteca, dos danzas de Pluma, dos danzas de Chichimecas y franceses, danza de las Rosas y danza de Toreritos
- 8 de diciembre. Ocampo: desfile con batallones y danza de Broncos (con varas).
- 12 de diciembre. Romita: danzas del Torito y de Broncos de León y Silao. León: danza de Broncos en varias colonias y desfile al Santuario de la Virgen.
- 24 y 25 de diciembre. Loza de los Padres, León: dos danzas de Torito, tres danzas de Broncos (con machete) y danza de matlachines de Lagos de Moreno, Jalisco.
- 25 de diciembre. Uriangato: desfile de Reyes Magos, dos danzas de Borrachos (es de relación y tocan jarabes de intermedio), danza de Paloteo de Uriangato, y danza de Chichimecas y franceses del barrio de La Joya de Yuriria.

De todas estas celebraciones se cuenta con registro fotográfico y de video. En las festividades mayores, como la del 12 de diciembre y la del 3 de mayo, se contratan danzas en domicilios particulares de todo el estado, aquí sólo se mencionaron dónde se pone una feria. Por supuesto, falta hacer trabajo de campo en una cuarta parte del estado, por lo menos.

Conclusiones

Con el avance que llevo en mi investigación puedo proponer una regionalización y determinar las siguientes generalidades para el análisis diacrónico de algunas manifestaciones dancísticas específicas.

Región Yuriria-Puruándiro

En relación con la danza de Palo (de Paloteo o de Paloteritos), existen grupos desde Puruándiro, Villa Morelos y Huandacareo, Michoacán, hasta los municipios de Uriangato y Yuriria. No se interpreta en Moroleón, Santiago Maravatío, en Salvatierra, en Jaral ni en Valle



Fotografía 5. Rayados de San José Iturbide. San Luis de la Paz, noviembre de 2010.

de Santiago. Al parecer esta danza muestra tener el vigor para mantenerse constante. Por tradición oral, sabemos que la danza tiene por lo menos cien años en la región y que proviene del estado de Guanajuato, a decir de los danzantes michoacanos.

La danza de Sonaja o Sonajeros se presenta en Comonfort, Victoria de Cortazar, Santiago Maravatío, San Nicolás de los Agustinos, Yuriria y Acámbaro. La música que se ejecuta para esta danza hacia el sur es con violín y tambor (interpretada solamente por un violinista de Yuriria), mientras en Comonfort y Victoria de Cortazar es acompañada con banda de metales. Inferimos que en el sur perderá dentro de poco su melodía y se extenderán los grupos de danzantes que bailan la danza de sonaja con música de banda y sin el sombrero característico, como ya se hace en Victoria de Cortazar o en Acámbaro.

Ciertamente, otras danzas han desaparecido en los últimas décadas, pues no hemos podido apreciar la de Panaderos (en Comonfort un maestro mencionó que se trataba de la de Sonaja), la de la Granada, la del Cucunito y las representaciones de Moros y cristianos. La de Borrachos sólo se representa en Moroleón y está en vías de desaparecer. Existen grupos de Locos o Locas y de Mojigangas, que mucha gente mayor no considera como danza, sino como "relajo", lo cual puede deberse a que han perdido una estructura discursiva o porque realmente nunca la tuvieron.

Otras danzas registradas en los trabajos anteriores son invitadas de fuera por lo menos desde hace cincuenta años, ya que no obtuvimos información alguna sobre ellas (la de Inditos y la de Viejitos; la del Venado es una incógnita).

Región de Araró-Cerro de Culiacán

Esta región está determinada por los centros ceremoniales de Araró y Cerro de Culiacán, el cual conjuga danzas de concheros principalmente, al menos en las últimas décadas. Puede ser dividido en dos subregiones, aunque existen lazos entre Celaya, Valle de Santiago, Jaral del Progreso y Acámbaro. Los danzantes de Araró provienen de la parte noreste de Michoacán, de todo el poniente del Estado de México, y de Acámbaro y Jerécuaro, en el estado de Guanajuato. Además hay presencia mazahua de San Felipe del Progreso y purépecha, aunque esta última es más fuerte en el ámbito comercial que en el festivo. La danza de Moros y cristianos se preserva en Coroneo, pero sin terminar la relación de diálogos, por lo que se mantendrá en la región en una versión muy reducida de la zona de Araró. Los danzantes del Cerro de Culiacán provienen principalmente de Celaya, Jaral del Progreso, Valle de Santiago y, hasta hace algunos años, de Yuriria. En el cerro de Culiacán se unen las expresiones de las danzas Aztecas y Concheros con las danzas de Chichimecas y franceses del centro y el noreste de Guanajuato.

Por supuesto, ambos centros ceremoniales serían núcleos fuertes dentro de otras relaciones con las zonas aledañas, pero me parece pertinente aclarar que tienen distinto repertorio de danza, tanto en Acámbaro como en Celaya y Valle de Santiago, por ejemplo. También

cabe apuntar que los regidores de Araró mencionan que antes no había danza Azteca, sino puros Concheros. La relación actual surge al parecer de que grupos de Concheros del Estado de México han conquistado a otras danzas Aztecas del Distrito Federal, o que tales danzas han dejado de usar la concha. Por tradición oral sabemos que Acámbaro fue conquistado por danzas del poniente del Estado de México, aunque cabría hacer un estudio muy profundo sobre repertorios dancístico-musicales, pues queda claro que estos danzantes no tienen una relación fuerte con las danzas de Concheros de Querétaro. Seguramente la relación entre danzantes de Araró y el Cerro de Culiacán no tiene más de 30-40 años, pero podemos afirmar que en 20 años se habrá consolidado tal relación.

Región Chichimeca-Otomí

En general, podemos detectar una región más o menos uniforme entre los municipios de Apaseo, Comonfort, San Miguel de Allende, San Luis de la Paz y su relación con la región de la Sierra Gorda en el aspecto específico de la danza. Aunque en la Sierra Gorda se dé la tradición del huapango arribeño, en cuanto a danza tenemos que existen grupos de Rayados, y principalmente de Concheros.

Al parecer estos grupos de Concheros fueron conquistados por los del semidesierto queretano, especialmente del municipio de Tolimán. Lo anterior se refuerza con la música de tunditos, que está próxima a desaparecer del estado de Guanajuato en las siguientes décadas, y con la relación que tienen con el centro ceremonial del Pinal del Zamorano, en Querétaro. A este centro ceremonial se tienen que sumar los centros ceremoniales a los que asisten los integrantes de la Mesa General del Señor de la Conquista, una de las agrupaciones más importantes históricamente.

No he podido apreciar en la zona las danzas de Compadres, del Torito, de Sonaja, de Hortelanos, de Viejitos ni de Pastoras. Seguramente están en proceso de desaparición, caso contrario de las danzas de Concheros, Rayados, Chichimecas y franceses y/o Apaches, que gozan de buena salud.

El caso de Comonfort resulta especial, pues el número de participantes es muy numeroso, y tienen dos

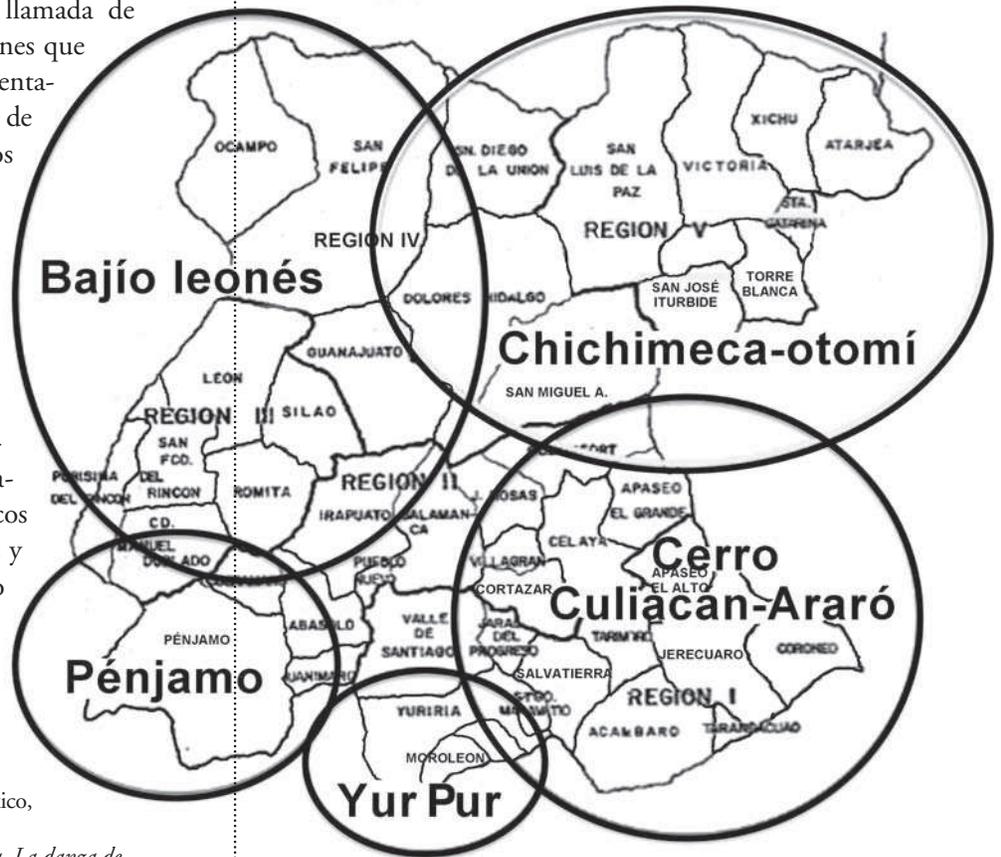
danzas que no observamos en otros lugares, la de las Rosas, que fue “puesta” hace alrededor de sesenta años, y la de Toreritos, que interpretan niños pequeños acompañados por una banda que toca paso-dobles. Tal vez el número de participantes se debe a que no han perdido la organización de mayordomías para cada danza, que se realiza anualmente en una celebración llamada “parandes”; ignoran el significado del término y el idioma del que se trate, pero seguramente se deriva de las palabras purépecha *parhánd atsnari*, *parhánd páricha*, *parhándini* y *parhándicha*, que aluden a los padrinos que llevan regalos en la cabeza (como se realiza en la meseta purépecha) para ayudar materialmente a su ahijado en un cargo religioso, o cuando cargueros y mayordomos invitan a sus parientes y amigos a una fiesta.⁸

Región del Bajío leonés

Esta zona de grandes dimensiones enmarca las danzas del Torito y de Broncos (también llamada de Brutos o de Apaches), y a los batallones que hacen coreografías durante la representaciones de Moros y Cristianos, además de danzas Aztecas y representaciones de los Doce Pares de Francia. Los municipios serían Romita, Irapuato, Silao, San Francisco del Rincón, León, Ocampo, San Felipe, Guanajuato y Dolores Hidalgo. Habría que investigar sobre la antigüedad de las danzas Aztecas, y saber si fueron una conquista de los Concheros queretanos, del Estado de México, o de Guadalajara. Cabe mencionar que las danzas de Broncos son totalmente distintas a las Aztecas y a las de Chichimecas y franceses, por lo cual es un error el que investigadores sigan confundiéndolas o mencionando que se trata de danzas similares o con un mismo origen.⁹

Región de Pénjamo

Siendo la región menos estudiada, sabemos que hay danza Azteca en Pénjamo, y es la que se presenta en Santa Ana Pacueco, población unida a La Piedad, Michoacán. Por información proporcionada por lugareños, esta danza ya casi no se presenta, por lo que es una tradición recesiva. Con viajes subsecuentes podremos obtener más información en los municipios de Manuel Doblado y CuerámARO. Nos sorprendió que en la Dirección de la Casa de Cultura no nos pudieran dar información alguna. De las regiones propuestas se desprende el mapa.



Mapa 1. Regiones dancísticas de Guanajuato.

⁸ *Diccionario de la lengua purépecha*, México, FCE, 1978, p. 172.

⁹ Yolotl González Torres, *Danza tu palabra. La danza de los concheros*, México, Conaculta-INAH / Plaza y Valdés, 2005, pp. 14-16 y 48.

Ana Luz
Minera Castillo*

A N T R O P O L O G Í A



Necesidad de promoción y protección de la música y la danza rituales —patrimonio intangibles— de dos comunidades teenek potosinas

El estado de San Luis Potosí forma parte importante de la región cultural conocida como Huasteca, la cual se ubica al noreste de México y posee una arraigada tradición dancística y musical originaria de los pueblos indígenas que en ella habitan, entre ellos los teenek o huastecos, segundo grupo en importancia en dicha zona.

Esta investigación es resultado de un análisis comparativo que se enfocó en la labor de promoción cultural desarrollada en las comunidades de Tamaletom y Tanjasnec, pertenecientes a los municipios de Tancanhuitz de Santos y San Antonio, específicamente en lo concerniente a la música y la danza tradicionales, ya que dichas expresiones artísticas juegan un papel trascendental como parte del patrimonio cultural de México.

La música y la danza han formado parte de la vida cotidiana de nuestros antepasados, pues han estado presentes en prácticamente todas las celebraciones religiosas, militares, cívicas, poéticas o rituales cumpliendo distintas funciones: adorar a las deidades, ofrendar, servir de plegarias y actos místicos. Así lo describe Jacques Soustelle:

Para los antiguos mexicanos nada tan vitalmente importante como esos movimientos, esos cantos, esas danzas [...] se trataba de asegurar la marcha regular de las estaciones, el regreso de las lluvias, la germinación de las plantas alimenticias, la resurrección del sol [...] en un esfuerzo perpetuo colectivo sin el

* Licenciada en Arte y Patrimonio Cultural por la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Promotora y gestora cultural independiente.

cual la naturaleza misma hubiese perecido [...] el más serio de los asuntos, la más imperiosa de las obligaciones [...].¹

Estas expresiones culturales se han acompañado siempre en perfecta simbiosis y, según la cosmovisión indígena, su realización permitía a los seres humanos estar en armonía con el resto del universo, pues consideraban —como siguen haciendo en nuestros días— que contribuían a mantener el orden cósmico y el transcurrir normal de la vida, por ello les han atribuido siempre origen divino. Además, ambas son una manifestación colectiva y desempeñan un papel importante en la vida social y ceremonial de los grupos que la practican, pues fortalecen los lazos sociales, el sentido de pertenencia y la identidad.²

La danza tradicional, a diferencia del baile, para las comunidades indígenas, debe efectuarse dentro de un contexto ritual y con un sentido mágico-religioso, al igual que la música que se emplea para acompañarlas, pues son dedicadas a Dios y se realizan con el fin de solicitar la lluvia, lograr una buena cosecha, recuperar la salud, demostrar reverencia o agradecer por los favores recibidos; mientras que el baile y la música tradicional más popular o mestiza como el son huasteco, la “ranchera” y la cumbia, entre otros, están hechos para los seres humanos y su propósito es alegrar, divertir, son sinónimo de fiesta y vida.

La música y la danza forman parte de nuestra cultura al ser compartidas socialmente, al servir como vehículo de comunicación mediante las cuales los creadores se han apoyado a lo largo de la historia, para expresar y compartir pensamientos, experiencias y sentimientos



de distinta índole; además, porque su conocimiento ha sido transmitido históricamente y ha estado siempre presente en la tradición popular. Y también integran lo que conocemos como patrimonio cultural, ya que son un bien heredado, hablan de nosotros y de nuestro entorno, guardan nuestra historia, forman parte de nuestra memoria colectiva y de nuestra naturaleza y nos pertenecen a todos. Pero forman parte del llamado patrimonio intangible, el cual por poseer un carácter “inmaterial” queda siempre a contraluz y sufre de mayor indefensión, pues su resguardo no es una tarea fácil.

A diferencia del patrimonio tangible, el intangible, como también se le ha denominado al inmaterial, nos ofrece testimonios asociados con sucesos o tradiciones vivas, con creencias e ideas que prueban un importante intercambio de valores humanos a lo largo del tiempo o dentro de un área cultural específica.

Los indígenas saben que la música y la danza forman parte de su cultura, y también las consideran elementos importantes de su patrimonio cultural, ya que —según ellos— representan el legado de sus antepasados, todo lo que como pueblo poseen, y que guarda un valor significativo por lo que les enseña, identifica y transmite acerca de sí mismos, tanto a las generaciones venideras como a las distintas sociedades que les rodean. Por eso, para no perderlo, se esfuerzan por llevar a cabo labores de resignificación y promoción cultural. Tanto en Tamaletom como en Tanjasnec, la población

¹ Citado en Electra L. Mompradé y Tonatiuh Gutiérrez, *Historia general del arte mexicano. Danzas y bailes populares*, México / Buenos Aires, Hermes, 1976, p. 25.

² Todo pueblo es una historia viva y su identidad también ha de serlo; por ello la identidad cultural es viva, si no queda en pura repetición del pasado y se vuelve incapaz de realizar el presente asumiendo lo anterior y, más todavía, pierde toda proyección en relación al futuro; véase Ezequiel Andeer-Egg, *La práctica de la animación socio-cultural*, México, Conaculta / Instituto Mexiquense de Cultura (Intersecciones), 2006, p. 144.

de estas comunidades cree que la música y la danza son un don otorgado por Dios, ya que la capacidad de bailar o de tocar no todos la poseen.

En el caso de Tamaletom, una de las comunidades estudiadas, existe la figura de un promotor cultural, Benigno Robles,³ quien propicia la participación de los miembros de su comunidad en el fortalecimiento y rescate de todos aquellos elementos simbólicos que les otorgan identidad, sentido de pertenencia y cohesión social, por lo que es, sin lugar a dudas, agente y causante del desarrollo cultural local.

Entre sus principales funciones está el informar a la gente, investigar sobre distintas tradiciones o lenguas indígenas, realizar talleres artísticos, promover la reflexión y la participación de su comunidad, etc. Benigno se dedica a esto desde los 17 años, por lo que ha tenido la oportunidad de colaborar con algunas instituciones u organismos internacionales; sin embargo, la mayoría de veces no ha contado con un sueldo por su trabajo, todo lo hace por convicción. Lógicamente, con el paso del tiempo ha aprendido mucho empíricamente, lo cual le ayuda a desempeñar mejor su tarea de pro-

³ Desde 1983 Benigno Robles ha participado en (y apoyado a) distintos proyectos del Museo Nacional de Culturas Populares, el Museo Nacional de Antropología, el INALI (Instituto Nacional de Lenguas Indígenas), la Universidad de Pittsburgh, la Organización de las Naciones Unidas (ONU) y a la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). De 1994 a 1998 fue investigador y conductor en la radiodifusora XEANT "La Voz de las Huastecas"; de 2001 a 2008, de los programas: Alfabetización en lengua teenek y Danzas con comentarios. Fue representante legal de la Academia de Culturas Indígenas, A.C.; colaboró en el Instituto para la Documentación de las Lenguas de Mesoamérica, A.C., en el INI (Instituto Nacional Indigenista), hoy Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), y en el INALI. Ha participado en diversos congresos, entre ellos los organizados por el Instituto de Cultura de Tamaulipas y la Universidad Chapingo. Ha colaborado en la asesoría de varias tesis académicas; como representante de los Voladores ha viajado a diversas partes de la república e incluso a Washington. Ha desempeñado diversos cargos públicos al interior de su comunidad, como tesorero del Comisariado de Bienes Comunales; asistente de la Secretaría de Salubridad para la erradicación del paludismo; juez auxiliar; coordinador representante para el rescate de los Voladores de Tamaletom y el rescate del Centro Ceremonial. Es presidente del Consejo de Administración de la Sociedad Cooperativa del Centro Ceremonial de Tamaletom: Turismo Indígena.

moción. Benigno ha servido de puente y traductor entre las instituciones y la comunidad, y así ha generado distintos proyectos que luego somete a concurso en instituciones como el Conaculta o la CDI. Con uno de estos proyectos logró el apoyo económico para restaurar el Centro Ceremonial de Tamaletom y crear un museo comunitario.

Por otra parte, en Tanjasnec no existe la presencia de un promotor cultural, por lo que dicha labor recae en la propia comunidad, la cual se organiza para que sus tradiciones no se pierdan. Quienes saben son los encargados de enseñar a tocar y a bailar a los jóvenes que se interesen, así como de seguir ejecutando las danzas y sones tradicionales en las celebraciones religiosas, familiares o en festivales y encuentros en los que puedan participar.

Los teenek de esta comunidad consideran que los jóvenes son el eslabón más frágil de la cadena, porque debido a la influencia de la televisión y al fenómeno migratorio, principalmente, muchos de ellos ya no se interesan ni se preocupan por aprender y mantener vigentes sus danzas y sones. Por tal motivo, coinciden en que es necesaria la presencia de alguien capacitado que pueda ejercer la labor de concientización que la gente de Tanjasnec requiere. Ellos quisieran que alguien los capacitara e hiciera consciente a toda la población de la importancia de estas tradiciones culturales; por ello, en las reuniones que llegan a tener con representantes de la CDI piden constantemente la presencia de alguien que promueva y haga conciencia acerca de la trascendencia de la música y la danza para la vida de la comunidad, que les oriente y les diga cómo participar en programas, crear proyectos, gestionarlos, etc. Ellos escuchan a Benigno o saben de su labor por la radio de Tancanhuitz. Así como la de don Flavio, otro promotor cultural importante, originario del municipio de Huichihuayán, quien también se esfuerza constantemente por proteger y difundir los usos y costumbres. Clemente Reyes, músico tradicional de Tanjasnec, afirma:

Si la comunidad no cuenta con alguien que los motive, muchas veces la comunidad misma no ve el porqué de la importancia o la necesidad de rescatar prácticas buenas como la música y la danza. Además, si no existe una retri-

bución económica de por medio, un apoyo financiero por parte del gobierno, no se pueden realizar o promover debidamente las prácticas buenas. Necesitamos el apoyo del gobierno para que la cultura teenek no decaiga.

También opinan que, debido a la falta de apoyos gubernamentales, la labor de rescate de las manifestaciones culturales se vuelve todavía más difícil, ya que si se contara con alguna retribución económica, muchas personas podrían dedicarse exclusivamente a transmitir sus conocimientos a otros, o al menos a ser retribuidos por su trabajo y su participación en las festividades importantes de la región o en festivales aledaños. Pero dado que estas labores no son vistas como una forma de empleo, algunas personas las consideran sólo un pasatiempo, razón por la cual van perdiendo vigencia, trascendencia y hasta espacios para desarrollarse, lo que resulta lamentable porque Tanjasnec también cuenta con una importante tradición dancística y musical.

La promoción cultural debe enfocarse en acciones dirigidas a enriquecer la relación entre sociedad y cultura y, por consiguiente, la calidad de vida de la población, por lo que se puede sustentar en diversas disciplinas o ciencias, principalmente sociales, y promover programas que van desde la participación hasta la transformación. Un aspecto muy importante es que la promoción cultural debe ejercerse sobre la base del respeto a la libertad de expresión y de creación de las comunidades, así como en la aceptación de la diversidad cultural.

Por ello resulta muy común que quien se dedica a esta labor se preocupe por impulsar actividades educativas en torno al arte y la cultura, y en conservar y difundir el patrimonio artístico, histórico y natural como fuente fundamental de identidad, de conocimiento y de vinculación emotiva y racional de los diferentes grupos sociales con los que se trabaja. La promoción cultural se presenta, así, como la oportunidad de invertir en una mejor calidad de vida y un mejor futuro, ya que la cultura constituye una poderosa herramienta por medio de la cual se puede aspirar a cambios más profundos, verdaderos y positivos para la sociedad.

Entre las danzas más características de Tamaletom se encuentra la “Danza del Palo Volador” o de “Los Gavilanes”, la cual es la más importante de esta comunidad,

considerada como el centro de la cultura teenek. Esta danza representa para ellos un ritual religioso con complejos significados cósmicos, calendáricos y astrales: los voladores son muertos que acompañan al sol en su descenso vespertino.⁴ Son 13 las vueltas que realizan los gavilanes, que por lo general son cuatro, y ello guarda relación con la ceremonia prehispánica del fuego nuevo que se realizaba cada 52 años.⁵ El descenso de los voladores es el momento culminante de un largo proceso ritual: durante el cual los participantes realizan ayuno a lo largo de nueve días, se abstienen sexualmente, se comportan bien con la familia y con los vecinos, y tratan de no enojarse ni decir maldiciones... todo esto para poder llevar a cabo, debidamente, su ceremonia.

Cuando los danzantes y los músicos han elegido el árbol, le preparan una ofrenda que consiste en un *bolim*, o sea, un tamal grande, aguardiente, copal y sahumero, y la colocan debajo del árbol. El capitán de la danza invoca a los dioses y a la madre tierra, y les pide permiso para quitarles un hijo, o sea, para cortar el árbol. El capitán hace el primer corte y luego le siguen los demás. Una vez que han secado y limpiado el árbol, lo llevan al lugar donde se va a ejecutar el ritual de los voladores y allí lo colocan, “lo vuelven a sembrar”. Cada paso del corte, del arrastre y de la siembra se lleva a cabo acompañado por la música que el caporal toca con su flauta de carrizo y su tamborcillo. Antes de sembrarlo en el lugar donde se realizará la danza, se le sacrifica una gallina o se le ofrendan huevos, o algunas veces también un guajolote joven (la duración o periodo de vida útil de cada palo es de aproximadamente un año, por cuestiones de seguridad). Dicho proceso es narrado por Benigno Robles de la siguiente manera:

En primer lugar es la selección del árbol. Todos los integrantes, músicos y danzantes, participan en la elección del árbol. Escogen un árbol de los llamados volantino, perteneciente a Santo Cornelio, quien es el dueño del palo, del árbol que se corta. Después que eligen el lugar,

⁴ Benigno Robles Reyes, “Los voladores de Tamaletom en Tancahuiz, San Luis Potosí”, en Jesús Ruvalcaba Mercado (coord.), *Nuevos aportes al conocimiento de la Huasteca*, México, CIESAS / UACH / IPN / INI / CIH-SLP / CEMCA, 1998, pp. 335-339.

⁵ Guión museográfico de la sala de *La Huasteca*, Museo Nacional de Antropología-INAH.

ya preparan bien una ofrenda, que consiste en un *bolim*, o sea, un tamal grande, con aguardiente, copal, sahumerio [...] todas esas ofrendas se le ponen abajo del árbol. El capitán es el que hace la presentación, invoca a los dioses, llama a la tierra, llama a los concurrentes, pide permiso a la madre tierra y a la madre naturaleza para tumbarle un hijo, y al dios del agua también se le invoca porque él fue quien hizo crecer estos árboles. Cuando ya se limpia el lugar, los señores voladores empiezan a cortar, cada uno, comenzando por el capitán; él hace el primer corte, luego le siguen los otros señores hasta que tumban el árbol. Lo secan, lo limpian, lo cargan, lo arrastran y lo llevan al lugar donde va a ser el ritual de los voladores. Lo paran, colocan el árbol con varias horquetas, preparan todo el lugar donde van a subir, colocan toda la corona, el *chomol*, que le llamamos nosotros, que es la parte superior, la que gira, entonces es el que facilita el movimiento de esos voladores. [...] la *Danza de los Gavilanes* está también relacionada con la agricultura, representa el árbol de la vida y de ahí que sea considerada el centro de la cultura teenek.

En esta comunidad también existe la “Danza del Tzacam-son” (“son chiquito” o “música chiquita”), el cual es interpretado con instrumentos muy pequeños, de ahí su nombre. En Tamaletom se dice que esta es una danza de Conquista. Para realizarla, la comunidad participa con procesiones y bailes; los primeros en llegar son los músicos, quienes utilizan arpa, violín, rabel⁶ y la guitarra o jarana y sonajas. Los teenek siguen a los músicos por riberas hasta el altar, donde se inicia la

⁶ “Rabel, violincito de tres cuerdas y aproximadamente 30 cm de longitud, podría considerarse un antecedente del violín que surgiera en el Renacimiento. Casi tan antigua pudiera ser el arpa pequeña de 29 cuerdas que acompaña al rabel para el tzacam-son, entre los teenek [...] No resulta sencillo seguir la evolución de los antiguos instrumentos de cuerdas europeos hasta las múltiples variantes regionales que actualmente conocemos en América, pero sin duda tienen su origen en ellos. Versiones actuales de la guitarra criolla nacida en nuestro continente, basadas en los antiguos modelos pero muy específicas y representativas de la región en donde han tenido surgimiento, son la jarana y la huapanguera en la Huasteca [...] Dichos instrumentos son productos netamente regionales ya que, generalmente, tanto sus constructores como la materia prima (cedro rojo, carboncillo, zapote) provienen de la zona” (Manuel Álvarez Boada, “La música en la Huasteca”, en *Tierra Adentro*, núm. 87, agosto-septiembre, 1997, pp. 39-40).

peregrinación. Comienza ésta y detrás de los músicos se forman dos grandes filas de personas que llevan estandartes e imágenes de sus santos, flores y velas. Durante la caminata cantan y rezan sin parar hasta llegar a la iglesia, fuera de la cual los sonajeros empiezan a bailar. Generalmente son hombres de entre 50 y 70 años.

El que encabeza la danza dirige al grupo, los demás siguen sus movimientos. Las mujeres teenek hacen un círculo al lado de los hombres, lo que simboliza que las mujeres están en la orilla del mundo. Son los postes que sostienen las casas. Algún varón les ofrece aguardiente que ellas beben, mientras los danzantes y sus músicos beben también como una ofrenda al diablo, para que éste se emborrache y no les mande enfermedades. Músicos y danzantes ofrecen aguardiente o alcohol de caña a la madre tierra, así como a los cuatro puntos cardinales, y después lo beben. Cuando la ceremonia termina los músicos y los danzantes rezan el rosario y comen las ofrendas.

En Tanjasnec, el *Tzacam-son* es interpretado con un arpa de madera de cedro que remata en una cabeza de gato montés y consta de 29 cuerdas elaboradas de tripas de mapache, para cuya afinación se utiliza una llave en forma de pajarito; además se utiliza un rabel fabricado también en madera de cedro que remata en una cabeza de cotorra. La danza consta de más de 75 sones, de los cuales unos son bailados por la mañana, otros por la tarde y los últimos al amanecer.

Los indígenas interpretan esta danza ofreciéndola a los cuatro vientos y a la madre tierra para agradecer las mercedes que obtienen. Antes de tomar el acostumbrado néctar de caña, tiran un poco para que sea la tierra que lo produce la primera en tomarlo; lo mismo hacen los músicos, para que “la tierra esté contenta” y les permita “tocar bonito”. “En cuanto a la música, cada son se constituye por una frase melódica muy breve, con pregunta y respuesta, que se repite una y otra vez hasta que el capitán decide, en función de la danza, el momento de cambiar a otro son”. Dos hombres y dos mujeres bailan con un arco y se entrecruzan al danzar, mientras que los demás participantes llevan toda clase de ofrendas en sus manos. El capitán hace las señales con una vara de madera con plumas de guajolote pintadas de color rosa, que representa un ramo de flores, y que

porta en la mano derecha. Los hombres danzan en dos hileras, mientras las mujeres lo hacen en círculo.

Otra danza aún vigente en ambas comunidades es la “Danza de La Malinche”. En Tamaletom se había dejado de bailar al morir los únicos músicos ejecutantes que la conocían. Por fortuna, actualmente la existencia del Centro Ceremonial ha motivado a la población a retomarla. La tradición oral cuenta que la “Danza de La Malinche” está ligada a la conquista porque habla del paso de Hernán Cortés por la región y es interpretada por un hombre que se viste de mujer, a manera de burla, cuyo traje es de satín rojo con listones de muchos colores, pañuelos rojos y una especie de tocado de plumas y espejos, así como una sonaja. Dicen que los seguidores de la Malinche (los demás danzantes) son los soldados. Esta coreografía incluye muchos saltos.

En Tanjasnec, esta danza es conocida también como “Pulik-son” o “son grande”, porque los instrumentos que para ella se emplean son de dimensiones mayores y las melodías interpretadas son más largas. Generalmente esta danza empieza al anochecer para culminar durante la mañana del día siguiente. En la madrugada acostumbra ofrecer tamales, pan, atole, café y licor de caña. Los instrumentos que utilizan son: arpa, rabel y jarana, pero en Tanjasnec se intercambió el arpa por la guitarra, ya que el arpista falleció y nadie más en la comunidad sabe tocar ese instrumento. Se baila formando dos filas, a cuyo frente va el capitán dirigiendo los pasos; a éste también se le conoce como el Malin-tzin (a diferencia de los demás, su traje debe ser de color rojo y él debe llevar collares y espejos al frente y a los lados), de ahí que relacionen esta danza con la que lleva ese nombre.

Es también costumbre que los danzantes beban aguardiente y se lo ofrezcan a los cuatro puntos cardinales antes de que el Malintzin salga a bailar. Los hombres portan pantalón y camisa de manta, o bien camisa blanca y pantalón oscuro, huaraches, sombrero, sonajas o chinchines adornados con listones y plumas rosadas, una capa anudada al cuello y una tela en la cabeza, a manera de turbante, rematada por una corona. Las



mujeres entran en fila para posteriormente formar un círculo. La bailan, dicen ellos, para pedir y dar gracias a Dios ante las distintas necesidades humanas. La música tiene diferentes tonos y distintos sonos, los cuales también en este caso dependen del momento o circunstancia en que se toquen: el saludo, la llegada, el recibimiento, el de dar gracias a la mesa, el saludo al amanecer, etc. Cuando se toca toda la noche —si se hace una velación, por ejemplo—, los sonos se van cambiando cada dos o tres horas.

Una más es la conocida como “Danza de Las Varitas”, llamada así porque los bailarines llevan en la mano una vara con listones. En Tamaletom se le atribuyen significados agrícolas y se dice que las coreografías empleadas en ella (danzan en fila y en círculo), así como los sonos (saludo al sol, al atardecer, despedida al día, etc.), representan y equivalen a los movimientos y acciones de los diferentes animales que habitan en el campo; dicen que con ella agradecen la cosecha y le danzan al maíz. El vestuario de los hombres consiste en un tocado o gorro cónico rayado blanco y negro, pantalón y camisa de manta o pantalón negro y camisa blanca, así como cascabeles en las piernas. Esta danza también ha enfrentado el constante riesgo de desaparecer, ya que el grupo que la conoce y practica se integra y desintegra constantemente.

En Tanjasnec, en cambio, “Las Varitas” está destinada a pedir favores o a dar gracias por los ya recibidos.

Para su ejecución los danzantes visten camisa y calzón (o pantalón) blancos y se adornan con paliacates rojos y un bonete con un penacho en forma de abanico; también sujetan cascabeles a las piernas del calzón o pantalón y en la mano izquierda portan una vara con listones de colores y cascabeles. En la mano derecha llevan un cuchillo adornado con colores brillantes. Los pasos y las evoluciones reproducen actitudes de animales imitando sus movimientos al ritmo de la música tocada por una flautita de carrizo o un rústico violín. Entre los sones interpretados para esta danza podemos mencionar: “El Tejón”, “El Pato”, “El Tlacuache”, “El Murciélago”, “La Mariposa” y “El Tigre”. La variedad de los sones indica los pasos, generalmente muy agitados y alegres.

Un último ejemplo de danzas compartidas lo encontramos en la “Danza del Rey Colorado”, en Tamaletom se dice que esta danza representa a los soldados del rey Moctezuma Ilhuicamina, quienes hacían toda clase de actos para reverenciar al astro rey.

Cada danzante debe llevar una corona adornada con papeles de color dorado; en el pecho debe cruzarles una banda tricolor y en la mano deben portar una sonaja también adornada con vistosos colores. Las mujeres deben llevar su *quesquémel* y su *talega* (bolsa de manta tejida). Si la bailadora es señorita debe portar sólo el *petob* (enredo que se coloca en la cabeza y que por medio de los colores del estambre indica el estado civil de la mujer) sin velo; pero si es señora, encima del *petob* debe llevar un velo o pañuelo que sirva para distinguir su condición. Mientras en Tansnec, la danza del *Rey Colorado*, según cuenta la gente, fue originada por un séquito de príncipes cuyo deseo era conseguir esposas, razón por la cual las mujeres deben bailar formando una rueda para que los hombres puedan apreciarlas y elegir a una de ellas, pero sin atreverse a dirigirla la palabra, de lo contrario atraerían la maldición y el castigo de los dioses por faltarle al respeto a una doncella.

Los hombres usan coronas, espadas y unas cintas o franjas de color rojo que les cruzan el pecho; el capitán debe emplear una indumentaria de mayores proporciones para distinguirse de los demás. Cuando el rey principal (el capitán) se viste, los músicos interpretan una danza especial mientras él se pone el traje (para

atraer buena suerte y evitar posibles accidentes durante la presentación de la danza). Las mujeres emplean su traje tradicional teenek. El día de la fiesta se come *zacahuil* y se bebe aguardiente de caña.

Todas estas danzas se bailan principalmente durante las fiestas patronales de Tancanhuitz, el día del Arcángel San Gabriel, en Semana Santa, en diversos encuentros de danzas e, incluso, en fiestas familiares. Para los indígenas el valor de estas prácticas artísticas radica en todo lo positivo que hoy les aportan como sociedad, en tanto les brinda una identidad definida que los personaliza y diferencia de otros grupos; es decir, que otras comunidades o etnias los reconocen como teenek gracias a su música y sus danzas. En cierto modo, lo anterior los hace también permanecer vigentes y les confiere importancia, pues no todas las comunidades indígenas tienen esta clase de tradiciones o cuentan con integrantes que posean estos “dones”.

Para poder proteger este tipo de patrimonio intangible en nuestro país es necesario considerar que casi todos los estados de la República mencionan, al menos, la protección del patrimonio intangible en alguna de sus leyes, lo cual no significa que éstas sean respetadas o puestas en práctica. Por ello el reto consiste en crear instrumentos jurídicamente vinculantes a nivel federal, que promuevan la importancia del patrimonio intangible y contribuyan a su protección, se centren en la actuación en el seno de las comunidades, en el respeto hacia las diferencias culturales, y se basen en la colaboración respecto del patrimonio cultural intangible, de modo que pueda asegurarse su continuidad y su vitalidad para las generaciones futuras.

Esto sólo se logrará si se contemplan las transformaciones desde la perspectiva de la Carta Magna, ya que por ser el documento de mayor peso y valor legal del aparato jurídico del país, sería más fácil posteriormente generar otra serie de leyes subordinadas, así como los reglamentos correspondientes, para respaldar lo ordenado por la Constitución. Es necesario que nuestra ley suprema contemple explícitamente, y que en efecto se hagan valer, el derecho a la cultura, a la diversidad cultural y la protección del patrimonio intangible. Se deben incorporar mecanismos como el reconocimiento, registro, divulgación y apoyo a los creadores de

música y danzas tradicionales, además del reconocimiento de sus lenguas y de su riqueza cultural.

Es imprescindible promover, cada vez más, acciones en favor de la catalogación y creación de archivos referentes a las danzas, así como a las producciones musicales tradicionales, para registrar a los verdaderos autores, cuando éstos existan, y poder proteger sus derechos; también se debe conservar el acervo musical y dancístico de las comunidades, pues hasta ahora esta labor ha sido llevada a cabo, en algunos casos o comunidades, sólo por la memoria popular y, por tanto, corre el riesgo de desaparecer. De este modo, es preciso impulsar la creación de más iniciativas de ley como la Norma Mexicana de Catalogación de Documentos Fonográficos —creada en 2007 y promovida por más de 20 instituciones, entre ellas el INAH, la ENAH y el Cotenndoc (Comité Técnico de Normalización Nacional de Documentación)—, cuyo propósito es amparar a los autores y comunidades en lo concerniente al reconocimiento de sus derechos, así como construir catálogos y archivos sonoros nacionales. En palabras de Benjamín Muratalla, subdirector de la Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, esta ley “viene a fortalecer la importancia patrimonial que tienen los acervos sonoros para la preservación cultural e histórica de las sociedades.”⁷ Al igual que los libros u otros documentos, el fono-registro también sirve para preservar el conocimiento de la historia y de la cultura de una sociedad y para incrementar su patrimonio y poder conservarlo de una manera tangible. Además, brinda un fácil acceso a la comunidad que se interese por conocerlo sensibilizando y otorgando datos valiosos a las personas.

Herramientas como el registro, la catalogación, la difusión y la promoción le otorgarán a la sociedad, fuerza, valor y poder para enfrentar los mecanismos de opresión y la imposición de prácticas ajenas a sus necesidades o intereses y le permitirá, a la vez, apreciar su patrimonio cultural, ya que nadie puede valorar lo que no conoce.

Sólo por medio de la participación social, de la prevención que la misma sociedad o las comunidades involucradas llevemos a cabo, podremos ejercer la ade-

cuada protección del patrimonio cultural, para que a partir de ahí, de las bases sociales, crezca una iniciativa de ley que se base en antecedentes nacionales e internacionales. Podemos fundamentarnos en el artículo 4º constitucional, que en su último párrafo menciona:

Toda persona tiene derecho al acceso a la cultura y al disfrute de los bienes y servicios que presta el Estado en la materia, así como al ejercicio de sus derechos culturales. El Estado promoverá los medios para la difusión y desarrollo de la cultura atendiendo a la diversidad cultural en todas sus manifestaciones y expresiones con pleno respeto a la libertad creativa. La ley establecerá los mecanismos para el acceso y participación a cualquier manifestación cultural.

El periodista y político mexicano José Alfonso Suárez del Real,⁸ ex diputado federal, fue quien encabezó, como presidente de la Comisión de Cultura de la LX Legislatura, la propuesta de reforma constitucional por medio de la cual el derecho a la cultura se convierte en una garantía individual que debe proporcionar el

⁸ María Elena de las Nieves Noriega Blanco Gil, del PAN; María Beatriz Pagés Llergo Rebollar, del PRI, y José Alfonso Suárez del Real y Aguilera, del PRD, como integrantes de la LX Legislatura, propusieron las reformas constitucionales que el 30 de abril de 2009 se publicaron en el *Diario Oficial de la Federación* como el DECRETO por el que se adicionó el párrafo noveno al artículo 4o., se reformó la fracción XXV y se adicionó la fracción XXIX-Ñ al artículo 73 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. “A través de la adición del párrafo IX al artículo 4º, la Soberanía popular reconoció como derechos y garantías constitucionales tanto el acceso a la cultura como el disfrute de los bienes y servicios que brinda el Estado en la materia y, evidentemente, el pleno ejercicio de los derechos culturales de las y los mexicanos. Pero dictó como obligación irrenunciable del Estado, la promoción, difusión y desarrollo de la cultura en todas sus manifestaciones y expresiones obligando a la autoridad al pleno respeto a la libertad creativa, es decir la disposición constitucional emancipa la creatividad de la censura. [...] Al proponer la reforma y al construir consensos, nuestro objetivo como representantes populares no fue otro que el de enriquecer, dentro de nuestro Pacto Social, garantías y derechos constitucionales que nos cohesionan como sociedad y fortalecen las manifestaciones y expresiones del quehacer cotidiano de un pueblo eminentemente creativo, al cual en estos tiempos de violencia, le resulta urgente encontrar alternativas válidas a un proceso antagónico a la creación, al desarrollo de la libertad creativa y a la construcción de ámbitos de respeto e intercambios culturales y de paz social.” José Alfonso Suárez del Real y Aguilera, “Emancipando a la libertad creativa”,

⁷ Consultado en <http://www.semfonotecas.unam.mx/doc01.html>.

Estado, misma que en junio de 2011 el Congreso re-frendó mediante la reforma trascendental al artículo 1° constitucional, vigente a partir del 10 de junio de 2011, por medio de la cual el acceso a la cultura y el ejercicio de los derechos culturales ya quedan contemplados como parte de los derechos humanos: “En los Estados Unidos Mexicanos todas las personas gozarán de los derechos humanos reconocidos en esta Constitución y en los tratados internacionales de los que el Estado Mexicano sea parte, así como de las garantías para su protección, cuyo ejercicio no podrá restringirse ni suspenderse, salvo en los casos y bajo las condiciones que esta Constitución establece” (reformado mediante Decreto publicado en el *Diario Oficial de la Federación* el 10 de junio del 2011).

De esta manera, podría afirmarse que el marco jurídico ya está dado y sólo falta definir los mecanismos mediante los cuales se puedan hacer efectivos estos derechos.

Los derechos no requieren sólo promoción, sino hacerlos cumplir. Este proceso debe venir de abajo hacia arriba, hacer que la gente reflexione y se reencuentre con los vínculos identitarios de su comunidad; por eso es importante una mayor participación de la gente a través de mecanismos de reflexión y toma de conciencia; ampliar los canales de colaboración respecto de la protección de los bienes culturales tangibles e intangibles, para compartir responsabilidades entre la ciudadanía y los funcionarios públicos o instituciones encargadas de dicha labor, en tanto se trata de un quehacer que nos corresponde a todos como colectividad.

Una ciudadanía conocedora de su patrimonio y de su legislación en materia cultural podrá empezar a usar sus propios conceptos, a catalogar qué debe y qué no debe considerarse como patrimonio, a encontrar sus propias definiciones y a relacionarlas con el patrimonio cultural inmaterial. En lo referente a los instrumentos legales, es indispensable que decida cómo va a organizarse y a vincular y utilizar la legislación existente como competente

en línea [<http://www.florycanto.org.mx/3531560.html>]. La última iniciativa como diputado y presidente de la Comisión de Cultura por parte de José Alfonso Suárez del Real y Aguilera fue la Ley General para la Protección de los Derechos de los Públicos, en línea [<http://josealfonsosuarzadelreal.wordpress.com/aprueban-en-el-pleno-el-derecho-al-acceso-a-la-cultura/>].

o coadyuvante en el diseño de políticas transectoriales con las demás áreas de desarrollo social: la Secretaría de Educación Pública, el Instituto Nacional de Bellas Artes, el Instituto Nacional de Antropología e Historia, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, etcétera.

Precisamente por ello, la promoción cultural es tan necesaria en las comunidades, incluyendo las urbanas, así como en cada delegación, pueblo o barrio de la ciudad en todo el país, siempre y cuando los promotores sean genuinos defensores de los derechos culturales de los pueblos y trabajen de la mano con los usos y costumbres comunitarios, así como con el conocimiento de su historia, todo lo cual fortalece el entendimiento de la cultura como patrimonio propio, como la oportunidad de congregarnos para compartir aquello que nos identifica y nos hermana.

Mientras sigan perpetuándose la dominación, la segregación o la anulación y el descrédito hacia las culturas indígenas, en este caso particular, hacia las etnias que habitan la región Huasteca, el contexto de pobreza no mejorará y el usufructo de sus tierras, saberes y diversidad cultural seguirá siendo aprovechado por otros.

Para hacer más fácil esta labor debemos, además, no acercarnos a la ciencia jurídica sólo desde la dogmática, es decir basándonos exclusivamente en qué dice la ley y cómo se aplica, sino más bien desde el análisis empírico, desde la intuición de cómo va actuando la norma frente a la misma comunidad; pensar más desde la observación participante y en los contextos específicos de cada comunidad.

Propuesta de iniciativa de Ley para la protección del patrimonio cultural intangible o inmaterial

¿Cómo articular una propuesta de orden jurídico mediante la cual se convierta en obligación del Estado fomentar la formación de grupos u organizaciones populares para la defensa y protección del patrimonio cultural?

En primer lugar, debemos consagrar al patrimonio intangible como parte fundamental del patrimonio cultural, lo cual obligaría a una reforma constitucional del artículo 73 fracción XXV para integrar en ella la protección de este patrimonio.

Por otra parte, deberían destinarse los recursos necesarios para el pago de profesores, promotores y gestores culturales que desempeñaran la labor de difusores y defensores del mismo; así como canalizar presupuestos específicos para las localidades y la preservación de sus tradiciones. De tal modo que, desde el nivel municipal hasta el federal, cuando las comunidades tuvieran que solicitar apoyos para la realización de determinada fiesta, danza, ritual o tradición, los gobiernos cumplieran con la obligación de proporcionarlos.

En segundo lugar, una Ley Federal de Cultura debería establecer un capítulo referente al patrimonio cultural intangible con aspectos como los siguientes:

1. Definir el patrimonio inmaterial o intangible.

2. Establecer claramente las obligaciones del Estado, entre ellas:

- *Garantizar el acceso al patrimonio cultural intangible como derecho inalienable de los pueblos y naciones indias, así como de todos los sectores sociales (indígenas, punks, darketos, cholos, danzoneros, roqueros, folcloristas, etc.)*
- *Respetar la diversidad del patrimonio cultural intangible, derecho fundamental para el ejercicio de las libertades.*
- *Respetar la libertad creativa, sobre todo en relación con los derechos autorales.*⁹

Para proteger el patrimonio cultural intangible debe tomarse en cuenta también la cobertura de los derechos personales de creadores y ejecutantes, así como los derechos de autor, la parte moral del creador y, por último, los de reproducción técnica y demás derechos patrimoniales. La actual ley de derechos de autor tiende a ver al artista como productor, como el que produce un bien, por lo que el bien cultural es sinónimo de dinero, de mercancía. Esta percepción debe modificar-

⁹ Para evitar que otros se aprovechen de los conocimientos o el patrimonio de las comunidades debemos tener en cuenta y hacer valer la diferencia entre el ejercicio de un derecho contra la aplicación de un programa de gobierno, ya que este último es dirigible, utilizable, se puede concesionar, subrogar, y un derecho constitucional, una garantía individual no, pues el Estado tiene la obligación de hacerlo valer, de garantizar el acceso a ese derecho.



se, ya que el patrimonio cultural intangible guarda relación estrecha con la transmisión del significado cultural, aquello que brinda la conexión que une a determinado grupo social.

La ley debe considerar más ampliamente los aspectos patrimoniales de los derechos de autor, precisar las condiciones de uso de las creaciones comunitarias, en el caso de ser la comunidad la autora, como sucede con la música y la danza de los grupos indígenas; debe contemplarse que el beneficio sea siempre de y para las comunidades, pues en las condiciones actuales el beneficio lo reciben los productores, ya que al disponer de recursos para la reproducción suelen abusar del creador. Por ello las modificaciones deben otorgar más espacio y valor a los elementos propios de este tipo de patrimonio, los cuales van ligados a la vida, al lugar, al contexto histórico, al significado de la fiesta, al fortalecimiento de la comunidad, entre otros —es por eso que los voladores de Tamaletom sólo ejecutan esta danza en fechas específicas y no cada fin de semana, como sucede en Papantla, Veracruz, donde el fin que se persigue es turístico.

Luego entonces: ¿cómo garantizar el acceso a este patrimonio? Debemos partir del hecho de que el acceso al patrimonio cultural inmaterial es un derecho inalienable, porque pertenece a las comunidades —indígenas, populares, urbanas, etcétera—, y por ello el ejercicio

de este derecho deberá quedar bajo el resguardo de las propias comunidades, siendo obligatorio para las autoridades de todos los niveles su protección, fomento y difusión. Hay que dejar muy claro que el Estado deberá respetar la organización comunitaria y los recursos que se destinen a la protección, el fomento y la difusión, mismos que habrán de ser entregados a la propia comunidad y administrados por ella, la cual determinará en asamblea la forma de aplicación y la rendición de cuentas de los mismos. Asimismo, es indispensable incluir en dicha ley artículos destinados a la promoción y la gestión de la cultura.

¿Cómo respetar la diversidad? ¿Qué mecanismos resguardarán la diversidad y la autenticidad entendiendo que las aportaciones de la comunidad son intocables? Es necesario vincular la autenticidad con la libertad creativa de todas las aportaciones generacionales que se hagan en torno al patrimonio.

Por último, ¿cómo respetar la libertad creativa? Proponiendo una reforma a la Ley Federal de Derechos de Autor que incluya un título sobre los derechos colectivos del patrimonio cultural inmaterial, en el cual se consagre y se reconozca que son las comunidades las generadoras y propietarias del mismo, además de incluir en los bandos de buen gobierno municipal, el reconocimiento del valor intrínseco para el desarrollo de la identidad comunitaria del patrimonio cultural inmaterial. Resulta absurdo que esta ley, concebida supuestamente para velar por los derechos de los artistas y de los creadores, exprese de manera manifiesta que los derechos patrimoniales de autores de arte popular —en todas las ramas— no están protegidos y que su utilización es libre. Únicamente los derechos morales son contemplados, y de manera por demás general, pues basta mencionar el lugar de proveniencia del bien cultural:

Capítulo III

De las Culturas Populares

Artículo 159.— Es libre la utilización de las obras literarias, artísticas, de arte popular o artesanal protegidas por el presente capítulo, siempre que no se contravengan las disposiciones del mismo.

Artículo 160.— En toda fijación, representación, publicación, comunicación o utilización en cualquier forma, de



una obra literaria, artística, de arte popular o artesanal protegida conforme al presente capítulo, deberá mencionarse la comunidad o etnia, o en su caso la región de la República Mexicana de la que es propia.¹⁰

Es necesario subrayar que esta propuesta tendría que surgir de la comunidad mandando a su(s) representante(s) popular(es) ante la Cámara de Diputados. En el caso de las comunidades abordadas, por ejemplo, sabiendo qué distrito federal electoral les corresponde. Una vez formulada la propuesta, ésta tendría que dirigirse al representante popular correspondiente. Y, claro, lo ideal sería presentarla junto con otros grupos, ya sean etnias indígenas o comunidades rurales o urbanas organizadas para la persecución del mismo objetivo, las cuales, a su vez, en nombre de sus comunidades —no de determinado partido político— estén dirigiendo la misma propuesta a sus representantes populares correspondientes. Finalmente, para garantizar la fortaleza de la iniciativa, lo idóneo sería que fuera presentada por integrantes de la Comisión de Cultura, al mismo tiempo que por la Comisión de Pueblos Indígenas y la Comisión de Pueblos y Barrios Originarios del D.F.

Esta propuesta no debería resultar utópica si la sociedad pudiera informarse y reconocer que una Constitución es “su contrato” y “su pacto social”, si se apropia de ella y deja de creer que la política es sólo para las autoridades y los políticos, y que el involucrarse y tomar decisiones es también una forma de hacer política. Sólo entonces podremos exigir nuestros derechos, evitando así que los sistemas gubernamentales y educativos sigan fortaleciendo y fomentando la ignorancia legislativa para sojuzgar al pueblo. Hay que preocuparnos, por lo menos, de conocer nuestras garantías fundamentales, sus principios rectores, como el artículo 4º, que en este caso resulta primordial en relación con la cultura como parte de un derecho humano.

¹⁰ Consultado en “Ley Federal del Derecho de Autor”, en línea [<http://bnm.unam.mx/files/servicios/reprografia/DerechosAutor.pdf>].

Los guerreros cósmicos de la Gran Chichimeca. Danza de matlachines de “El Visitador”



García de la Cadena, llamado por sus habitantes rancho El Visitador, es una comunidad perteneciente al municipio de Zacatecas, en el estado de Zacatecas. Antiguamente perteneció al territorio de los zacatecos, en lo que se conoce como la “Gran Chichimeca”, que se extendía hacia el norte de lo que en tiempos de la ocupación española era el límite entre Aridoamérica y Mesoamérica. Algunas interpretaciones del término “chichimeca” son “hijos de perro” (*chichi-mecatl*) y “chupadores de sangre” (*chichi-me-ca*).¹



Figura 1. “El Visitador”. Fuente: Archivo Histórico del Municipio de Zacatecas.

* Licenciada en Danza folclórica por la Escuela Nacional de Danza Folclórica, estudiante de maestría en Investigación de la Danza, Cenidi Danza “José Limón”; profesora y bailarina profesional.

¹ Raúl García, *¡Puro mitote! La música, el canto y la danza entre los chichimecas del Noreste*, Monterrey, 1993, p. 146.

Actualmente, en esta localidad existe una tradición que data de 1926: la danza “El Visitador”. Fue traída por el señor Hipólito Sánchez bajo la influencia de las danzas de Trancoso, Zacatecas, y desde entonces ha pasado de generación en generación. En la actualidad se encuentra depositada con la familia Reséndez Casas, bajo la responsabilidad del señor Agustín Reséndez Delgado, jefe de la danza, quien lleva 66 años en ella, y el señor Jorge Reséndez Casas, capitán de la danza, con 35 años.

Del 11 al 13 de diciembre la comunidad El Visitador se viste de fiesta. Las casas se llenan de aroma a mole y birria, en el cielo estallan cohetes desde las seis de la mañana, la Capilla Nuestra señora de Guadalupe se engalana con flores. La Virgen de Guadalupe, patrona del rancho, es ataviada con manto y corona de gala para recibir a sus fieles y toda la comunidad se vuelca en la celebración esperada año con año.

En el atrio de la capilla los matlachines se dan cita desde el 11 de diciembre. Portan su equipo —nombre que se le da a las prendas que integran el traje de la danza— lleno de color, vestidos bordados de lentejuela y chaquira, camisa de satín, calzón, medias rojas, huaraches “pata de gallo” y una monterilla típica de la región. Armados con guaje y arco, no dejan de bailar hasta que llega el atardecer del 13 de diciembre.

Su posible origen

El término *matauchihin* o *mattacino* era empleado en el Viejo Continente como sinónimo de moro, árabe o turco, es decir, enemigo del cristianismo: “los matachines —vocablo al que la academia da origen árabe, de *matauchihin*: enmascarados— eran una especie de asaltos de armas que se bailaban por el Carnaval por gente enmascarada y disfrazada de modo ridículo, mientras que al son de un tañido alegre se daban golpes con espadas de madera o vejigas llenas de aire”.²

Maya Ramos hace referencia a que esta danza fue traída a la Nueva España como recurso evangelizador en 1593, y cita al *mattacino* como sinónimo de moro:

² Arturo Warman, *La danza de moros y cristianos*, México, INAH, 1972, p. 40.



Figura 2. Capitán de la danza portando el traje de matlachín. 13 de diciembre de 2008. Foto: Flor Ruiz.

“La forma que llegó de España es una especie de epepeya danzada y rimada, a veces también actuada, que narra las hazañas de los cristianos en sus guerras contra los infieles, y en cuyo clímax el moro, *mattacino*, árabe o turco es invariablemente vencido”.³

Al traer a México las danzas de moros y cristianos, los cristianos siguieron siendo representados por el bando español, mientras los chichimecos, tomados también como infieles, sustituyeron quizá al bando de los musulmanes. Los reacios bárbaros que se resistieron a ser sometidos se habían convertido así en los *mattacinos*, antes moros infieles. De esta manera el término adquirió una nueva connotación al llegar a nuestro continente, y sobre todo en la región de la *Chichimecatlalli*. Es posible que en un principio se hayan efectuado danzas que manifestaban la pugna entre dos bandos, el de los españoles o cristianos contra el de los chichimecas, como recurso evangelizador, pero lo que

³ Maya Ramos, *La danza en México durante la época colonial*, México, Alianza Editorial Mexicana, 1979, p. 26.

perduró fue la expresión *matauchihin*, no sus características coreográficas.

Aunado a la transfiguración de la que fue objeto el término *mattacino*, existe el vocablo indígena. La palabra “matlachín” provendría del náhuatl, haciendo referencia a *malacotzin*, que significa girar como malacate. El malacate era un instrumento utilizado para hacer hilos con fibras vegetales. Tenía un orificio central en el cual se incrustaba una vara que funcionaba como eje sobre el cual giraba. Este mecanismo nos puede dar una idea del funcionamiento de la danza misma: los matlachines giran de manera recurrente, con pisadas en donde se alternan los pies.

En El Visitador algunas de las pisadas registradas tienen hasta veinte tiempos, y en la mayoría de ocasiones la alternancia de la pisada no se empata con el inicio de la frase musical; a veces entra la pisada y la frase está apenas a la mitad. Esto no rompe la armonía, pues visual y auditivamente no se percibe como descuadrado. Finalmente llega un momento en el que ambos inicios, de pisada y de frase musical, se vuelven a encontrar, como si fueran ciclos que giran al mismo tiempo pero en diferente sintonía para que una totalidad funcione, tal como lo hace un malacate.

Su carácter bélico

La danza de matlachines recrea a sus bárbaros antepasados, los chichimecas, que fueron sometidos en época de la conquista tras una larga y sanguinaria lucha, la Guerra chichimeca (1550-1600). Los matachines “son los indios bárbaros sometidos sólo por la cruz y ahora sus defensores”.⁴

En su formación se vislumbra este carácter bélico. Los capitanes llevan las filas, seguidos por las “barriaguillas” y cuidados en la retaguardia por otros dos capitanes. Aunque no hay un enfrentamiento explícito, el arco que portan en la mano izquierda representa al que utilizaba el guerrero chichimeca de manera diestra contra sus enemigos: “la flecha está destinada a tocar al enemigo” (Chevalier, 1999: 132).⁵ En la actualidad

⁴ Raúl García, *op. cit.*, p. 132.

⁵ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1999, p. 132.

acompaña, al igual que el guaje y las pisadas, el juego rítmico que hace la tambora y la melodía del violín.

Los matlachines se engloban dentro de las fugas temáticas de las danzas de conquista:

[...] que con el tiempo ha suprimido uno de los dos bandos antagónicos. En todos los casos el bando suprimido es el que representa a los conquistadores. Esta supresión permite magnificar características del bando que se queda, el de los mexicanos. Como ejemplo de lo dicho, cito [...] la adoración que con el papel de “nuevos convertidos”, le atribuyen a las nuevas divinidades danzantes como los Matachines.⁶

Su música

La música que acompaña la danza es tocada por violín y tambora, ambos instrumentos traídos de España tiempo después de la conquista. El violín cumple una función melódica, que responde a un patrón establecido por el maestro Gabriel Tovar Martínez, mientras la tambora ejecuta juegos rítmicos improvisados por el maestro Agustín Reséndez Delgado. Ejecutan sones y juegos, interpretados en una tonalidad mayor en compases de 2/4 y 4/4.

Dentro de la danza es importante la comunicación que el capitán sostiene con los músicos, puesto que de manera coordinada se inician los sones y de la misma manera se terminan. Las pisadas llevan en sí varios remates, seguidos por el ritmo de la tambora. La mayoría de los sones se culminan después de un último paseo, mientras algunos terminan con la pisada. En este último caso el capitán da una señal con el guaje, para terminar al unísono danzantes, violín y tambora.

Aspectos coreográficos sujetos a interpretaciones simbólicas

Los sones de la danza responden a un patrón coreográfico establecido, en el que la variación se manifiesta en las pisadas de cada uno de los danzantes. La estructura de los sones prevalece, marcando un registro al ini-

⁶ Carlo Bonfiglioli, *La epopeya de Cuauhtémoc en Tlacoachistlahuaca*, México, UAM, 2003, pp. 174-175.



Figura 3. Maestro del violín (a la derecha) y maestro de la tambora y jefe de la danza (a la izquierda). 13 de diciembre de 2008. Foto: Gabriela Valdez.

cio e intercalando una pisada entre cada paseo. Después del último paseo el capitán da una señal con el guaje, indicando que el son acabó.

Por otro lado, existen los llamados juegos de la danza. En éstos las pisadas prevalecen sin mayores cambios, mientras los desplazamientos coreográficos se prestan a evoluciones que rompen con la estructura de los sones.

En la danza son observables aspectos simbólicos de índole religiosa, por un lado cargados hacia lo católico y por otro hacia lo cósmico. El aspecto católico se manifiesta en todo momento: la virgen bordada en los vestidos de los danzantes, la devoción que se vislumbra en cada uno de ellos al danzar para su patrona la Virgen de Guadalupe. El aspecto cósmico se encuentra sumergido en una capa más profunda, en los juegos de la danza, donde elementos como la escalera, la cruz y la serpiente comparten un simbolismo que los regresa a su antiguo culto, pues los antiguos chichimecas, ancestros de los zacatecanos de hoy, veneraban al sol, a la luna y a los astros en general.

En el juego de la escalerilla se pueden observar evoluciones coreográficas muy peculiares. Los danzantes se

ponen en pareja y se unen entre ellos con su arco. Con esta formación realizan movimientos donde suben y bajan, haciendo puentes por donde pasan abajo y arriba. De acuerdo con el nombre del juego y los desplazamientos que ascienden y descienden, se puede relacionar con una escalera, “símbolo ascensional clásico que designa no solamente la subida en el conocimiento, sino una elevación integrada de todo su ser”.⁷ “Para quien quiera representar simbólicamente el devenir, y los ascensos y descensos de la naturaleza, el escalón y la escalera encarnan la experiencia primigenia de la humanidad. Son el símbolo de la lucha entre lo alto y lo bajo en el espacio, de la misma forma que el círculo —la serpiente enrollada— simboliza el ritmo del tiempo.”⁸

Sumado a lo anterior, agrupaciones de cuatro danzantes realizan sus movimientos en torno a un eje rector, agrupándose en cuadrillas y girando en torno a sus arcos dispuestos en forma de cruz. Este tipo de evoluciones se asemejan a las existentes en las danzas de bárbaros llamadas *Alba cuatro*. La perspectiva mítica de esas danzas es que en un cerro habitaban cinco guerreros, uno de los cuales, conocido como Alba, era el jefe de los demás. Los otros cuatro le rendían tributo y danzaban alrededor de él. Después de danzar su jefe los mandaba hacia los cuatro puntos cardinales, para hacer sus labores. De acuerdo con la investigación realizada por Ángel Jiménez, el *Alba* se traduce como eje rector y es una fuente de energía que se toma del amanecer, en torno a la cual se agrupan cuatro figuras que expresan el movimiento cosmogónico.⁹

En el juego de la víbora todos los danzantes forman una fila dirigida por el capitán, el único que conserva su arco, mientras los otros lo dejan a un costado. Uno a uno se toma del de enfrente por el “cotense” —faja que se enrolla en la cintura para sostener la nahuilla—.

⁷ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 461.

⁸ Aby Warburg, *El ritual de la serpiente*, México, Sexto Piso, 2008, p. 25.

⁹ Ángel Jiménez (coord.), “Monografías sobre la danza tradicional. Danza de bárbaros de Silao”, mecanoescrito, 2002.

El objetivo de la serpiente es atrapar a los viejos de la danza para matarlos simbólicamente. El capitán simula lanzarles flechas con su arco, y una vez atrapados se invierten los papeles: los morenos tratan de cazar la cabeza de la víbora, es decir, al capitán mientras los demás tratan de protegerlo. Es un juego cargado de un simbolismo que se refleja en sus evoluciones, y se le puede relacionar con la danza de la serpiente de los indios Pueblo estudiada por Aby Warburg en 1895:

Los Pueblo viven entre el mundo de la lógica y de la magia y su instrumento de orientación es el símbolo. Si bien es cierto que remplazan con la serpiente al rayo, que buscan evocar con un rito propiciatorio mediante la magia meteorológica (y, al revés, simbolizan al rayo con la imagen de una serpiente con forma de flecha), no se limitan únicamente a este acto metafórico de sustitución. Para los indios la serpiente aún no se ha convertido en una imagen (verbal o iconográfica), sigue siendo un símbolo vivo, salvaje, un antagonista de la ceremonia. Por otro lado la serpiente ya no es sacrificada sanguinariamente como en tiempos remotos. El acto de transubstanciación se efectúa mediante un procedimiento mimético, sosteniendo a la serpiente con la boca para soltarla en seguida y enviarla al llano como mensajera. La danza de la serpiente no es un mero ejercicio estético como fin en sí mismo sino una ceremonia mágica que debe producir un efecto real. Identificando en la serpiente al poder del rayo (poder sobre el cual se desea influir), y uniéndose físicamente al animal en la danza, el indio busca convertirse él mismo en el principio del que depende el efecto deseado, es decir, la lluvia.¹⁰

Los indios Pueblo de los que habla Warburg se valían de una serpiente de verdad para evocar la lluvia; los matlachines de El Visitador, en forma simbólica, recrean a una serpiente a través de su danza.

Mesoamérica y Aridoamérica son consideradas súper áreas culturales, entendidas como un territorio



Figura 4. Juego "La víbora", con el capitán guiando a los danzantes. 3 de diciembre de 2010. Foto: Gabriela Valdez.

que "supone la existencia de grupos humanos ligados por un conjunto complejo y heterogéneo de relaciones. A lo largo de milenios, éstas se establecen entre sociedades que viven en áreas contiguas; el resultado son tradiciones e historia compartidas".¹¹

Estas súper áreas estaban divididas por una franja sujeta a cambios, los cuales hacían que Mesoamérica y su tradición agrícola se extendieran hacia el norte mientras el clima fuera propicio. Por lo tanto, aunque en Aridoamérica no se practicara la agricultura de manera constante y estuviera constituida en su mayoría por grupos nómadas, esta forma de subsistencia fue desarrollada por algunos grupos. A esta región se le conoce como la Mesoamérica septentrional y abarcó todo el territorio del actual estado de Zacatecas y parte de Durango, San Luis Potosí, Tamaulipas, Jalisco, Aguascalientes, Guanajuato y Querétaro; así que el territorio correspondiente a la Gran Chichimeca estuvo expuesto a la influencia de la cultura mesoamericana.

¹⁰ Aby Warburg, *op. cit.*, p. 95.

¹¹ Alfredo López Austin y Leonardo López Luján, *El pasado indígena*, México, FCE/El Colegio de México, 1996, p. 15.



Imagen 5. Juego "La Cruz". 13 de diciembre de 2009. Foto: Gabriela Valdez.

na por un periodo prolongado. En torno a esto, la danza de matlachines tiene un sentido agrícola incorporado a todos los elementos ya planteados.

Finalmente, en el juego de la cruz, que se baila para despedirse de la Virgen y pedir bendiciones para la danza y la comunidad en general, los propios danzan-



Figura 6. Danzante Ernesto Reséndez. 12 de diciembre de 2008. Foto: Flor Ruiz.

tes forman la figura de una cruz, y también con sus monterillas, adornadas con sus arcos y sus guajes. Este juego se encuentra presente en otras danzas de matlachines, por ejemplo en la de Chino (de Pinos, Zacatecas). En muestra fehaciente de la fe que le profesan a la Virgen de Guadalupe, los danzantes tienden una cruz al pie de su capilla. Una vez más, volvemos a la conexión entre el cielo y la tierra, entre el arriba y el abajo que observamos en la escalera. Según Chevalier, la cruz tiene "una función de síntesis y de medida. En ella se unen el cielo y la tierra [...] En ella se entremezclan el tiempo y el espacio. Ella es el cordón umbilical jamás cortado del cosmos ligado al centro original. Es el símbolo del intermediario, del mediador, de aquel que es por naturaleza reunión permanente del universo y comunicación tierra-cielo, de arriba abajo y de abajo arriba".¹²

Con el juego de la cruz la danza llega a su estado más emotivo y es ahí donde se expresa la verdadera intención de los danzantes: defender su religión y establecer un vínculo con la divinidad que veneran: la Virgen de Guadalupe. Para acompañar este juego, el capitán de la danza ofrece unas palabras a la Virgen de Guadalupe una vez que se le ha tendido la cruz de monterillas: "En el nombre sea de Dios, mi grupo de danzantes y toda tu comunidad de El Visitador ya nos vamos a despedir haciendo la Santa Cruz para que nos llene de bendiciones a todos y de a uno por uno nuestro verdadero Jesús".

En conclusión, los matlachines de El Visitador encarnan a los chichimecas del pasado, guerreros cósmicos que utilizan la danza como medio de comunicación entre el cielo y la tierra, pidiendo a través de sus figuras coreográficas que la lluvia se manifieste para fecundar la tierra y traer prosperidad a su comunidad.

¹² Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 362.

Danza de *Xochitines* en Cojolapa, Tamazunchale, San Luis Potosí



La danza tradicional en Tamazunchale

La danza es un fenómeno que forma parte primordial de las celebraciones y rituales realizados entre los habitantes nahuas de la huasteca potosina. Castellanos afirma que: “la danza es una de las expresiones artísticas y culturales de mayor arraigo en la Huasteca. Está presente en las fiestas y forma parte central del ritual y el ceremonial de las comunidades indígenas de la región. Se trata de una manifestación con hondas raíces prehispánicas, pero es también un fenómeno con plena vigencia para el México de hoy”.¹

El hecho de considerar al cuerpo como factor constitutivo del ritual es para Amparo Sevilla un acto de suma importancia, pues para esta cultura el cuerpo es elemento de supervivencia y herramienta de trabajo —los nahuas son principalmente empleados para el trabajo del campo—, por tanto, los nahuas consideran que es lo más valioso para realizar sus peticiones hacia las entidades sagradas. El cuerpo humano es una ofrenda con demasiada carga simbólica, y el movimiento resulta el vínculo para establecer contacto y asegurar la continuidad de la existencia.

En Tamazunchale, municipio enclavado en el sureste de San Luis Potosí (en los límites con el estado de Hidalgo), en la parte correspondiente a la región geo-cultural ya mencionada, está de manifiesto esta visión en torno a las prácticas de danza. Gran parte de las celebraciones realizadas por los habitantes nahuas del municipio (en las localidades) incluyen la presentación de alguna danza. Hay celebraciones de tipo agrícola, de “el costumbre”, fiestas religiosas y conmemoraciones sociales, en las que las diversas danzas del municipio acuden para refrendar el modo de comprender la vida para los habitantes.

* Pasante de Licenciatura en danza folklórica. Docente de la Escuela Nacional de Danza Folklórica, Instituto Nacional de Bellas Artes. Este artículo es una versión preliminar y reducida de mi tesis de licenciatura en danza folklórica.

¹ Amparo Sevilla Villalobos (coord.), *Cuerpos de maíz. Danzas agrícolas de la Huasteca*, México, Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2000, p. 9.



Fotografía 1. Entrada del grupo de “Danza de Xochitines” a la capilla de Xuchipantla, Lolotla, Hidalgo, para su presentación durante la fiesta dedicada a los Santos Reyes (foto de Manuel Isaías Ángel Mariano, enero de 2010).

Son numerosas las danzas de las que se tiene conocimiento por parte de las autoridades del municipio y sus pobladores. Todas ellas pertenecientes a las localidades con población indígena, y la mayoría de agrupaciones son formadas por hombres.

Aunque existen localidades que no cuentan con una organización de danza tradicional propiamente, en las fiestas que cada una de ellas celebran no falta la presentación de alguna; las autoridades encargadas del evento se hacen cargo de hacer invitaciones a grupos de otras localidades. Es importante notar la extensa red de comunicación y sentido de hermandad que une a los habitantes nahuas de Tamazunchale, esto porque con los posibles problemas para conectar entre los territorios de la periferia del municipio, siempre se encuentra la manera de contactar a los dirigentes de la danza —que obligatoriamente requiere de la visita personal de los encargados—, de hacer una invitación formal para su participación, y de proveer a éstos los medios necesarios para su presentación el día acordado.

Cualquiera que sea la ocasión en que participa la danza, los habitantes de la sede velan por el bienestar del grupo, por la comida, la atención y, en la medida de lo posible, las comodidades que pueden ofrecer para que su participación sea realizada de la mejor manera. Los espectadores y autoridades respetan siempre el espacio de presentación, y cuando hay participación de alguna

banda de viento (agrupación característica en la región), idean la manera en turnar las participaciones para que la danza no sea “molesta-da”.

Siempre se pide que la danza acompañe a los principales acontecimientos de la fiesta, como las procesiones —regularmente custodiando y escoltando la imagen de un Santo, en las fiestas patronales—, las misas, la bendición de alimentos, las peticiones, el cambio de autoridades tradicionales, el cambio de ciclos de vida, la curación de enfermos, por ejemplo.

La danza es guardada por quienes la observan y quienes la invitan, y entonces se pone de manifiesto que ella es un importante proceso que forma parte esencial de la vida de los habitantes de Tamazunchale.

El danzante es considerado —para los que forman parte de su contexto— un ser que podría considerarse “sagrado”, protegido, elegido, que tiene la responsabilidad de cuidar la existencia de esta manifestación.

Mucho mayor es la atención que en las comunidades le son brindadas al maestro, encargado o representante de la danza; quien además de ser reconocido por su grupo, lo es por la totalidad de habitantes de la localidad y más allá, del municipio entero.² Estos encargados cumplen en su comunidad funciones clave para la continuidad de la danza: están al pendiente de los miembros del grupo, reciben invitaciones, organizan las presentaciones y también los ensayos de la agrupación; vigilan la correcta realización de la manifestación, cuidan que los trajes y aditamentos que requiere la danza estén en buen estado, fabrican (en muchas ocasiones) los trajes y accesorios de la danza; reciben a los nuevos miembros y les inculcan la visión en torno a su danza, enseñan los pasos, movimientos y piezas a los nuevos; en sobradas ocasiones resultan confidentes de las situaciones que viven los integrantes de su grupo; y

² Esto fue significativo en mi acercamiento para este estudio, cuando en mi afán de localizar a los maestros de danzas, ya después de un primer contacto con ellas, fuera de su lugar de origen; en mi visita a las localidades, preguntaba en cualquier hogar por “el maestro de la danza de...”, y no hacía falta dar más señas, pues en todas las ocasiones, sabían a quién me refería y dónde vivía el referido.

todo ello, además de cumplir con las exigencias ya de por sí bastas en su entorno laboral y familiar, porque es importante decir, que los maestros/ encargados/representantes de las danzas son hombres y mujeres que deben trabajar y cumplir con otras labores, como el resto de los habitantes.

El mayor cuidado que deben tener estos encargados es asegurar que la danza se conserve cuando ellos fallezcan. Esta importancia se vuelve radical si se considera que la mayoría de los encargados y/o representantes y/o maestros de la danza, y los músicos que dirigen las agrupaciones que acompañan a los grupos son personas de edad avanzada; y también, si se tiene en cuenta que el fenómeno de emigración de los jóvenes y la invasión de los medios de comunicación en el municipio (hacia los niños y jóvenes) se encargan de restarle valor simbólico a la danza —quizá no directamente, pero sí con la imposición de modas y de otras preferencias de vida, con las cuales los encargados deben aprender a coexistir para que la danza tradicional sobreviva.

La danza tradicional es en Tamazunchale un fenómeno vigente entre sus habitantes indígenas, quienes reconocen la importancia que su ejecución cumple en los rituales de todo tipo, donde por supuesto tiene que estar presente.

Danza tradicional, ritual de movimiento

Tras la importancia sobresaliente que esta manifestación de movimiento adquiere, es posible considerar el hecho dancístico como un vínculo de comunicación entre el danzante y fuerzas sagradas, al grado de convertirse en lo que especialistas denominan oración o plegaria.

Por ejemplo, Jáuregui advierte que la oración o plegaria es un discurso ritual adoptado por una sociedad, que se le considera poderosa porque las condiciones psicológicas y sociales en las que se realiza la hacen fac-



Fotografía 2. Danzante *xochitín* interpretando “el gallito”, en la presentación frente a la Presidencia Municipal de Tamazunchale, durante los festejos del Xantolo (foto de Manuel Isaías Ángel Mariano, noviembre de 2009).

tible para quien la hace y quien se encuentra en el contexto donde se lleva a cabo.³ Responde a necesidades colectivas, que la hacen formar parte del complejo sistema de creencias de un grupo específico.

La danza tradicional encuentra en el acto propio del movimiento un sistema con autonomía estructurada, donde se encuentra presente la relación significante-significado, que abarca porciones del espacio semántico que la lengua hablada no siempre consigue tocar; es un sistema de comunicación, un “metalenguaje eminente rítmico-cinético con patrones estéticos, culturalmente concebidos por su contraste con los movimientos no-dancísticos”.⁴

La danza tradicional en México constituye una de las prácticas propiciatorias más importantes, donde el cuerpo humano en movimiento se convierte en una ofrenda con alto valor simbólico para lograr los propósitos que se persiguen.

La danza para los habitantes de Tamazunchale implica un gasto de energía, y busca por supuesto tener incidencia en entidades sagradas, sean consideradas éstas como los santos patrones de las localidades, la naturaleza y sus fenómenos, el maíz como proveedor de vida, la misma muerte (en el caso de curación de enfermos), y Dios, o dioses considerados por ellos. Se dirige a ellos y busca no sólo agradecerlos, sino cuidar la prevalencia de los favores recibidos y obtener más, con lo cual se hace necesaria la existencia de la danza tradicional.

La presentación de las danzas que existen en el municipio ocupa un lugar determinante en los rituales llevados a cabo en las celebraciones. Como tal, la danza tradicional no es un hecho independiente, es parte de un proceso ceremonial complejo, donde se producen de manera simultánea experiencias comunicativas a

³ Jesús Jáuregui, “El concepto de plegaria musical y dancística”, en *Alteridades*, vol. 7, núm. 13, 1997, pp. 69-82.

⁴ Carlo Bonfiglioli, *Fariseos y matachines en la Sierra Tarahumara. Ente la pasión de Cristo, la transgresión cómico-sexual y las danzas de conquista*, México, INI, 1995, p. 38.



Fotografía 3. Los tres personajes de la “Danza de Xochitines”, de izquierda a derecha: *Cuatiltic* (Fortino Félix Bautista), *Maringuilla* (Roberto Benito Juárez) y *Xochitín* (también representante y delantero, José Raymundo Hernández), al interior de la capilla de Xuchipantla, Lolotla, Hidalgo (foto de Manuel Isaías Ángel Mariano, enero de 2010).

través de canales sensoriales diversos. Con la convergencia de elementos y contextualizados en un ambiente cargado de símbolos, el movimiento se vuelve el principal vínculo de comunicación del hombre con las entidades sagradas. Y el estudio del cuerpo en movimiento se enriquece al reflexionar acerca de la función de la danza tradicional como un ritual sumamente necesario para la continuidad de la cultura.

La Danza de *Xochitines*

Una de las localidades del municipio de Tamazunchale, y en la cual se centra el caso de danza propio de este estudio, es Cojolapa. Situada en los límites del municipio, en la parte colindante con el estado de Hidalgo, es una comunidad de tipo rural que presenta alto grado de marginación.⁵ Por su ubicación, permanece en constante comunicación con la capital del municipio y las otras localidades que lo conforman.

Como factor fundamental en las prácticas rituales que se realizan en esta localidad, hay una especialmen-

⁵ INEGI, Catálogo general de localidades, México, INEGI, 2011, en línea [<http://cat.microrregiones.gob.mx/catloc/Default.aspx?limpiavar=1>].

te que los habitantes identifican como representativa: la “Danza de Xochitines” (fotografía 1). Constantemente los habitantes de Cojolapa se reúnen para su ejecución, en ocasiones que van desde fiestas religiosas, ceremoniales de “el costumbre”, prácticas curativas y aquellas que corresponden a fechas del calendario agrícola.

Debido al aumento de los últimos 10 años en el fenómeno de emigración que aqueja a la localidad, principalmente protagonizado por hombres, esta danza representa elemento de cohesión y reiteración de identidad, así como vínculo de unión para ellos, pues al acercarse alguna de las ocasiones en que se presenta la danza, regresan a su lugar natal para participar en ella, y así no sentirse ajenos a su cultura.

La traducción del náhuatl del término *xochitinej* (que luego de combinarse con la castellanización da lugar a la palabra *xochitines*) incluye los vocablos *xochitl* “flor”, y *tiuej* “vamos”; y según palabras del encargado de la danza, “xochitín es flor que se mueve, es flor que agradece, es como los hombres nos convertimos en flor para dar gracias bailando, gracias al maicito que se sacrifica por nosotros, y gracias a papá Dios también”.⁶

La “Danza de Xochitines” es también conocida como “Danza de las flores”, o “Danza de tres colores”. Esta última denominación basada en los colores que aparecen en el traje que los danzantes ocupan al bailar: blanco, verde y rojo, que representan los colores del manto de la Virgen de Guadalupe (fotografía 2).

La antigüedad del grupo de danza vinculado a este territorio data de aproximadamente ochenta años, mas permanece vigente y toma presencia en las variadas celebraciones del municipio. Conocido entre la población de la localidad y la que habita en el municipio, e incluso en los alrededores del estado de Hidalgo, el grupo recibe alrededor de veinte invitaciones al año para participar en eventos de índole religiosa y social, y a la vez toma presencia en celebraciones de gran importancia para la subsistencia de su cultura e identidad.

⁶ Raymundo Hernández, representante de la “Danza de Xochitines”, comunicación personal, 29/10/2010.

Según documentos custodiados por los miembros más antiguos de la danza, ésta llegó a Cojolapa en 1923, cuando un vecino de la localidad de Tenexco —perteneciente al mismo municipio— enseñó a un grupo de hombres la danza que se practicaba en su localidad. También enseñó a los músicos las piezas que la acompañaban, y a hacer la vestimenta de los integrantes, además de platicarles la historia de que la “Danza de Xochitines” fue enseñada a los habitantes nahuas por los conquistadores, quienes representaban el papel de *Cuatiltic* y dedicaban sus representaciones a la Virgen de Guadalupe.

Si bien la “Danza de Xochitines” no cuenta con un calendario específico de lugares y fechas para su presentación, sus emisiones pueden agruparse en tres conjuntos de ocasiones, tomando en cuenta las temporalidades en que se presentan, al ciclo al que estas fechas pertenecen y los destinatarios a quienes van dirigidas las acciones de la danza: humanos y sagrados (no humanos). Para aclarar este punto he elaborado la siguiente tabla:

		“El Costumbre”		
		Fiestas patronales.	Petición por las cosechas, bendición de los alimentos.	Recibimiento del año nuevo, velaciones a los enfermos terminales.
DESTINATARIOS	Sagrado			
	Humano	Cambio de mayordomías o de autoridades eclesásticas.	Agradecimiento de las cosechas en los almacenes comunales.	Celebraciones de acontecimientos históricos, ceremonias cívicas, actos políticos, concursos.
CICLO →		santoral católico	ciclo agrícola	calendario social

Tabla 1. Clasificación de las ocasiones en que se presenta la “Danza de Xochitines”.

Tres son los personajes que participan en la “Danza de Xochitines” (fotografía 3), dos de ellos son de un elemento solamente, y del tercero abundan en número para la presentación de la danza. Todos ellos son interpretados por integrantes del sexo masculino.

La elección para representar a los personajes está a cargo de la totalidad del conjunto, guiada por los maestros y representantes, que junto con los demás integrantes llegan a acuerdos basándose en la experiencia de los miembros, su conocimiento de la danza, y el compromiso y respeto que muestran en las presentaciones.

Cuatiltic

Es el dirigente de la agrupación, quien dicta los cambios en los trazos coreográficos, el inicio y término de cada son (pieza), mediante la emisión de sonidos vocales (gritos agudos). También lleva la responsabilidad de mostrar a los demás danzantes los pasos, movimientos y/o secuencias que integran los sones, al ser el primero que inicia la ejecución de éstos. Está pendiente de la correcta formación de la agrupación en sus presentaciones, y de reunir al conjunto antes del inicio de los sones, si por algún motivo se hallan dispersos en el entorno —lo que sucede cuando se hace la entrega de alimentos o las pausas para alternar con otros grupos de danza o música, especialmente en las fiestas patronales.

La responsabilidad adquirida por el hombre que representa a este personaje es sumamente importante para la agrupación. Los dirigentes del grupo coinciden en que debe cumplir con ciertos requisitos: “debe tener buena voz para que todos lo escuchemos, y debe saber bailar bien, todas las piezas de memoria, para que pueda guiarnos [...] y no se le debe olvidar nada de la danza, pues es nuestro capitán”.⁷

Respecto a las señas vocales que este personaje realiza, el maestro de la danza hace referencia a tres momentos fundamentales para llevarlos a cabo: el primero es para hacer el llamado del conjunto, pedir que se formen y estén atentos para que inicie la pieza; el segundo cuando deben iniciar todos a moverse, y el tercero para señalar el término del son.⁸ Estos tres momentos son obligadamente señalados con estas instrucciones vocales, pero no son los únicos; el *Cuatiltic* tiene libertad de seguir haciendo señas en cada

⁷ Bertoldo Benito, maestro de la danza, comunicación personal, 29/12/2009.

⁸ *Ibidem*, 04/04/2010.



Fotografía 4. Músicos que acompañan a la "Danza de Xochitines", agrupación conocida como "trío huasteco", de izquierda a derecha: Nicasio Benito Feliciano en el violín, Dionisio Sadot Hernández en la guitarra quinta huapanguera y Santos Pascual Toledo en la jarana huasteca; durante la presentación de la danza en la fiesta dedicada a la Virgen de Guadalupe, en un altar particular de San Vicente Tancuayalab, S.L.P. (foto de Miguel Ángel Marín Hernández, diciembre de 2011.)

cambio de trazo coreográfico, en algunas ocasiones de cambio de paso, o de señalamiento de alguna acción, o también de no hacerlo.

El personaje *Cuatiltic* se presenta vestido de color negro, con un sombrero que porta simbólicamente los tres colores que dan nombre a la danza, y un machete en su mano derecha.

Es imperioso notar la diferencia de traje que porta este personaje con respecto al de los danzantes *xochitines*, pues marca una notable influencia de la representación de la conquista española, siendo el *Cuatiltic* la representación del bando español, en contraposición del bando indígena de los *xochitines*; argumento que se sustenta también con el personaje de la Maringuilla (también llamada Malinche), partícipe en este acontecimiento histórico.

Maringuilla

Personaje de un solo elemento dentro de la danza, que siempre es interpretado por un hombre y representa a una mujer (como ya he señalado, a la mujer conocida como Malinche o Malintzin de la cultura prehispánica, que siguió al conquistador español y fue parte de la derrota de los pueblos indígenas nativos del actual territorio mexicano).

En la "Danza de Xochitines" se coloca entre las dos líneas de danzantes, atrás del *Cuatiltic* (a un metro de

distancia de él), y lo sigue en todo momento durante la presentación de los diversos sones. Inicia los movimientos al mismo tiempo que el conjunto (después de que el *Cuatiltic* lo indica). En casos específicos de sones que presentan trayectorias que cambian la estructura de las dos líneas a círculos, avances por línea o trazos determinados, la Maringuilla sigue en todo momento al *Cuatiltic*, entendiéndose así que este personaje nunca adquiere un papel de líder del conjunto.

Su traje se compone de una blusa y falda de mujer en color rojo, adornadas con listones de colores. Porta los elementos de utilería idénticos a los de los danzantes *xochitines*.

En diversas ocasiones de la historia del grupo de *Xochitines* de Cojolapa, este papel ha sido interpretado por niños pequeños (de entre 5 y 12 años) que al crecer cambian a xochitín y dejan el puesto a otros.

Xochitines

Personajes que abundan en el conjunto, en números pares y ubicados en dos líneas paralelas al inicio de la ejecución de cada son; pueden ser desde ocho hasta veinte elementos. Entre ellos el *Cuatiltic* se ubica al frente, y detrás de él la Maringuilla. En los cambios coreográficos pueden modificar el trazo inicial para hacer círculos, avances de una línea, pero siempre regresan a la formación inicial para el término del son. Cada avance y cambio en los movimientos coreográficos lo hacen siguiendo las indicaciones del *Cuatiltic*, cuando emite la especie de "gritos" ya mencionados.

Visten la indumentaria tradicional de los hombres nahuas de la huasteca (calzón y camisa de manta), con una franja de tela roja bordada con diversos diseños cruzada en el pecho y espalda, huaraches, varita, sonaja y corona.

Se alinean por parejas, cumpliendo la función de delimitar el espacio en el cual se presenta la danza.

El acomodo de los integrantes es en función de su estatura, ubicándose los más altos adelante y los más pequeños atrás (lugares que generalmente ocupan los niños). Pero esta formación no rige los primeros luga-

res de los *Xochitines*, donde los miembros se acomodan según su experiencia en la danza: los dos elementos que se localizan hasta al frente del conjunto (uno por línea), a la altura del *Cuatiltic*, son llamados delanteros o adelantados; y es en ellos en quienes recae la mayor responsabilidad del conjunto.

Quien ostenta estos lugares (delanteros) debe saber con exactitud todos los sones que componen la danza (incluyendo los pasos, evoluciones, movimientos y tonadas musicales), su historia, su significado, la responsabilidad de sus presentaciones, estar al tanto del aprendizaje de los que se incluyen en la danza, ser avisados primeramente de las invitaciones que recibe el conjunto y vigilar el orden del grupo. Suelen ocupar estos lugares los descendientes de los fundadores del grupo, que heredan la tradición de danzar y han pertenecido al conjunto desde niños, regularmente van avanzando en los lugares de las filas en su historia, y la mayoría de ellos ostenta otro cargo en la danza, que los hace ser respetados por la totalidad del conjunto y los habitantes de Cojolapa.

En lo que respecta a la formación de los danzantes para la presentación, prevalece la agrupación en dos líneas paralelas de los *Xochitines*, encabezados en cada una por los delanteros o adelantados. En medio de ellos, encabezando el conjunto, se coloca el *Cuatiltic* a la altura de los punteros, seguido por la *Maringuilla*. Esta formación se respeta siempre en el inicio y término de cada son, y en el transcurso de algunos de ellos.

El conjunto siempre se coloca frente al altar, sea éste el de una iglesia o capilla, algún altar casero u otro elaborado provisionalmente —especialmente en las ceremonias cívicas—. En la mayoría de los casos, aunque no haya un altar formal, siempre hay la existencia de una imagen sagrada —santos y vírgenes de la Iglesia católica, ya sean en escultura o pintura— a la que se le colocan velas y flores, cuando menos, para dirigir hacia éste la danza.

Para ejemplificar las indicaciones anteriores, muestro la siguiente figura:

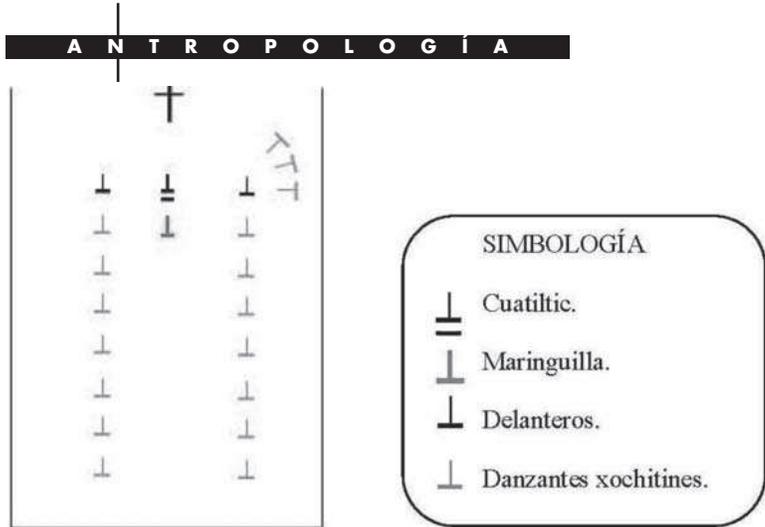


Figura 1. Formación básica del conjunto de Danza de *Xochitines*.

La ejecución de los sones cambia en algunos sentidos la formación del conjunto, resaltando siempre las figuras del *Cuatiltic* y *Maringuilla*. Estos cambios siguen estructuras determinadas, que detallaré a continuación.

La “Danza de Xochitines” cuenta con un repertorio aproximado de 60 piezas, consideradas “sones” o “músicas” por los integrantes. La mayoría de ellos poseen nombre en náhuatl, y de éstos, la mayoría pueden ser traducidos al español.

El grupo de “Danza de Xochitines” de Cojolapa está formado exclusivamente por hombres de entre 7 y 95 años, con una abundancia considerable de elementos adultos mayores y niños menores de 12 años. Es muy común la ausencia de elementos adolescentes, debido a



Fotografía 5. Grupo de la “Danza de Xochitines” durante su presentación en la celebración de la Virgen de Guadalupe, en San Vicente Tancuayalab, S.L.P. (foto de Miguel Ángel Marín Hernández, diciembre de 2011.)

CLASIFICACIÓN		EJEMPLOS DE SONES ⁹		
Sones de avanzada	Para entrar al recinto		Entrada	
	Para salir del recinto		Salida	
Sones que presentan sólo estructuras coreográficas lineales	Conservan la formación, sin desplazamientos del conjunto	Sin cambio alguno	Dos pasos	
		Con cambios de frentes	Tres colores	
	Conservan la formación e incluyen desplazamiento del conjunto	Haciendo fuentes		Borracho chico Primavera Señorita Caballito
		Con giros	Con la pareja de la misma línea	Nepantlik
			Con la pareja de la misma fila	Remolino chico
		Sones que implican estructuras coreográficas circulares	Un solo círculo	
Dos círculos concéntricos, encontrados			Jilguero	
Sones con estructuras coreográficas específicas			Gallito Conejo	

Tabla 2. Clasificación de los sones de la Danza de Xochitines según su estructura coreográfica.

la necesaria migración de esta población debido a la falta de trabajo y recursos monetarios para subsistir de las familias cojolapeñas; y de adultos jóvenes, puesto que al contraer matrimonio las responsabilidades familiares absorben a éstos, provocando el descuido a su asistencia a los compromisos.

Las presentaciones de la “Danza de Xochitines” de Cojolapa siempre son acompañadas por música en vivo, el conjunto que la acompaña es el conocido como

⁹ La traducción de los nombres de los sones ha sido proporcionada por los propios danzantes.

trío huasteco, conformado por tres instrumentos de cuerda característicos de la región: violín, jarana huasteca y guitarra 5ª huapanguera (fotografía 4). La relación entre el maestro de la danza y el capitán de los músicos es fundamental para la realización de la danza, ya que el primero debe señalar al segundo las piezas a seguir en la ejecución.

Bailar *Xochitines* es un acto importante para los habitantes de Cojolapa, parte fundamental de la vida ritual de una comunidad y de identificación de su cultura. Es un acto sagrado, que permanece y forma parte del intenso existir de esta comunidad.

K'in Tajimoltik, carnaval, política y resistencia en Polhó, Chiapas



*Durante el carnaval es la vida misma la que interpreta,
y durante cierto tiempo el juego se transforma en vida real.
Esta es la naturaleza específica del carnaval,
su modo particular de existencia.*

MIJAIL BAJTÍN**

En 1999, año en que presencié por vez primera el *K'in Tajimoltik* (fiesta de juegos) en el Municipio Autónomo de Polhó, el proyecto educativo *Ta spol be*, del que entonces formaba parte, se vio obligado a suspender sus actividades mientras se realizaba la festividad. Anteriormente el carnaval debía celebrarse exclusivamente en la cabecera municipal de Chenalhó y en el vecino paraje de Yabteklum. Desde un año antes y hasta la fecha, cada año, invariablemente, se realiza en este paraje rebelde el “Carnaval de la Resistencia” o de los *zapatistas autónomos*, como también se le conoce.¹

Una de las primeras impresiones que tuve de la fiesta durante los preparativos fue que un despilfarro de comida,² en un momento de crisis humanitaria como el que atravesaban sus habitantes, en su mayoría desplazados, no se justificaba; la siguiente fue de sorpresa, al constatar que casi todo el pueblo (con excepción de algunas familias presbiterianas y pentecostales) se hallaba involucrado en tal festividad.

* Posgrado en Estudios Latinoamericanos, UNAM.

** Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, el contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza, 2003, p. 10.

¹ A últimas fechas el carnaval zapatista se ha extendido al campamento ocho de desplazados que se ubica en terrenos del paraje Taki'ukum y al paraje de Chixtetik.

² Esta exageración tiene un carácter positivo y afirmativo. El centro, capital de estas imágenes de la vida corporal y material son la fertilidad, el crecimiento y la superabundancia. Las manifestaciones de la vida material y corporal no son atribuidas a un ser biológico aislado o a un individuo económico privado y egoísta, sino a una especie de cuerpo popular, colectivo y genérico. La abundancia y la universalidad determinan a su vez el carácter alegre y festivo (no cotidiano) de las imágenes referentes a la vida material y corporal. El principio material y corporal es el principio de la fiesta, del banquete, de la alegría, de la “buena comida”; Mijaíl Bajtín, *op. cit.*, p. 18.

Visto como ritual, después de presenciar por varios años el carnaval e incluso de participar en él en 2005, el análisis me ha conducido a revisar las numerosas y diversas interpretaciones de tal representación. Sin embargo ha sido el camino inicialmente propuesto por Edmund Leach (1954),³ de buscar las claves de su comprensión en la mitología y finalmente en la historia, lo que ha guiado mi búsqueda de sentido y significado de tan elaborada representación ritual o performance político. Para el autor británico, mito y rito comunican el mismo mensaje, el primero por medio de palabras y el segundo mediante la acción. En cambio, para antropólogos como Turner mitos y rituales desempeñan funciones diferentes pero complementarias.

Pero el reto más importante sigue siendo el de encontrar el significado que tiene el *k'in tajimoltik*, para sus protagonistas, los pedranos autónomos de Polhó (lo mismo que el *slo'il k'in* para sus vecinos tseltales zapatistas de la misma región). Un primer acercamiento es reconocer en el carnaval una forma de recordar y resignificar acontecimientos pasados que adquieren actualidad a la luz del proyecto político que comparten las comunidades organizadas en torno a los Marez⁴ agrupados en los cinco caracoles neozapatistas. El ritual o performance político del *k'in tajimoltik* funciona como justificación ideológica a las acciones del futuro al mismo tiempo que cohesiona y sirve como válvula de escape a las diferencias al interior del grupo. Algunos episodios del carnaval actualizan y reproducen las recientes luchas ocurridas en sus territorios y cercanías.

El carnaval como guerra ritualizada

Fue una mujer, la antropóloga estadounidense Victoria Bricker, quien planteó la anterior interpretación: “Si aceptamos que los mitos constituyen teorías de la historia, entonces es evidente que habría que analizarlos como tales. Por lo mismo debería ser igualmente

³ Edmund Leach, *Political Systems of Highland Burma: A Study of Kachin Social Structure*, Londres, Athlone Press, 1954.

⁴ Municipios Autónomos Zapatistas: son alrededor de 39, agrupados en cinco Caracoles con sus respectivas juntas de Buen Gobierno que ejercen la autoridad mediante un sistema rotativo en el que toda la comunidad participa.

obvio que para un análisis adecuado de los mitos será necesario primero tener un cierto conocimiento de sucesos históricos a los cuales se refieren”.⁵

Aunque reprodujo erróneamente los prejuicios del discurso hegemónico de los historiadores coletos como “la guerra de castas”, su mayor logro fue el reconocimiento de que en las tres localidades que comparó, Zinacantán, Chamula y Chenalhó, el carnaval es una escenificación de “dramas históricos”. Si bien tampoco fue la primera en plantearlo, ya que Calixta Guiteras años antes había advertido que la festividad “tiene lugar durante los cinco días no santos en que termina el año indígena, los *ch'aik'in*, son ‘una imagen de los tiempos viejos’, con hombres ataviados y pintados que desempeñan las partes de figuras míticas e históricas”;⁶ la advertencia metodológica de contrastar ritos con mitos y éstos a su vez con el rigor de las fuentes historiográficas, ha fructificado en una mejor comprensión del fenómeno.

Una forma que la autora empleó para explicar el *k'in tajimoltik* fue la de incluirlo en el género de “danzas de la conquista”, mismas que se hallan bastante arraigadas en toda Mesoamérica. En el origen de tal género, recuerda Bricker acertadamente que los misioneros fueron los encargados de introducir “dramas alegóricos” en las comunidades indígenas, con objeto de enseñarles a los nuevos conversos, de una manera entretenida, algunas de las tradiciones históricas de la religión católica. Una de estas piezas teatrales representaba la pasión y crucifixión de Jesucristo. Otras conmemoraban las cruzadas religiosas de la Edad Media, y había otras que documentaban el triunfo de los españoles sobre los moros, suceso ocurrido apenas treinta años antes de la conquista de México. Con el tiempo, los moros se identificaron con los nativos, y el drama de moros y cristianos evolucionó hacia una danza de la conquista de carácter más general.

Sin embargo, fue la iglesia quien, por ejemplo, el 2 de diciembre prohibió a los indios los bailes de Tum y Ostum en Guatemala, so pena de 200 azotes y destierro del pueblo para los indios que participen en ellos, y

⁵ Victoria Reifler Bricker, *Humor ritual en la altiplanicie de Chiapas*, México, FCE, 1986, p. 22.

⁶ Calixta Guiteras, *Los peligros de alma: visión del mundo de un tzotzil*, México, FCE, 1965, p. 62.



so pena de 500 ducados para los alcaldes mayores, corregidores, etcétera, que los permitan:

Estando prohibido por ordenanza el que los indios celebren más que la fiesta de su pueblo y las vísperas y días de Corpus Christi y Pascua del año, sin máscaras, plumas ni vestidos más que los ordinarios de indios, y el que representen historias de su gentilidad con trompetas largas o sin ellas, y que hagan el baile que llaman el Ostum y el Tum debajo de graves penas a los indios que lo hicieren y justicias españoles que lo consintieren, es venido a mi noticia que en algunas de las partes de estas provincias no sólo permiten dichos bailes del Ostum y del Tum, sino que sin reparar en los deservicios que hacen a Dios, pues en ellos usan grandes supersticiones e invocaciones al demonio y gastan en su ensayo más de ocho meses, a que acuden todas las noches grandes y chicos industriándose en ellos, les dan licencia para bailarlos, y para que esto tenga el debido remedio.⁷

Los personajes

El *k'in tajimoltik* dura tres días (sábado, domingo y lunes), en los cuales se llevan a cabo múltiples actividades públicas, pero su realización implica preparativos que se inician una semana antes y actividades que se prolongan dos o tres días después de concluida la fiesta. Los cargos para organizar la fiesta de carnaval son tres: dos *paxones* y un capitán —el reponsable de un cargo tiene que cumplir con ciertas restricciones, entre ellas ayunar.⁸

⁷ Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de las Casas.

⁸ El ayuno consiste en abstinencia sexual y dejar de consumir

Paxones: encima de la ropa de manta blanca visten un chamarro negro, un *poquil* alrededor del cuello, un sombrero de listones o *pixcolal*; toman entre sus manos un palo recto y largo, al cual le dibujan una equis con una navaja en la parte superior y le agregan varios listones de colores para adornarlo. Y así ataviados esperan en las casas la visita de las autoridades tradicionales.

Sonoviles: músicos que utilizan un arpa, una guitarra y una flauta como instrumentos para interpretar las melodías. Mientras tocan, el carguero o alguno de sus ayudantes los acompaña bailando; por lo regular, quienes danzan lo hacen tocando un instrumento llamado *zot*, una especie de sonaja que se agita rítmicamente para acompañar la música. A partir de su llegada se inicia la preparación de la comida ritual.⁹

Oguesmunes: también inician en la *ch'ul na* (iglesia). Este conjunto musical está compuesto por personas que tocan la flauta, el tambor, la corneta y el *zot*. En el interior de la iglesia o *ch'ul na* inician tocando un poco de música, y posteriormente recorren varias partes del pueblo tocando sus instrumentos.¹⁰

maíz; el carguero puede comer cualquier cosa con excepción de tortilla, tostada, pozol, tamal o atole; si llueve o los jinetes que juegan carreras durante los días de carnaval se caen, se dice que el *paxón* no cumplió su ayuno. Además de realizar el ayuno durante los días que dura el carnaval, el *paxón* tiene que obedecerlo durante nueve días más, repartidos en las tres semanas anteriores a la fiesta. Además de estas restricciones, el carguero no puede ver sangre ni montar a caballo.

⁹ Los *sonoviles* asisten a tocar música mientras se cocina el maíz, se dice que si los alimentos se preparan con música saldrán buenos y su sabor será mejor.

¹⁰ Al salir de la iglesia visitan la clínica autónoma, la capilla y finalmente visitan las casas que ocupan las personas que tienen un



Ak'riox: se encarga de auxiliar al carguero en las ceremonias, le da algunas indicaciones sobre la manera de desempeñar el cargo y en su nombre pronuncia varios discursos ceremoniales conocidos como *riox*.¹¹

Nakanemvo': se encarga de repartir refresco¹² en un vaso pequeño de cristal llamado *viz*, durante las ceremonias del carnaval.

Me'panvaj: es la encargada de dirigir y coordinar la cocina durante la fiesta. Además de preparar las tortillas, la *me'panvaj* sabe cocinar el *pats* (tamal de masa de maíz), el *chenkovaj* (tamal de masa de maíz con frijol) y el *'ul* (atole de maíz).

cargo —sean salientes o entrantes—, donde se les invita a pasar. Adentro de cada casa tocan música, posteriormente se les ofrece alimento y refresco, tras lo cual se despiden y se trasladan a la casa de otro carguero, donde tocan y reciben alimento. Los *oguesmunes* repiten esta actividad hasta que visitan la totalidad de las casas donde se hospedaban los cargueros.

¹¹ La declamación del *riox* es complicada, pues es un rezo de gran duración, el cual tiene que ser recitado de memoria y con gran precisión. Además, es una plegaria que debe ser dicha por dos personas, las cuales rezan una frente a otra, como si estuvieran dialogando. Cualquier error en el *riox* anularía inmediatamente su efectividad, y por ello sólo muy pocas personas saben decirlo; de ahí que los que ocupan un cargo necesiten los servicios de un *ak'riox*, preferentemente ocupan a sus abuelos o familiares ancianos, y de no tenerlos recurren a alguna persona de la comunidad reconocida por dominar dichos discursos ceremoniales.

¹² En la tradición tzotzil, durante los rituales se ingiere un aguardiente de caña conocido como *pox*, palabra que en tzotzil significa “medicina”; sin embargo, debido a que en las comunidades zapatistas está prohibido el consumo de alcohol, el *pox* ha sido sustituido por refresco.

Ik'ales o “negros”, se les llama así porque durante el carnaval se pintan la cara de negro, también utilizan un sombrero cónico de color negro, al cual le cuelga por la parte de atrás una tira de peluche negro a manera de “coleta”. De ese mismo material cuelga por enfrente del sombrero otra tira que les rodea el rostro simulando una barba. De la punta del sombrero cuelgan listones de colores, dispuestos de manera similar a los utilizados en el sombrero *pixcolal*. Sobre la ropa tradicional de manta utilizan un chamarro de lana blanca y mangas largas.¹³

K'oj: son personajes que se visten a la usanza tradicional pedrana: calzón de manta blanca, camisa y chamarro negro encima; sin embargo, tienen la peculiaridad de portar sobre su cabeza una máscara, la cual no utilizan colocada sobre su rostro, sino que la colocan sobre su nuca, por lo que se dice que son personajes que tienen dos caras. La máscara simula un rostro humano, está fabricada en cuero y se le coloca una barba hecha con pelo de caballo. Son cuatro las personas que se disfrazan de *k'oj* durante el carnaval.

Kruxpat y *cabinala*: son papeles interpretados por niños o personas muy jóvenes; los dos *kruxpat* se visten solamente con un calzón de manta blanca, amarrado con un cinturón. Se adornan el resto del cuerpo desnudo colocándose círculos de pintura blanca y roja; sobre el pecho se dibujan además una gran X con pintura blanca, de la cual se dice que es una cruz, y de ahí su nombre. Los *kruxpat* siempre van acompañados por otro personaje, conocido como *cabinala*,¹⁴ el cual se

¹³ A estos personajes también se les llama *kaxlanes* o monos. Son seis las personas que se disfrazan de *ik'ales* durante el carnaval, uno de ellos es conocido como *bankil kaxlan*, “ladino mayor” o “el negro principal”. La figura del *ik'al* se encuentra retratada en un mito pedrano que habla de un pasado remoto, en el cual los *ik'ales* robaban alimento, mataban a los hombres y raptaban a las mujeres, pero fueron derrotados finalmente por *Totilme'il*, antepasado defensor de los pedranos, padre-madre, figura protectora relacionada con el colibrí como alma animal; Calixta Guiteras, *op. cit.*, pp. 245 y 157.

¹⁴ La *cabinala* es un personaje protagonista de una leyenda pedrana, en la cual se casa con una divinidad llamada *Ojoroxtotil*, para posteriormente crear la calabaza y el chayote, plantas que nacieron en suelo donde la *cabinala* orinó; *ibidem*, p. 153. Tanto

atavía con una nagua azul y una blusa bordada, encima de la cual se coloca un pedazo de tela adornada que le cubre la espalda: pasa por debajo de uno de sus brazos en un lado y por encima de su hombro del otro lado, anudándolo sobre el pecho.

Vaqueros y toro: los vaqueros¹⁵ son un grupo de cuatro personas que durante el carnaval se disfrazan de policías o militares, utilizan gorros con insignias —algunas reales, otras falsas— de elementos de fuerzas policiales, además se colocan lentes oscuros y botas como “los militares de verdad”, el resto del atuendo lo complementan con pantalón negro o verde olivo, acompañados por fusiles de palo.

Me'el y *pixcal me'el* son dos personajes representados por hombres, pero en el carnaval simulan ser una pareja. La *me'el* es un personaje que viste enagua azul con faja roja, una blusa blanca bordada con motivos rojos, un collar amarillo grande hecho de chaquira, y en la cabeza porta una especie de corona hecha con tela a la cual llaman *chuksjol* (corona de espinas en *bats'i k'op*); finalmente, encima de todo lleva un chal blanco bordado con motivos rojos que se coloca sobre la espalda y se amarra en la parte delantera, pasando por debajo de un brazo y por encima del otro, igual al que viste la *cabinala*. El *pixcal me'el*, en cambio, sólo viste el traje tradicional de manta blanca.

Sak'eles y *me'sak'el* son dos personas que representan los *sak'eles*; cada uno se atavía con un traje rojo similar al que utilizan los *paxones* para la celebración, compuesto por una camisa denominada *tsajacuill* y un pantalón llamado capote, pero sin la faja bordada que los *paxones* portan en la cintura. Al igual que los *paxones*, también usan dos poquiles, uno sobre la espalda y otro amarrado en la cabeza, pero, a diferencia de ellos,

la *cabinala* como los *kruxpat* cargan —es parte de su disfraz— un manojo de hierbas en cada mano, de las cuales, a manera de broma, se dice que tienen propiedades curativas.

¹⁵ En Polhó, uno de los “vaqueros” utiliza un uniforme militar real, cuando pregunté su procedencia me dijeron que perteneció a un militar originario de la región que después del levantamiento zapatista desertó del ejército. Durante el carnaval los vaqueros persiguen al toro, personaje interpretado por una persona que carga en sus hombros una estructura de madera sobre la cual se colocan unos cuernos, el toro huye de los vaqueros que lo persiguen con unos mecates tratando de lazarlo.

no utilizan la capa negra con la cruz en la espalda ni el sombrero tejano. El individuo que interpreta el personaje de la *me'sak'el* utiliza la falda azul tradicional de las mujeres pedranas, una blusa larga bordada en los hombros, pecho y espalda y un collar amarillo, igual al que utiliza la *me'el*, pero a diferencia de ésta, que utiliza un *chuksjol* en la cabeza, la *me'sak'el* se coloca una manta bordada que le cubre toda la cabeza con excepción del rostro, dicha pieza de tela blanca cae sobre sus hombros hasta los brazos. Estos tres personajes portan en sus manos un *zot*.

Pakvinales, así se les conoce al grupo de músicos que durante el carnaval interpretan melodías ayudados por un violín, un arpa, una guitarra, *zot* y unos tambores de barro llamados *pakvines*, de los cuales toman su nombre¹⁶.

Antsil akot y *capute*: el papel de *antsil akot* (mujer que baila) es la única actuación no especializada del carnaval, así que la puede realizar cualquier hombre que lo desee, hay tantas *antsil akot* como voluntarios. El disfraz está compuesto por prendas femeninas pedranas: una falda azul amarrada a la cintura con un cinturón bordado, una blusa bordada, y sobre la cabeza un chal blanco con motivos rojos: la única pieza de ropa masculina es un sombrero *pixcolal*. Además de los personajes de *antsil akot*, hay otro ejecutante que los acompaña, denominado capote. Este personaje es llamado así debido al traje rojo o capote que utiliza como disfraz, similar al que utilizan los *paxones* y los *sak'eles*, disfraz que complementa con una vara larga de madera blanca.

Las banderas de Santiago. En ocasión del carnaval se utilizan cuatro banderas, dos rojas y dos blancas. En la iglesia se colocó cada bandera en su respectiva asta de madera rematada en el extremo superior con una Cruz Lorena. Una vez montadas, las desplegaron en el interior

¹⁶ Calixta Guiteras se refiere en su etnografía sobre Chenalhó al origen de estos tambores: según la leyenda, un *'Angel* fue atacado por una criatura llamada *tsotsk'ob*, una especie de serpiente peluda que habitaba en una laguna, un hombre llamado *Yusumprum* acudió a ayudar al *'Angel*, trayéndole del interior de un cerro un tambor de barro, del cual salieron rayos, con lo que el *'Angel* derrotó al *tsotsk'ob*. Como recompensa, el *'Angel* le dio a *Yusumprum* como esposa a su hija *X'ob*, la madre del Maíz. En la leyenda, *X'ob* utilizaba los tambores *pakvin* para multiplicar el maíz y para obtener comida; *ibidem*, pp. 158-160.



del templo, las agitaron inclinándolas primero hacia el norte —donde se encuentra el altar— y posteriormente hacia el sur, luego salieron de la iglesia y en el exterior repitieron la inclinación hacia los dos puntos cardinales.

Un aspecto importante para entender la fiesta de carnaval es comprender la simultaneidad de actividades que se realizan. Durante esos días se llevan a cabo los festejos “tradicionales”, las ceremonias católicas, el torneo de basquetbol, un mercado y el baile popular. Esos días el pueblo se contagia de una actividad incesante, y es notable la manera en que la utilización de los espacios se coordina entre los participantes.

Implicaciones políticas del ritual o fiesta de juegos

En una de sus obras Bajtín analiza la función del carnaval en la Edad Media, señala que desde entonces las formas y rituales del espectáculo como los carnavales, se oponían a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época:

Todos estos ritos y espectáculos organizados a la manera cómica, presentaban una diferencia notable, una diferencia de principio, podríamos decir, con las formas del culto y las ceremonias oficiales serias de la Iglesia o del Estado feudal. Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, un segundo mundo y una segunda vida a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor y en la que vivían en fechas determinadas. Esto creaba una especie de dualidad del mundo, y creemos que

sin tomar esto en consideración no se podría comprender ni la conciencia cultural de la Edad Media ni la civilización renacentista.¹⁷

Todos los sucesos dramatizados durante esta fiesta tienen en común el tema del conflicto étnico entre *viniketik* o indios y *kaxlanes* o ladinos; otra forma de plantear el conflicto presente en los discursos es el de zapatistas *versus* mal gobierno. En general, los pueblos donde se representa el elaborado y complejo ritual difieren en cuanto a las luchas o los antagonismos que representan durante el carnaval y respecto de los símbolos que eligen para representarlos. Pero la estructura subyacente en cada caso corresponde a un conflicto étnico: guerra, muerte, violación, soldados, armas, fuegos artificiales y la división de las gentes en dos grupos: los conquistadores y los conquistados. El rito del carnaval es un drama histórico, pero en el cual la historia acerca del conflicto étnico es tratada mediante símbolos. Lo importante en el conflicto étnico ritualizado no es el orden de los acontecimientos históricos, sino el mensaje que transmite su estructura. Aquí también el autor ruso aclara el sentido del carnaval para los pedranos zapatistas:

Está situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego. De hecho, el carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores. También ignora la escena, incluso en su forma embrionaria. Ya que una escena destruiría el carnaval (e inversamente, la destrucción del escenario destruiría el espectáculo teatral). Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera espacial.¹⁸

Pienso que la importancia del *k'in tajimoltik* en Polhó es el sentido de colectividad, el estado de *comunitas* alcanzado no por el hecho que todos los participantes compartan el significado del ritual, sino porque la celebración subraya el vínculo fundamental entre los asistentes: los nexos organizacionales y la filiación política zapatista.

¹⁷ Mijaíl Bajtín, *op. cit.*, p. 8.

¹⁸ *Ibidem*, p. 9.

José Fernando
Serrano Pérez*

A N T R O P O L O G I A

Alteridad y resistencia cultural en las danzas tradicionales del carnaval de San Francisco Papalotla, Tlaxcala



Vasario. Fotografías de José Fernando Serrano Pérez, 2010. San Francisco Papalotla, Tlaxcala.

En este trabajo expongo algunas formas de resistencia cultural que se revelan en las vestimentas y música de las danzas del carnaval de San Francisco Papalotla, Tlaxcala. Estas danzas son tres: “El cuadro”, que representa al grupo de danzantes como una familia; “La muñeca”, un canto que narra la noche del nacimiento de Jesucristo; y “La culebra”, una invocación de lluvia. Mi interés es estudiar la yuxtaposición de estas danzas con elementos visuales y musicales contemporáneos. Utilizo el término alteridad en el sentido propuesto por el antropólogo Michael Taussig, quien lo define en función de la mimesis como facultad de apropiación del poder del Otro y, por consiguiente, como una “relación colonial de conflicto y contradicción”.¹ En el caso de las danzas de carnaval, el conflicto se encuentra en la tensión entre los símbolos comunitarios que son parte central de las danzas y los elementos contemporáneos (iconográficos, de vestuario y musicales) que constituyen la otredad. Explicaré este proceso de negociación simbólica a partir de la descripción de trajes y danzas, dos versiones sobre el origen de los bailes y una reseña breve de la incorporación de la otredad dentro de la fiesta.

San Francisco Papalotla (en náhuatl “lugar de mariposas”), municipio de Xicohtécatl, se encuentra al sur del estado de Tlaxcala, casi a las faldas de la Malintzi y colindante con el estado de Puebla. Su carnaval dura cuatro días y consiste en la ejecución de danzas en las calles de la localidad, interpretadas por grupos de danzantes llamados cuadrillas o camadas. La celebración comienza el domingo anterior al Miércoles de Ceniza, cuando las cuadrillas bailan en sus respectivos barrios. El día lunes se presentan las cuadrillas de cada barrio, doce en total, en la Plaza Principal; evento cono-

* Investigador independiente y danzante, cursa el cuarto semestre del Posgrado en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM. Su tema de tesis se refiere al disfraz como campo de negociación de alteridades en el carnaval de Tlaxcala y el *cosplay* del Distrito Federal.

¹ Michael Taussig, *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*, Nueva York, Routledge, 1993, pp. XIII, 130.



Camada Municipal, 2010. San Francisco Papalotla, Tlaxcala.

cido precisamente como “la presentación”. Además, es costumbre en los hogares preparar y degustar tamales de chipotle, jitomate y carne de puerco como parte de la fiesta. El martes se realiza “el remate” en la Plaza Principal. Y al domingo siguiente, “la octava”, las cuadrillas bailan en sus respectivos barrios.

Descripción de disfraces, danzas y canto del carnaval de Papalotla

La cuadrilla se integra de cinco tipos de personajes: la *nana* (madre), el *tata* (padre), las doncellas, vasarios (quizás un nahuatlismo para “vasallo”) y charros. El grupo consta de entre doce y treinta parejas de doncellas y vasarios, y de aproximadamente 24 charros, aunque el día lunes se llegan a reunir cerca de 500 charros en la Plaza Principal. La música es interpretada por una banda de trompetas, saxofones, trombón de vara y batería.

Ahora describiré cada personaje. Las doncellas portan con frecuencia vestidos que aluden a la ropa prehispánica. Los vasarios visten camisa blanca, pantalón y chaleco negro (por encima del cual llevan cruzados un listón verde y otro rojo), corbata y calzan zapatos o botas negras. También usan sombreros tejanos negros, adornados con dos plumas de avestruz, verde y roja, al costado derecho. Cubren sus rostros con máscaras de madera tallada de rasgos caucásicos, bigote sencillo, ojos de vidrio y fleco dorado. La *nana* es un hombre

vestido de mujer, porta vestido, medias, zapatos de tacón corto, cubre su rostro con una máscara femenina de madera tallada y ojos de vidrio, y usa un sombrero de ala ancha adornado con dos plumas de avestruz. El *tata* viste como vasario, de modo que sólo se distingue de éstos por hacer pareja con la *nana*. La *nana* y el *tata* interpretan el papel de padres de doncellas, vasarios y charros. Estos últimos son los “hermanos mayores”, y debido a su obligada relación con la danza de “La culebra” más adelante explicaré su indumentaria.

La danza de “El cuadro” se integra por cuatro sones y manifiesta tres instituciones importantes para la comunidad: la familia, el matrimonio y la religión, donde la figura materna es la principal dirigente en cada evolución. En el son de “La primera”, la *nana*, el *tata*, las doncellas y vasarios bailan dando paseos en parejas formando una o dos filas. De este modo la *nana* y el *tata* presentan a sus “hijos” ante la concurrencia. En “La segunda”, los danzantes bailan en dos filas y hacen puentes utilizando cintas; por lo que manifiestan lazos matrimoniales entre doncellas y vasarios, ya que se trata de parejas primordiales. En “La tercera” (también llamada “La estrella”) los bailarines hacen puentes con sus cintas y se reúnen en el centro del espacio para formar con sus mismas cintas una estrella que depositan en el suelo y giran a su alrededor. Esta evolución representa a la estrella de Belén que guió a los Reyes Magos al sitio de nacimiento de Jesucristo. Finalmente, se ejecuta “El jarabe inglés”, en el cual los danzantes pasan por parejas en medio de las filas de mujeres y hombres. Probablemente este son aluda a los ingenieros ingleses que en el siglo XIX contribuyeron a la construcción de las vías férreas que atraviesan la comunidad. Por su parte, los charros bailan alrededor de sus compañeros haciendo una fila, avanzando uno tras otro, brindando así protección simbólica a sus “padres” y “hermanos”.

Posteriormente el *tata* o algún vasario interpreta “La muñeca”, un canto de relación, antiguamente entonado en náhuatl, que en 23 estrofas narra la noche del nacimiento de Jesucristo. Durante su entonación, la *nana* arrulla a una muñeca de juguete y, acompañada

de las doncellas y vasarios, la pasea por el espacio dancístico, ofreciéndola al público para que la bese. Dicha canción consta de introducción, relato como tal y despedida. La introducción es un Génesis resumido, a manera de mito de fundación del mundo y origen del ser humano. La narración describe la noche del 24 de diciembre en Nazaret, la adoración de los ángeles, pastores y Reyes Magos, así como el reconocimiento a Jesús como el Mesías. Y en la despedida, el cantor expresa la incertidumbre de vivir hasta el carnaval del próximo año, insta a sus compañeros a despedirse y para concluir conecta el término del canto con el final de la humanidad. Cabe señalar que la canción de “La muñeca” es exclusiva de la fiesta del carnaval y por ello no se interpreta en Navidad.

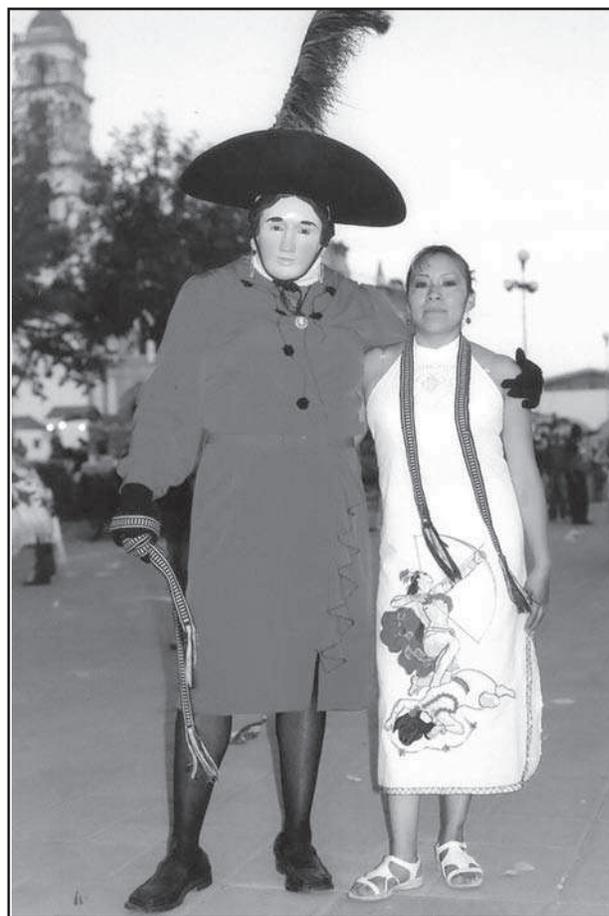
Podemos asociar este canto-danza a las estrategias de evangelización del periodo colonial, pues los frailes aprovecharon la preferencia de los pueblos originarios por la danza como parte de sus rituales. Algunos misioneros, como fray Pedro de Gante, compusieron canciones de tema religioso para ser entonadas y danzadas por los indígenas como parte importante del proceso evangelizador.² En este sentido Tlaxcala fue un centro de producción teatral evangelizadora importante, basta recordar el exitoso auto de “La caída de nuestros primeros padres”, escenificado en 1539 con motivo del día de la Encarnación, documentado por fray Toribio de Benavente, *Motolinía*.³

La danza de “La culebra” hace referencia a la serpiente “chirrionera”, quien utiliza su propio cuerpo a manera de látigo (o chirrión) como medio de defensa y ataque, de ahí su nombre. Tiene dos significados: una versión dice que se trata de una invocación a la lluvia; la otra indica que es la recreación de la leyenda de una mujer convertida en culebra por una divinidad, Tlacotecálotl (quizá Tlacatecálotl), como castigo por su vanidad y crueldad.⁴

² Héctor Azar, *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. Teatro de evangelización en náhuatl*, México, Conaculta, 1992, t. II, pp. 38-39.

³ José Rojas Garcidueñas, *El teatro de Nueva España en el siglo XVII*, México, SEP, 1973, p. 29.

⁴ Esta segunda versión fue documentada por primera vez en la década de 1950 por la maestra de danza Isaura Ramos Luna (q.e.p.d.) con motivo de las Jornadas Nacionales, Deportivas y



Nana y doncella, 2010. San Francisco Papalotla, Tlaxcala.

“La culebra” consta de tres episodios, cada uno con su propia coreografía y melodía. En el primero los charros dan una o dos vueltas en fila alrededor del espacio, y después se dividen en dos filas que se encuentran una frente a otra y cruzan sus caminos zigzagueando. Según una explicación, representan el movimiento de las nubes al conglomerarse, formando lo que se conoce como “víboras de agua”.⁵ Según la otra, es el pueblo hechizado por la belleza de la mujer. En el segundo momento forman dos filas a los lados opuestos del espacio, para verse de frente una a la otra. Entonces los danzantes realizan cortes que consisten en avanzar al centro de la pista en dos ocasiones, y en cada una eje-

Culturales llevadas a cabo de 1953 a 1958; *Monografía y música de danzas y bailes regionales presentados en las Jornadas Nacionales, Deportivas y Culturales llevadas a cabo en los años de 1953 a 1958*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1958, pp. 89-90.

⁵ La “víbora de agua” es una formación nubosa que parece moverse como una serpiente en el cielo, y de ella proceden fuertes aguaceros.



Charro, vista frontal, 2010. San Francisco Papalotla, Tlaxcala.

cutan las evoluciones de “el gallito” y “la mariposa”, después de las cuales “brincan la cuarta”. “El gallito” representa dos culebras amenazándose una a la otra antes de atacarse, mientras “la mariposa” alude al topónimo de la población: “Lugar de mariposas”. Finalmente los charros hacen girar sus propios látigos y “brincan la cuarta”, para simular que evitan que la culebra se enrede en sus piernas. De acuerdo con la versión pluvial, es el anuncio dado por las nubes de la lluvia inminente. Por su parte, el otro relato argumenta que es la danza ideada por la comunidad para desafiar a la mujer, quien, convertida en serpiente, descargaba su ira chicoteando a los hombres.

El tercer episodio de la danza es un combate a latigazos alternados, por parejas, dividido en dos momen-

tos separados por una vuelta alrededor del espacio dancístico. Cada charro debe brincar para evitar el latigazo, comúnmente llamado “cuartazo”, de su adversario. Este momento simboliza, por un lado, los rayos y truenos que acompañan a la lluvia; por el otro, la contienda entre la mujer-serpiente y los hombres, quienes la enfrentan armados con látigos. Al terminar, cada danzante se acerca a su respectivo compañero para darse un apretón de manos o un abrazo, como muestra de concordia y compañerismo, mientras los músicos tocan una “Diana”.

Esta danza se compone, a nivel simbólico, de tres creencias locales. La primera dice que cuando alguien va enojado al campo se le aparece una culebra chirriónera, se le enreda en alguna pierna y lo chicotea. La segunda es la leyenda de una mujer-serpiente que habita en el volcán la Malintzin, o que es una manifestación de éste. Y la tercera se refiere a los pedimentos que antiguamente se dirigían a esta montaña para solicitarle lluvia, cuyos antecedentes se remontan a la época prehispánica, cuando el volcán era llamado Matlalcueye, “la de la falda verde”, y era considerada por los tlaxcaltecas como diosa de los adivinos, hechiceros y consorte de Tláloc, dios de la lluvia.⁶

Es justo mencionar que la danza de “la Culebra” de Papalotla ha sido rescatada por un grupo de ancianos de la localidad. Estuvo olvidada cerca de treinta años, debido, entre otros factores, a conflictos político-laborales que entre 1960 y 1980 afectaron varios aspectos de la vida de la población, incluida la interpretación de las danzas de carnaval. Asimismo, las nuevas generaciones desconocen el trasfondo simbólico de esta fiesta y sus características. En consecuencia, actualmente la mayoría de los charros se limitan a golpearse unos a otros a fin de infligirse graves heridas, a lo que llaman “rajarse”. Por ello, los señores Esteban Muñoz Xicohtécatl, Agustín Flores Xicohtécatl (q.e.p.d.), Adrián Muñoz Pérez y Emilio Muñoz Guzmán organizaron un nuevo grupo en 2003: “La camada municipal”, con objeto de rescatar y difundir la coreografía original de “La culebra”, “El cuadro”, el canto de “La muñeca”, el

⁶ Fray Toribio de Benavente, “Motolinía”, *Historia de los indios de la Nueva España*, México, Porrúa, 2001, p. 266.

modo tradicional de vestir y sus colores, así como los significados correspondientes.

Ahora bien, a excepción de los listones cruzados sobre el chaleco, los charros visten igual que los vasarios. Sin embargo, usan sombrero forrado con terciopelo, cuyo significado es el cielo. Sobre el sombrero llevan una pequeña base circular de madera, donde se sostiene un penacho circular de plumas de avestruz a manera de flor, que representa a las nubes. En la parte posterior del sombrero cuelga un espejo rodeado por un rosetón de listones que simboliza a la luna. De ahí penden varios listones más y se asocian al arcoiris.

Los charros cubren su espalda con una capa romboidal, llamada “pañó”. Está bordada con dos guirnaldas concéntricas de rosas o amapolas; las cuales representan el campo de primavera. Al centro lleva bordado un escudo nacional, como orgullo patrio; o bien personajes de alguna pintura de tema prehispánico de Jesús Helguera (1910-1971). Los espacios libres están cubiertos con lentejuelas, interpretadas como gotas de lluvia. El pañó es rodeado por un fleco blanco tejido cuyo significado es la lluvia.

Además, estos danzantes cubren sus piernas con unas gamuzas que se enredan y sujetan con una cinta para protegerse de los golpes del látigo, por lo que representan el cobijo de las casas. El látigo, llamado “cuarta”, está tejido de fibra de maguey (ixtle) y simboliza a la culebra, al rayo y al trueno. También usan guantes negros de piel y una máscara de madera tallada de rasgos caucásicos, fleco dorado y ojos de vidrio. Como vemos, el simbolismo del traje se liga estrechamente al significado de la danza de “La culebra” como petición de lluvia.

Es pertinente señalar que la máscara de madera, encarnación blanca, ojos de vidrio y rasgos caucásicos apareció en la década de 1940 y se atribuye a la población tlaxcalteca de San Pablo Apetatitlán, específicamente al barrio de Tlatempan. Y su apariencia se debe a que fue concebida por un escultor de figuras religiosas llamado Carlos Reyes Acoltzi (q.e.p.d.), quien la diseñó de acuerdo con la fisonomía de las imágenes de santos. Aunque los danzantes papalotlenses también encargan sus caretas en el taller del escultor José Méndez, de la ciudad de Puebla, y en talleres de reciente aparición en Papalotla.



Charro, vista posterior, 2010. San Francisco Papalotla, Tlaxcala.

Dos versiones sobre el origen de las danzas de carnaval

Primeramente, las instituciones estatales de turismo y de educación explican que estas danzas fueron la respuesta de peones indígenas al maltrato y discriminación por parte de hacendados españoles o franceses desde la época colonial hasta el Porfiriato. Realizaron una parodia de sus bailes de salón y de sus suntuosos vestuarios, para desahogar su inconformidad durante los días de relativa libertad ofrecidos en las fiestas carnavalescas. Versiones similares se aplican oficialmente a danzas de carnaval en otros estados, como a las comparsas de Chimalhuacán, en el Estado de México, o a los chinelos en Morelos.

En segundo término, algunas personas mayores de Papalotla y otras comunidades tlaxcaltecas explican que las danzas de carnaval fueron inventadas por los enemigos de Jesucristo, a quien, siendo todavía niño, intentaban sacar de su escondite llamando su atención



Canto-danza de *la muñeca*, 2010. San Francisco Papalotla, Tlaxcala.

con bailes y disfraces, para así capturarlo y darle muerte. Del mismo modo, la leyenda de Jesús perseguido es recurrente en algunos pueblos indígenas como los huaves, zapotecos y mayas.⁷ Por ello se infiere el sincretismo de algún mito prehispánico con el catolicismo, donde Jesús constituiría un “puente” entre las creencias locales y las recién llegadas en la conquista y la colonia,⁸ mimetizando la religión prehispánica con la imagen divina impuesta por los españoles.

Consecuentemente, gracias a la facultad mimética los tlaxcaltecas hicieron suya la fe católica y conformaron un discurso paralelo al hegemónico, el cual logró absorberlo a tal grado que la distinción entre uno y otro se desdibujó, como sucedió en los casos de las apariciones de la Virgen de Guadalupe o de la Virgen de Ocotlán en Tlaxcala. Precisamente, Michael Taussig señala que la mimesis es una facultad de crear segundas naturalezas, explorar diferencias y convertirse en el Otro.⁹ No obstante, se trató también de una segunda naturaleza creada por la mimesis ejecutada por ambas partes: una para resistir y la otra para imponer.

Resistencia cultural a través de la incorporación del Otro

La resistencia cultural en las danzas del carnaval de Papalotla se presenta como una negociación entre ele-

mentos visuales y musicales de la cultura dominada e innovaciones aportadas o impuestas por la cultura dominante. Esta estrategia se manifiesta en el modo en que la alteridad es integrada y, en su caso, resignificada en la ropa, disfraces, iconografía y música. De esta manera, la cultura local subsiste confrontando a la hegemonía.

Como vimos, la ropa de la *nana*, vasarios y charros es completamente actual. A través de su incorporación, los danzantes cubren dos necesidades expresivas. La primera es marcar las características distintivas de cada personaje. Es decir, para la *nana* un vestido que inspire respeto, pues es la madre de la cuadrilla. Por su lado, para vasarios y charros debe ser ropa elegante, pues encarnan masculinidad y gallardía; tales cualidades deben ser identificables en la vida cotidiana, así cobran pertinencia como referencias vivenciales y visuales.

Esta última vestimenta es un referente de la cotidianidad, donde la interacción con algún grupo (profesionistas como abogados o ingenieros) que viste de esa manera, o parecida, permite a los danzantes tomar “en préstamo” este elemento y ajustarlo a las necesidades simbólico-expresivas de los personajes de la camada. En este sentido, a partir de la década de 1920 se intensificó la influencia citadina en la población masculina que acudía a trabajar a las fábricas y a las ciudades,¹⁰ pues la danza, como cualquier actividad que disfruta de cierta libertad al margen del rigor del trabajo o de la cultura hegemónica, también expresa la totalidad de la experiencia de clase.¹¹

La segunda necesidad expresiva es integrar la contemporaneidad en el tiempo del carnaval. O sea, la ropa actual completa el ciclo pasado-presente de la danza en tanto tiempo festivo-ritual. Como resultado, se incorpora al Otro, la occidentalización o modernización, dentro del campo simbólico del ritual. Operación que, como buen carnaval, pone al mundo de cabeza: pasado y presente son uno, y la hegemonía es canibalizada por la cultura subalterna.

Caso especial es el vestido de las doncellas, probablemente adoptado de los afamados cromos de calen-

⁷ Carlos Montemayor, *Arte y trama en el cuento indígena*, México, FCE, 1998, pp. 90-92.

⁸ Félix Báez-Jorge, *Entre los naguales y los santos*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2008, pp. 198.

⁹ Michael Taussig, *op. cit.*, p. XIII.

¹⁰ Hugo Nutini y Barry L. Isaac, *Los pueblos de habla náhuatl de la región de Puebla-Tlaxcala*, México, INI, 1974, pp. 407-408.

¹¹ John Clarke, “Style”, en *Resistance through Rituals. Youth Subcultures in Post-war Britain*, Oxon, Routledge, 2006, p. 148.

darios de la década de 1940. Es oportuno aclarar que a partir de 1966 las jóvenes comenzaron a integrarse a las camadas debido a la decreciente participación de muchachos en rol femenino (antigua organización del grupo). La nueva presencia requirió de un vestuario acorde a sus implicaciones de contenido y forma. Así se adoptó el traje de doncella prehispánica como vestuario recurrente, pues encarna el referente identitario indígena y la feminidad, que en el imaginario local complementa la masculinidad de los vasarios y charros.

Como antecedente es necesario mencionar que a finales del siglo XIX todavía se utilizaba en Tlaxcala ropa indígena y era común hablar náhuatl.¹² Sin embargo, como en otras regiones, los hombres serían los primeros en mimetizarse con la gente de la ciudad debido a que asistían a la escuela o salían a trabajar como obreros, mientras las mujeres permanecían en casa. Entre 1917 y 1922 las mujeres todavía vestían *tixtle* (falda negra de algodón ajustada a la cintura con un ceñidor); sin embargo, entre 1937 y 1940 sólo las ancianas portaban dicha prenda. Por lo tanto, las mujeres fueron las últimas depositarias del modo de vida oriundo, pues además de vestir la ropa originaria también realizaban actividades domésticas y de la vida cotidiana de acuerdo con los usos y costumbres; situación similar a las observaciones del pueblo cuna de Colombia hechas por Michael Taussig.¹³

Este imaginario se trasladaría a las danzas de carnaval como visión masculina acerca de la mujer y como sexualización del cuerpo femenino. La indumentaria de doncella precortesiana sería el resultado de la negociación y conflicto entre el recuerdo del pasado indígena y la imagen feminizada y sexualizada de las culturas mesoamericanas difundida en los calendarios. Por ello, dentro de la danza la figura de la doncella sugiere al género femenino como salvaguarda de las costumbres en el hogar y como objeto de deseo. Recordemos que la danza “El cuadro” recrea concepciones de la vida familiar y marital, además de religiosas.



Danza de la culebra. 2010. San Francisco Papalotla, Tlaxcala.

Sucede también que en Papalotla, y en el resto de Tlaxcala, algunas personas, jóvenes sobre todo, se disfrazan de personajes tomados de la ficción característica del entretenimiento mediático y salen a bailar con las cuadrillas de sus respectivos barrios. Entre los personajes más recurrentes destacan los de películas y series de dibujos animados, así como luchadores, de manera similar a la subcultura juvenil del *cosplay*.¹⁴ Asimismo, algunos danzantes de diversas comunidades adornan sus disfraces tradicionales con el mismo tipo de personajes, como en los trajes de San Dionisio Yauhquemehcan y en las capas de danzantes del centro de la entidad.

Sin embargo, quienes así se disfrazan bailan al ritmo de la música propia de la fiesta y se comportan como cualquier danzante. De manera muy parecida a lo acontecido en tiempos de la conquista, cuando los tlaxcaltecas integraron las imágenes católicas a su panteón y ritos precortesianos. Entonces, mientras los españoles confiaban en que sustituirían unas por otras, lo que en realidad hicieron fue acumularlas y continuar con sus ceremonias acostumbradas.¹⁵ Así, en vez de sustituir las danzas de carnaval por el entretenimiento mediático, la

¹² Hugo Nutini y Barry L. Isaac, *op. cit.*, p. 402.

¹³ Michel Taussig, *op. cit.*, pp. 176-192.

¹⁴ *Cosplay*: contracción de *costume play* (interpretar el disfraz). Afición de origen japonés a elaborar complicados disfraces e interpretar a personajes de la ficción mediática durante convenciones de historietas y animación.

¹⁵ Fray Toribio de Benavente, “Motolinía”, *op. cit.*, p. 29.



Danzante fortuito disfrazado como *La Máscara*, 2010. San Francisco Papalotla, Tlaxcala.

comunidad yuxtapone a doncellas, vasarios y charros con superhéroes estadounidenses y japoneses, y los hace funcionar como si se tratara de un tipo más de *buehues*.¹⁶

Lo mismo sucede en el repertorio musical. En el caso de las danzas de Papalotla, la interpretación de cada pieza se respeta. Sin embargo, los grupos musicales interpretan algunas piezas modernas en medio del son propio de la batalla de “cuartazos”. Entre las más populares se encuentran “El adolorido”, “El gavilán pollero”, “Sacaremos a ese buey de la barranca” y recientemente una pieza de pasito duranguense llamada “La abeja miope”. Lo mismo sucede en las variantes de la danza de “La culebra” de las comunidades de Tepexpanco y Acuitlapilco. Además, en las danzas de cuadrillas llamadas “taragotas”, en la región central del estado, a mitad de la “quinta de lanceras” se interpreta algún corrido o pieza contemporánea como mambo, pasito duranguense y hasta rocanrol. Sin embargo, durante la interpretación de este tipo de piezas los danzantes ejecutan la coreografía propia de las cuadrillas. Mas no falta el danzante que de cuando en cuando intercala pasos de los bailes relativos a tal música. De manera que si bien se trata de música comercial, se baila a la usanza del carnaval tlaxcalteca.

¹⁶ Denominación común para danzantes de carnaval. Se traduce del náhuatl como “ancianos”.

Consecuentemente, las danzas, música y trajes del carnaval manifiestan la tensión entre el pasado y el presente, la costumbre y la novedad. Negociaciones que delatan objeciones contra el supuesto consenso hegemónico y alimentan la resistencia simbólica dentro de la fiesta y el rito, como una especie de “estilo” subcultural. Es decir, una selección de diversos elementos de una matriz preexistente, trasladados y reordenados dentro de un nuevo contexto confiriéndoles nuevos significados.¹⁷ Al fin y al cabo es una fiesta construida de constantes alteridades.

Conclusión

Las danzas del carnaval de San Francisco Papalotla, como las del resto de Tlaxcala, manifiestan una resistencia cultural más o menos consciente que se vale, en parte, de la subversión de las imágenes para subsistir en contextos culturales hegemónicos. Por ello se canta “La muñeca” para recordar el nacimiento de Jesucristo y enseguida se baila “La culebra” para pedir lluvia. Justo como cuando los antiguos tlaxcaltecas ponían las imágenes de Jesús y la Virgen en medio de las imágenes de sus propios dioses. Y ahora se canta, se baila y además se incorpora a “Batman” y a los “Caballeros del Zodiaco”, entre otros, dentro de la fiesta. De esta manera, desde los primeros días de la evangelización emprendida por los españoles hasta nuestros días de continuo flujo de modelos hegemónicos, los danzantes o *buehues* tlaxcaltecas han aprendido a “domesticar las imágenes y conjurar temporalmente su amenaza”.¹⁸ La subversión de las imágenes en el carnaval de Papalotla y demás poblaciones tlaxcaltecas despliega una fascinante e interesante estrategia de resistencia cultural, donde la mimesis implica la alteridad y no hay ganadores ni perdedores como tales, sino manifestaciones de conflictos y necesidades expresivas en las cuales, parafraseando a Jean-Paul Sartre, “las comunidades hacen algo con lo que han hecho de ellas”.

¹⁷ John Clarke, *op. cit.*, p. 150.

¹⁸ Serge Gruzinsky, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, México, FCE, 2010, p. 51.

Rafael Chaveste
Navarrete*

A N T R O P O L O G Í A

La música y su importancia en la fiesta patronal del Señor de las Cinco Llagas, Cuaxuchpa, Sierra Negra de Puebla



Durante mi estancia en el Proyecto de Investigación Formativa “Sociedad y Naturaleza”, en la Escuela Nacional de Antropología e Historia del INAH, surgió mi interés hacia el papel que tiene la música en lo que concierne a las fiestas religiosas de los pueblos originarios de México. De esta manera, y guiado por el gusto que tengo hacia este fenómeno cultural y la cultura nahua, les presento a manera de relato parte del trabajo que he realizado en torno a la música y su importancia en la fiesta patronal del Señor de las Cinco Llagas, celebrada el cuarto viernes posterior al Miércoles de Ceniza (18 de marzo de 2010) en Cuaxuchpa, comunidad nahua de la Sierra Negra de Puebla.

Para comenzar es preciso resaltar que la música es una expresión cultural que sin lugar a dudas ha acompañado al hombre a lo largo de su devenir por el tiempo, siendo en un principio el resultado de la relación del hombre con la naturaleza, donde el primero —al tratar de comprender su entorno— utilizó diversos elementos naturales —rocas, huesos, madera, así como el sonido de sus extremidades corporales— para crear ritmos y sonidos, que con el paso del tiempo fueron adquiriendo características y funciones más complejas.

En nuestra sociedad, la música y la manera de comprenderla dista de la forma en que lo hicieron las primeras sociedades humanas mesoamericanas, y en concreto los nahuas del Altiplano Central en el siglo XVI: para ellos la música pudo haber tenido en el contexto religioso la función de crear un puente entre el hombre y la divinidad, la cual se manifestaba en los fenómenos naturales; en el pensamiento de los nahuas de aquella área geográfica y cultural fue una forma en que el hombre se relacionó con el

* Pasante de la carrera de Etnohistoria en la ENAH-INAH.

tiempo-espacio de los seres divinos. En nuestros días la música sigue siendo parte fundamental en las fiestas católicas que realizan los nahuas de Cuaxuchpa.

Cuaxuchpa, comunidad nahua localizada en la Sierra Negra de Puebla, perteneciente al municipio de San Sebastián Tlacotepec, ubicado en el extremo sureste del estado de Puebla —colinda al norte con Veracruz, al sur con Oaxaca, y al este con ambos estados—. Cuaxuchpa tiene una altitud de 580 msnm y su clima subtropical, cálido húmedo con abundante lluvia en verano que permite el crecimiento de abundante vegetación silvestre y cultivada, la vegetación del lugar pertenece a la selva alta perennifolia. La fauna es variada y extensa, pues comprende venados, jabalíes, nutrias, tlaquaches y diversas aves.



Fotografía 1. Centro de San Sebastián Tlacotepec (foto del autor, 2010).

En el trayecto hacia Cuaxuchpa, partiendo del Distrito Federal a Córdoba y de ahí a la Sierra Negra, me percaté de que mientras más me adentro a la serranía el camino de asfalto se convierte en camino de terracería, y el paisaje deja de ser un lugar seco para transformarse en un mosaico de diferentes tonalidades. La gente, que desde afuera observa el camión con asientos rotos e incómodos, pero con buen motor para aquellos caminos, muestra interés por ver quién viaja en aquel transporte. A pesar del aislamiento y pobreza del que soy testigo, viven un proceso acelerado de cambio de costumbres y hábitos culturales, los cuales se observan tanto en la forma de vestir como en las pocas tiendas que uno alcanza a observar, anunciando refrescos de cola y a un costado de ellas máquinas que por cinco

pesos les permiten escuchar, dentro de un repertorio de mil canciones, tres canciones que en general son las que se escuchan en cualquier ciudad, con la diferencia de que entre los escuchas hay nahuas, popolocas, mazatecos y mestizos.

Después de casi cuatro horas y media de viaje partiendo de Córdoba, Veracruz, el camión atraviesa un estrecho puente sobre el río Coyolapa, para continuar sobre una carretera que se asfaltó no hace más de cinco años. Los últimos diez minutos de mi viaje en ruedas, para después continuar a pie una hora hacia Cuaxuchpa.



Fotografía 2. Camino a Cuaxuchpa (fotografía de Mateos, 2010).



Fotografía 3. Río Coyolapa (foto del autor, 2010).

Una vez que llego a mi destino, los coaxochconeme (hijos de Cuaxuchpa), como ellos mismos se denominan, me saludan y muestran interés por mi llegada. Me dirijo a la tienda de doña Alberta, una señora de 52 años que, después de saludarme con una emoción controlada, me pregunta cómo estuvo el camino y que si estoy listo para la fiesta del Santo Patrono, para la fiesta del Señor

de las Cinco Llagas. Mientras descanso del largo viaje doña Alberta me platica un poco acerca de la importancia que la fiesta patronal tiene para los Coaxochconeme, ella me dice:

Qué bueno que has venido a festejar a Nuestro Señor junto con nosotros, ya más tarde vienen los músicos, ellos no son de aquí, ellos vienen de Tehuacán y van a venir a cantarle las mañanitas al Santo Patrón. La fiesta es mañana, pero le cantarán en la noche las mañanitas para que vea que no nos olvidamos de él, él está molesto por las envidias de nosotros, pero pues por eso le traemos música.

Mientras escucho las palabras de doña Alberta me viene a la mente lo que el franciscano Gerónimo de Mendieta en el siglo XVI recopila en su obra respecto a la música, su origen y su función:

Dicen que el devoto de Tezcatlipoca, perseverando en esta su devoción, llegó a la costa del mar, donde le apareció en tres maneras o figuras, y le llamó y dijo: “Ven acá, fulano, pues eras tan mi amigo, quiero que vayas a la casa del sol y traigas de allá cantores y instrumentos para que me hagas fiesta [...] Pues hecha la dicha puente, y dándole un cantar que fuese diciendo, entendiéndole el sol, avisó a su gente y criados que no le respondiesen al canto... Y así aconteció que algunos de ellos, pareciéndoles meliflúo el canto, le respondieron, a los cuales trajo con el atabal que llaman ueuetl y con el tepunaztlí [...].¹

Terminada la plática, me dirijo a casa de mis amigos y principales informantes, ellos son una pareja joven originarios de Cuaxuchpa, que desde mis primeras visitas a la comunidad me brindaron su techo y amistad más allá de un simple gesto amable siempre, mostrándose comprometidos y solidarios. Después de una amena plática, Germán, el joven padre y jefe del hogar, me comenta, como lo hizo doña Alberta: que ya no tardan los músicos, pero él no irá a cantarle las mañanitas por-

¹ Fray Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, México, Salvador Chávez Hayhot, 1945, p. 86.



Fotografía 4. Escena de la fiesta patronal.

que está cansado y al día siguiente tiene que ir a sembrar, pero que yo vaya, que la puerta estará abierta para mi regreso. Mientras descanso, y los sonidos de la noche nos acompañan, espero la hora para ir a la iglesia del centro, donde se celebrará la fiesta, Germán aprovecha y me platica:

Mi padre, que en paz descanse, un día fue a cortar leña, escuchó golpes como si cortaran madera, siguió caminando y más adelante vio a un señor arriba de un árbol el cual le pidió que le pasara su tambor y que si le hacía el favor él se lo regresaría y le cortaría la leña por él, le pasó el tambor con fuego con una rama seca y al dársela el hombre del árbol le dijo que qué leña y que se fuera lejos porque iba a tronar. Mi padre se escondió debajo de una piedra y se cubrió con hojas y cuando pasó el trueno salió y al regresar vio leña, si mi padre no le hubiera pasado su tambor con una rama se iba a quemar o se lo iba a llevar.

Escuchar este relato de Germán, me hace dar cuenta nuevamente cómo el pensamiento de los antiguos nahuas sigue presente en los habitantes de Cuaxuchpa, y que a pesar del choque entre las dos culturas, la mesoamericana y la ibérica, la forma como entienden el cosmos sigue manteniendo elementos y características que, pese al contacto con la religión católica, continúan vigentes en la vida cotidiana de los coaxochconeme.

Estando en esto demandaba a la fantasma que le hiciese alguna merced, o le pedía alguna riqueza, o le pedía esfuerzo y valentía para cautivar en la guerra a muchos, y algunos dábanlos esto que pedían y a otros no les daba lo que pedían, sino lo contrario, que era pobreza y miseria y malaventura; y así decían que en su mano estaba *Tezcatlipoca* dar cualquier cosa que quisiese, adversa o próspera.²

Eran las 12:15 de la noche, se escuchaban truenos a los lejos y me dirigí con mi linterna hacia la iglesia, al llegar vi mucha gente en el jardín que la rodea. Todos esperaban a que los topiles abrieran las puertas. En el lugar podía sentirse un ambiente profundamente melancólico, en medio de la oscuridad de la noche sólo se podían escuchar algunos susurros de la gente, que esperaba el momento para cantar las plegarias al Santo Patrono. De pronto el sonido de un motor hizo que la gente se apresurara hacia un costado del camino de terracería, llegó una camioneta y de ella bajaron cuatro músicos que cargaban dos trompetas, una tuba y un tambor, y al mismo tiempo prendieron el copal y las veladoras que alumbraban el camino hacia la casa de don Honorato, donde descansaba el Señor de las Cinco Llagas.

Al llegar a la casa en donde reposaba la imagen, los cuetes y los rezos no se hicieron esperar; me ofrecieron un vaso de café y un bolillo, los cuales disfruté junto con aquel momento en que el Santo Patrono y los fieles interactuaban dentro del mismo tiempo-espacio. Si bien la divinidad estaba presente en toda época del año, era en ese preciso momento en que la relación era más estrecha, la fiesta había comenzado, ahí comprendí el verdadero significado de ella, del “rito, la vuelta del otro tiempo, el retorno de las fuerzas que vivifican al mundo”.³

Después de un rato la gente, junto con su Santo Patrón, regresaba a la iglesia, cantos en náhuatl o mexicano, como los coaxochconeme lo llaman, y melodías

² Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, México, Porrúa, 1982, p. 272.

³ Alfredo López Austin, “El otro espacio”, en *Los mitos del tlaucache: caminos de la mitología mesoamericana*, México, UNAM, 1996, p. 73.

en tonos menores acompañaban la procesión. Al llegar a las puertas de la iglesia entraron los fieles, después de que lo hiciera el Señor de las Cinco Llagas, y entonces comenzaron las mañanitas.

Después de ir a descansar un poco, decidí ir a visitar a doña Leónides, madre de Germán, la cual vivía sólo a dos cabañas de su hijo. Ella es una mujer de 75 años, quien podría darme información interesante en cuanto a la música. Llegué a su casa y me recibió con gusto, me ofreció una taza de café (cabe señalar que en Cuaxuchpa la mayoría de las personas siembran café para consumo propio en estos días, en otro tiempo lo vendían), comida y tortillas. Mientras comíamos, doña Leónides me preguntó que cómo me había parecido la procesión, “antes no había trompetas, era pura marimba y tepozatlí”. Entre otras cosas me comentó que:

Mi madre me contó que un día vinieron unos músicos, los habían contratado del cerro, quien sabe quien pero para allá arriba fueron, subieron al *Covatepetl* y ahí se perdieron, mucha gente se ha perdido, el cerro se los traga, unos logran salir pero otros no y es que ven oro en las entradas del cerro, el cerro los engaña, a veces se escucha música en el cerro hasta arriba, yo los he escuchado.



Fotografía 5. Covatepetl. Vista Lomas (foto del autor, 2010).

Escuchar lo que me decía doña Leónides fue muy interesante, me ofreció más café y seguimos platicando, cuando de pronto se escucharon truenos y al respecto ella me dijo: “Cuando truena es porque San Miguel toca un tambor con su espada, por eso truena y llueve, por su espada. Has visto como está el Covatepetl, partido a la

mitad, era una serpiente grande y San Miguel la mató con su espada que trae, pero eso fue cuando los antiguos, ahora es un cerro pero antes era una serpiente y pues como había gente, San Miguel la partió en dos”.



Fotografía 6. Covatepetl. Tlacotepec (foto del autor, 2010)

Eran las cuatro de la tarde y los topiles hacían sonar las campanas y caparachos de tortuga, para que la gente supiera que ya iba a empezar la misa y debían asistir. Las campanas repicaban, la banda de música hacía sonar sus instrumentos y los cuetes tronaban en el cielo, la gente asistía con más ánimo, el ambiente de solemnidad de la noche anterior ya había pasado: para celebrar al Santo Patrono vinieron representantes de diversas comunidades de la Sierra Negra, llegaron de Mirador, Villa del Río, Mazateopan, Tepetla, Tlacotepec, Paso Azihuatl y Buenavista, todos con sus estandartes.

Después de la misa se colocaron los representantes afuera de la iglesia para la procesión, los músicos afinaban y la gente se preparaba, pero vino un fuerte aire, movía los estandartes y la gente se tapaba la cara, los arcos de tepexilote que adornaban la entrada de la iglesia parecían caerse; tardó unos minutos en calmarse el viento y que la gente conti-

nuara con el ritual, en eso se acerca doña Alberta y me dice: “es que el Señor está enojado, hay muchas envidias”.

“Para los nahuas del siglo XVI existía el tiempo-espacio original y ajeno, anecúmeno, donde habitaban los seres divinos, las fuerzas, los muertos; y el tiempo-espacio causado, propio, ecúmeno, el mundo creado por los dioses y habitado por las criaturas: los hombres, los animales, las plantas, los astros”,⁴ los cuales estaban en constante relación.

El ritual, como forma de reproducir y mantener el orden del cosmos, fue una manera en que el hombre se relacionó con el tiempo-espacio de las divinidades; la música fue uno de los medios por el que, a través de los sonidos, aquellos dos mundos llegaban a relacionarse de una forma más íntima, se creaba una estrecha relación entre el mundo de los dioses con el mundo de los hombres. En nuestros días, y resistiendo al tiempo, los nahuas de Cuaxuchpa mantienen vivas muchas creencias en cuanto a su forma de entender e interactuar en el universo y relacionarse con su divinidad, ya no usan silbatos ni teponaztlí, usan trompetas y campanas, ya no es el huehuetl de la casa del Sol, es la espada de San Miguel que toca su tambor.

⁴ Alfredo López Austin, “Los mexicas ante el cosmos”, en *Arqueología Mexicana*, núm. 91, 2008, pp. 24-35.



Fotografía 7. Participación comunitaria en la fiesta patronal.

María Luisa de la Garza*
María Felipa Rueda**

A N T R O P O L O G A

La “quebradita” como expresión festiva. Su impacto en Chiapas

Para Lacho

Este trabajo presenta los resultados de un proyecto iniciado con nuestro amigo y compañero Horacio Gómez Lara, que ya no está con nosotros y a quien explícitamente queremos recordar. Y lo hacemos no sólo porque de lo que aquí se hablará lo veníamos pensando con él, sino porque apreciaba este Foro de Música Tradicional y tenía intenciones de participar en esta edición. Vaya, pues, por él.

El tema es el fenómeno del baile llamado la “quebradita” en Chiapas, y en particular el surgimiento, proliferación y decadencia de esos “clubs de baile” llamados “rodeos”, los cuales durante tres años (de mediados de 2007 a mediados de 2010) tuvieron una presencia notable en las fiestas populares de San Cristóbal de Las Casas y varios municipios aledaños.

Hay que señalar, antes que nada, que si bien la “quebradita” se ha bailado en todo el estado (como en todo México, prácticamente), sólo en San Cristóbal de Las Casas se formaron en gran número esos grupos de baile que día con día, al atardecer, se reunían en diversas plazas y atrios de iglesias para aprender los pasos y diseñar coreografías.

El primer rodeo de San Cristóbal se constituyó en agosto de 2006, cuando varios estudiantes del Colegio de Bachilleres se plantearon presentar “un nuevo tipo de baile” en el desfile del 20 de Noviembre. Los que sabían un poco de “quebradita” empezaron a ensayar con algunas compañeras, en principio sólo para el desfile, mas a partir de esa experiencia tres parejas decidieron continuar. Como bailaban en una plazuela céntrica y muy transitada por gente que pasea en las tardes, llamaron la atención de

* Doctora en Filosofía, profesora-investigadora del Cesmeca-Universidad de las Ciencias y las Artes de Chiapas.

** Licenciada en Antropología Social, colaboradora de los proyectos: “Música, migraciones e identidad” (PROMEP 103.5/07/2713) y “Geografías sonoras: transformaciones recientes del gusto musical” (Fondo de Investigación UNICACH 2010), desarrollados en el Cesmeca.



otros jóvenes, y algunos se animaron a pedirles que los dejaran aprender y practicar con ellos.

Según nos contaron los jóvenes que participaron en aquel rodeo primigenio, había una gran disposición para recibir a nuevos integrantes, de manera que pronto creció el número de miembros. Luego surgieron otros rodeos, por escisiones de éste o por iniciativas paralelas, de manera que a mediados de 2008 en la ciudad había cerca de veinte rodeos.

Los rodeos o “clubs de baile” podían estar integrados hasta por treinta o más personas, y todos se consideraban parte del grupo, aun cuando no todos bailaran. Los que no bailaban estaban ahí observando, conversando, conviviendo, y no sólo eran reconocidos por los demás como parte del rodeo, sino que eran muy valorados porque apoyaban a los bailarines cuando había competencias.

Entre los integrantes de los rodeos había gente que estudiaba, gente que trabajaba y gente que hacía ambas cosas, cuyas edades oscilaban entre 14 y 23 años. Entre los estudiantes, la mayoría eran de preparatoria, pero había también universitarios y alumnos de secundaria. En cuanto a sus trabajos, había desde carpinteros y albañiles hasta panaderas, dependientas de joyerías o vendedores de seguros.

Tal como ocurrió en Los Ángeles a principios de los años 90, cuando “se inventó” la quebradita como movimiento,¹ no solía haber una estructura social previa que vinculara a esta diversidad de jóvenes. Los unía el interés por el baile, y este elemento aglutinador consiguió que por un tiempo se dejaran de lado las diferencias entre barrios y colonias, y que de forma



excepcional se omitiera poner atención a las diferencias étnicas y de clase, tan definitorias en la forma como habitualmente se relacionan los individuos. En este sentido, estábamos ante un fenómeno trans-clase y trans-étnico también.

Esto —el atestiguar un fenómeno que rebasa fronteras étnicas y de clase— ya es en sí un motivo de alegría, e incluso un motivo de festejo. Pero en el resumen de nuestra ponencia anunciábamos dos ángulos desde los que abordaríamos la “quebradita” como expresión festiva: uno es un enfoque más público, más abierto, más “social”, que se refiere a la participación de estos grupos de jóvenes en diversas fiestas cívicas y patronales de la región Altos de Chiapas, así como las implicaciones que ha tenido esa participación. El segundo ángulo mira más al interior de los propios rodeos, y se referirá a las satisfacciones personales que experimentan los bailarines al saber que su empeño y sus logros en materia dancística son reconocidos.

Para terminar, nos referiremos al carácter excepcional de la fiesta, pero no para abordar el tema tradicional de la separación entre los tiempos del ocio y del trabajo, sino para ver cómo la incorporación de la música de banda en las fiestas patronales en San Cristóbal de las Casas tuvo como efecto imprevisto desafíos intolerables para el imaginario étnico-social dominante.

Comencemos por la trayectoria de la *presencia física* de los clubs de baile en las fiestas populares del área de estudio. Los rodeos empezaron bailando *en el suelo*, haciéndose un sitio entre los asistentes a los “conciertos estelares” de las fiestas patronales, conciertos que por aquel entonces (2007) estaban notoriamente protagonizados por bandas y, sobre todo, por tecnobandas, las cuales habían proliferado al calor de esta moda musical, desplazando como amenizadores principales tanto a las agrupaciones “versátiles” de corte tropical como a

¹ Mariángela Rodríguez, *Tradición, identidad, mito y metáfora. Mexicanos y chicanos en California*, México, CIESAS / Porrúa, 2005; Helena Simonett, *Banda. Mexican Musical Life Across Borders*, Middletown, Wesleyan University Press, 2001.

las “marimbas orquesta”, que tradicionalmente serían las formaciones musicales festivas por excelencia. Los jóvenes solían estar atentos a los carteles que los patronatos de fiestas difunden con el programa de actividades, y si estaba alguna banda que les gustara, allá iban a bailar con ella.

En 2007 hubo elecciones a presidente municipal, y este fue un hecho decisivo para la expansión del fenómeno de los rodeos, pues los políticos locales contrataban a los jóvenes para que se presentaran en sus mítines. En ese momento los rodeos pasan del suelo al escenario, y se constituyen en mediadores privilegiados entre los políticos y la sociedad, ya que lo atractivo de sus actuaciones acababa haciendo atractivos también a los candidatos, o al menos garantizaban público en sus actos de campaña.

Después de la gran visibilidad que ganaron los rodeos por este motivo, alguno consiguió presentarse en el escenario principal de la Feria de la Primavera y de la Paz (que conmemora la fundación de la ciudad de San Cristóbal, el 31 de marzo), pero la participación de estos grupos de jóvenes en fiestas cívicas venía siempre de la mano de empresas privadas —particularmente cerveceras—, que los contrataban para actuar en sus *stands* en la feria o en sus carros alegóricos durante algún desfile (por el aniversario de la ciudad o por otro motivo).

No accedieron, pues, a los escenarios de las principales fiestas de la cosmopolita y, al mismo tiempo, conservadora ciudad de San Cristóbal de Las Casas (ni de las fiestas cívicas ni de las religiosas), como sí subieron a los escenarios de las fiestas patronales de diversas poblaciones aledañas, a las que eran invitados como uno de los atractivos principales de la celebración.

Cabe aquí mencionar que cuando los rodeos eran presentados en esos pueblos y comunidades, los maestros de ceremonias ponían énfasis en la *modernidad* que representaban, mientras en la ciudad de San Cristóbal el énfasis se ponía en la espectacularidad del baile, en su gran dificultad técnica. En este sentido, el baile de la “quebradita” en San Cristóbal era el baile de una subcultura entre otras (*reguetoneros*, *hiphoperos*, aficionados a la música electrónica, etc.), mientras en las poblaciones menores del entorno la “quebradita” era, por encima de todo, el baile *de moda*, el baile presti-

giado por los medios y el que ayudaba a construir una imagen del propio pueblo como de un pueblo que participa también de la modernidad.

En esas localidades, muchas de ellas con amplia población indígena, convive el modo tradicional de celebrar la fiesta y también la fiesta entendida como espectáculo, en el sentido que lo definía Jesús Martín Barbero: “Algo que ya no es para ser vivido, sino mirado y admirado”.² Y entre lo que había que ver y admirar estaban (y están), en un lugar destacado, los músicos que cultivan géneros que en su origen provienen del norte: agrupaciones (ya sean locales o nacionales) que combinan la música norteña, la música tipo banda estilo sinaloense, la música duranguense y, en el momento al que nos estamos refiriendo, también la cumbia texana. Ese era el marco sonoro de las *performances* de esos “norteños del sur” que eran los integrantes de los rodeos; ése era el tipo de músicos a quienes solían preceder en sus actuaciones.

Vayamos ahora a los varios sentidos de gozo que implicaba el buen desempeño dancístico para estos jóvenes, mas antes debe señalarse que, estuvieran empezando o ya bailaran bien la quebradita, el espacio y el tiempo de los ensayos era de por sí un tiempo, si no de fiesta, sí de un alegre remanso en cuanto a la calidad de las relaciones interpersonales, además de un lapso en el que las tribulaciones de la vida cotidiana quedaban a un lado. En la época de auge de los rodeos, la experiencia de participar en ellos era vivida como un espacio de compañerismo, de respeto y de gran solidaridad. Y en concreto, la práctica de la quebradita brindaba grandes satisfacciones precisamente por su alto grado de dificultad.

En este sentido, el baile disminuía un estrés “negativo” derivado de los problemas cotidianos y favorecía un estrés positivo —si podemos hablar así— derivado del riesgo que ciertamente entrañan algunas de las “cargadas”. Como señaló una de las entrevistadas, la quebradita era su género favorito por “la adrenalina que se siente al estar haciendo las acrobacias”.

² Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Gustavo Gili, 2001 [1987], p. 100.

Pero además de esto, la quebradita era atractiva por ser un baile que hacía posible que los jóvenes obtuvieran reconocimiento, lo cual era sumamente valorado. Ese reconocimiento podía provenir de dos vías: la primera atañe a la sociedad en general, al público que se quedaba admirado con sus acrobacias. El asombro que causaban los llenaba de satisfacción. “Me gustan —decía una joven *quebradora*— los puntos de vista de las personas cuando nos hacen... ¿cómo se puede decir?, cuando nos dicen ‘no, que está bien’, que les gusta, [...] que les impacta. Nos gusta eso, que nos animen”.

La segunda vía posible de reconocimiento involucraba más específicamente a los bailarines, que tenían la capacidad de juzgar la creatividad de cada joven en la interpretación de los pasos y las pequeñas innovaciones que unos y otros introducían. Todos aprendían de todos, pero buscaban que su rodeo se distinguiera por lo que podían caracterizar como “un enfoque”, o “un toque personal”. Deseaban hacerse notar por su creatividad para “convertir” o “combinar” cargadas; para idear una secuencia original de pasos en una coreografía o en la edición de la pista que acompañaba su baile. Esto podía pasar inadvertido para el público común, mas no para los involucrados en esta práctica social, muy atentos a cualquier innovación.

En resumen, buscaban imprimir un toque original que marcara la diferencia frente a otros rodeos y, al mismo tiempo, armar una puesta en escena que hiciera mayor el lucimiento ante el público, pues corrían parejas la búsqueda de reconocimiento en el plano social más general y la búsqueda de reconocimiento entre, digamos, sus “pares expertos”.

Ahora bien, vamos a señalar los límites que hemos visto como importantes en la manifestación de la quebradita como expresión festiva y, en este sentido, lo que limitó su impacto en y desde Chiapas. Y decimos “desde Chiapas” porque a los integrantes de los rodeos les habría gustado llegar a hacer un buen papel en exhibiciones que trascendieran el nivel local, pero pronto se toparon con las limitaciones materiales, es decir, con la imposibilidad de contar con espacios y materiales adecuados para ensayar, y con maestros calificados que les



enseñaran los conocimientos técnicos. Los bailarines de Tuxtla pudieron, en este sentido, tener mejores rendimientos a nivel nacional e internacional, pero, por un lado, se trata de bailarines que no surgen de rodeos como los que aquí se han descrito, sino de academias de baile privadas; y, por otro lado, sus ventajas respecto de los *quebradores* de San Cristóbal son insuficientes cuando se comparan con los del centro del país y, en última instancia, con los jóvenes que ensayan la “quebradita” en clubes y gimnasios de Estados Unidos, que es donde radican los ganadores de las competencias recientes más importantes del género, como las últimas ediciones del concurso “Así se baila banda”.

Por lo que respecta a la manifestación de la “quebradita” como expresión festiva en el ámbito geográfico de San Cristóbal de Las Casas, se debe señalar que la admiración por las destrezas técnicas no es suficientemente relevante cuando están en juego otros elementos de valoración social. Los jóvenes que integraban los rodeos padecieron la hostilidad de los entornos vecinales donde ensayaban, pues —como ocurre en el resto del país— ahí también se mira a los jóvenes con desconfianza. Según recogimos de sus testimonios, con frecuencia tuvieron que jurar y perjurar que no eran delincuentes, ni viciosos ni traficantes. Como señaló un *quebrador*, “piensan que porque uno se junta en un rodeo se vuelve uno vago o malandrín, pero no es así, porque venimos a bailar”.

Para los adultos de San Cristóbal, varios jóvenes juntos son siempre demasiados jóvenes, y alegaban que

hacían “mucho escándalo”, que podían ensuciar, que si a veces estaban con sus bebidas alcohólicas o, quizá, con algún tipo de droga. El baile mismo incomodaba, y no tanto porque las chicas pudieran tener un accidente, sino por cómo se estaban “exhibiendo”. En algunos atrios y plazuelas les cortaban la energía eléctrica a las nueve de la noche, lo que era muy frustrante para quienes no podían acercarse antes de las ocho, cuando terminaban de trabajar; en otros lugares les permitían estar una hora más, pero tenían ordenado que “a las diez de la noche hagan favor de desalojar”. Sea que los vecinos ordenen o no que “desalojen”, los jóvenes utilizan este vocabulario, poniendo en evidencia el tipo de relación que los adultos establecen con ellos.

En algunas plazas, los jóvenes consiguieron de los patronatos un “permiso provisional”, cuya caducidad fue comprobada siempre con el paso del tiempo. Algunos vecinos reportan que hubo cierto debate entre ellos, pero al final las prevenciones ante la presencia de “muchos chavos desconocidos” hicieron que los rodeos fueran rechazados.

En general, si los jóvenes no han sido criados en el barrio, son unos intrusos de los que hay que cuidarse, pues parece que llegan como colonizadores a invadir y a despojar a los vecinos de lo que consideran su propiedad particular. El carácter público del espacio supuestamente público de la ciudad ha sido definitivamente trastocado, como por otra parte ha ocurrido tantas veces en distintas latitudes con la música de otros jóvenes.

Ahora bien, a pesar de lo que aquí se señala, el estilo *vaquero* de estos jóvenes y las músicas que bailan no están tan estigmatizados como otros estilos de vestir y otros bailes. Un consejero político involucrado en actividades para el sector juvenil reconocía la “satanización” de algunas tribus urbanas —y de los jóvenes en general—, pues “en San Cristóbal, desafortunadamente, si ves a un chavo con su patineta y un pelo rasta ya es malandro; si ves a un chavo con mochilita a las dos de la noche, ya es malandro”.

Pero aunque no fueran *malandros* los bailarores de “quebradita”, acabaron siendo desplazados, y ello

mediante dos mecanismos sumamente ilustrativos: el primero de esos mecanismos de expulsión pudo haber sido coyuntural, pero de ahí rescatamos un ejemplo con gran carga simbólica. Ocurre que a mediados de 2009 se emprendió la remodelación de varias plazas públicas, con lo cual los muchachos perdieron por meses sus espacios de ensayo. Uno de esos espacios era el quiosco de la Plaza del Cerrillo, que una vez que estuvo lista fue rebautizada con el nombre de Plaza de la Marimba. Esta denominación desaloja también simbólicamente a los aficionados a la “quebradita”, pues ya no parece la plaza más adecuada para escuchar y bailar cumbias norteñas, música de banda y esas mezclas alteradas en su *tempo* que se han dado en llamar así: “música de quebradita”. Hoy en ese espacio toca una marimba orquesta dos veces a la semana, y alguna gente acude a bailar. A veces acude bastante gente, pero una gente muy distinta a la que conformaba el “Rodeo Texcoco”, el grupo que ensayaba ahí.

El otro mecanismo de desplazamiento tuvo que ver con un acuerdo al que llegaron las juntas de festejos de los barrios más tradicionales de San Cristóbal, para evitar que asistieran a sus fiestas tantos jóvenes —indígenas y no indígenas— habitantes de las colonias periféricas. ¿Cómo le hicieron? Acordaron, con el argumento de recuperar “lo tradicional”, ya no contratar a bandas, sino encargar las actuaciones estelares a grupos “versátiles”, y sobre todo a marimbas-orquesta.

Con esto evitaron la llegada de tanto joven “marginal”, entusiasmado con la música de las bandas y las tecnobandas que, sin embargo, no dejaban de estar a la moda, ya que muchas de las canciones que interpretan las bandas han pasado al repertorio de la marimba.

En San Cristóbal, ciudad cosmopolita donde pareciera que se ha perdido gran parte del acervo tradicional, fiesta y vida cotidiana aparentemente están opuestas, pero los hechos aquí narrados muestran que no lo están tanto: el tiempo “excepcional” de la fiesta lo es sólo hasta el punto en que el desafío al orden social y simbólico no se vuelve constante y, en ese sentido, permanente. Ha de mantener su carácter de tiempo excepcional.

Rosa Linda
Ramírez Olguín*

A N T R O P O L O G Í A



El huapango, la décima y la topada en las *huapangueadas* de la Huasteca “chilanguense”

En la ciudad de México, entre los inmigrantes de todas las generaciones provenientes de la región huasteca, el término “Huasteca chilanguense” se ha difundido como el nombre con el que ellos mismos reconocen su presencia en esta ciudad y también con el que los demás huastecos desde sus respectivos estados comienzan a identificarlos, en alusión al término popular “chilango”, utilizado para designar lo originario de esta capital. Investigadores y cronistas culturales atribuyen la gestación del término al auge que ha tenido en los últimos años el son huasteco o huapango dentro de la celebración de las cada vez más populares *huapangueadas*.

En el proceso identitario por el que atraviesan los inmigrantes huastecos en esta capital, la música huasteca está tomando un papel central. En las reuniones (las *huapangueadas*) que se llevan a cabo en la ciudad de México, los inmigrantes huastecos recuerdan —a través de los versos y décimas en los sones— a la “huasteca linda” dejada atrás. Con el uso de sus atuendos tradicionales —que es sólo durante estas fiestas—, buscan distinguirse de los demás asistentes no huastecos que, además, no bailan huapango.

Una primera parte de la investigación arrojó que este grupo de inmigrantes no comparte un espacio de interacción cotidiana, de convivencia diaria. No conforma barrios ni vecindarios étnicos. Sus miembros no trabajan juntos en un lugar específico, como es el caso de los mazahuas u otomés. No poseen un espacio físico común más allá de aquel en el que se desarrollan las fiestas mencionadas y que celebran con regularidad. Fuera de ellas no tienen un encuentro diario, no son vecinos. No constituyen una

* Licenciada en Estudios Latinoamericanos por la FFyL-UNAM. Pasante de la maestría en Antropología por el IIA-UNAM.



Fotografía 1. Presentación del trío Caporales del Pánuco, en la Casa de Cultura de Tamaulipas en el D. F., 29 de enero 2011 (foto de la autora).

comunidad homogénea, difieren en el momento y motivo de migración.

Es por ello que comenzaré este pequeño análisis haciendo una breve descripción de las mencionadas *huapangueadas*; el principal espacio para nuestra observación e investigación etnográfica.

Huapangueadas, fiestas huastecas en la ciudad de México

Con las tarimas de madera, el templete para el trío y las sillas dispuestas para los asistentes, se hacen los últimos ajustes al sonido. Se elevan los micrófonos a la altura de los *huapangueros* y de sus instrumentos. Poco a poco van llegando los huastecos, vestidos “a la usanza huasteca”; con cueras tamaulipecas, paliacates y sombreros. Blusas y faldas bordadas. Rebozos, huarches, botines y morrales. Ocupan una silla. La apartan con alguna pertenencia. Se acercan a saludar a quienes han llegado antes. Se hacen las preguntas de cortesía. Alrededor, los puestos de comida, artesanías, discos y otros productos están listos para iniciar la venta. Ante la expectativa de todos, el presentador toma el micró-

fono. Saluda, agradece, manifiesta su beneplácito por la concurrencia lograda. Presenta al trío que iniciará. Los bailadores escuchan primero, después aplauden. A la segunda pieza, se levantan a bailar. Es entonces que ha comenzado la fiesta. Ha comenzado la *huapangueada*.

El nombre que reciben estos eventos proviene de la palabra *huapango*, que a su vez podría derivar de la voz náhuatl *cuauhpanco*; se trata de un baile ejecutado sobre una tarima de madera. Aunque el huapango no es sólo un baile, tampoco únicamente un género musical o un tipo de canto, sino las tres cosas a la vez; el huapango se percibe como un lazo de unión entre los mestizos y los grupos indígenas y su propósito es el mismo en toda la huasteca: festivo hacia lo humano. Así, el huapango en la “Huasteca chilanguense” es una fiesta.

Ahora bien, en el huapango se identifican elementos hispanos, africanos e indígenas que le otorgan un carácter singular, propio. Su origen data del movimiento musical de espíritu nacionalista que surge a finales de la colonia y que se adecuó a las distintas dotaciones instrumentales en cada región.¹ En la Huasteca, dicha dotación musical se conformó con violín, huapanguera y jarana: un trío huasteco, hoy emblema musical de la región. Los integrantes del trío huasteco o *huapangueros* son músicos líricos que tocan *de oído*; aprenden el oficio de la palabra viva desde la infancia y adolescencia.

Las *huapangueadas* son pues, las fiestas huastecas en la ciudad de México. Aclaro que en la ciudad, puesto que en la región huasteca es más común que sean llamadas simplemente como “huapango”; aunque el término *huapangueada* comienza a extenderse por la región para eventos más o menos grandes. Su realización conlleva una cierta organización, desde la difusión y la contratación de los tríos, hasta la adecuación del lugar donde se llevará a cabo. Por ejemplo, la explanada de

¹ Gonzalo Camacho, “VI. Allá donde el tordo canta..., expresiones musicales de la Huasteca”, en *Cinco miradas en torno a la Huasteca*, México, Consejo Veracruzano de Arte Popular, 2007, pp. 57-74.

un museo, alguna otra explanada pública, foro y muchos otros espacios públicos o privados como un salón de fiestas, si se trata de algún evento social convocado por un particular. Tal adecuación, como se ha descrito, corresponde a la instalación de un templete elevado para el trío, con el respectivo equipo de sonido. Y no puede faltar la tarima de madera como área principal de baile —principal porque, seguramente dada la concurrencia de bailadores, será necesario invadir pasillos y quizá hasta el templete del trío, si es que queda un poco de espacio—, además de sillas para los espectadores y el área destinada a los puestos de comida y/o artesanías huastecas.

¿Por qué se reúnen los inmigrantes huastecos? Los motivos pueden ser varios: eventos públicos culturales (como presentaciones de discos, libros, festivales varios), eventos sociales particulares (como bodas, XV años, bautizos, cumpleaños...) y finalmente, con el único fin de encontrarse. Lo particular de sus reuniones no es el motivo de las fiestas, sino la forma en que éstas se desarrollan, puesto que en todas observamos la presencia de tres elementos: comida considerada típica de la Huasteca, indumentarias más o menos tradicionales y la obligatoria e indefectible presencia de al menos un trío huasteco, alrededor del cual tiene lugar el baile.

A partir de la invitación correspondiente, cada evento es difundido por teléfono —recordemos que nuestros sujetos de estudio no comparten un espacio de convivencia diaria—; aunque se usan cada vez más el correo electrónico y las redes sociales como *Facebook*.

Como ejemplo, voy a citar un correo electrónico de don Ezequiel Castillo Martínez: “Invitación, fiesta huasteca en la Casa de Cultura de Tamaulipas.”

Amigos del Rincón de la Décima, Amigos todos..

Décima
Se hizo ya una tradición
en el lugar que anticipas:
La Casa de Tamaulipas;
su fiesta en esta ocasión
de la Huasteca región
y... ¡El Huasteco va a bailar!

Suelta el gusto a retozar,
se baila al compás del son,
el trío alegra el corazón,
es la Fiesta ¡Hay que gozar!

Ezequiel Castillo

Próximo sábado 29 de enero, desde las 12:30 Horas, El son huasteco enmarcará la presentación de dos importantísimos documentales: Soy Carnavaleiro, de Aideé Balderas, además, Cantares y añoranzas huastecas en Tamaulipas, de la maestra Ludivina Nieto Ornelas.

Tríos Huastecos: Colatlán, de don Laco Alvarado, y de Tampico, nos alegrarán 'Los Caporales del Pánuco'. Consulten el cartel. Habrá 3 tríos más. Zacahuil, artesanías, discos, libros...

Por allá nos saludamos.

Ezequiel Castillo M.

De esta manera, la noticia se hace del conocimiento de la mayoría de los miembros del grupo. Enterarse de la próxima *huapangueada* implica la obligación de difundirla, se tenga pensado asistir o no.

Por lo general, los primeros asistentes llegan de 30 a 60 minutos después de la hora establecida. El trío que inicia espera siempre ser presentado por quien haga el papel de presentador, que puede ser el anfitrión o alguna otra persona designada por él o ellos.

Como se mencionó antes, la primera pieza interpretada por el trío es escuchada por los asistentes sin bailar, pues se considera que “es su presentación”. En efecto, es costumbre que durante esta primera interpretación el trío salude al público. De esta manera, los huapangueros se sirven de los versos en los huapangos para comunicarse con la audiencia, o sea, los bailadores y los espectadores. Mediante ellos se saludan, dan cuenta de su alegría y también se despiden. Para citar un ejemplo:

En esta alegre tardeada
los quisiera saludar,
ya empezó la huapangueada,
¡huastecos, a zapatear!

Con esta rima el huapanguero Miguel Compeán, originario de la Huasteca veracruzana, saluda a la au-

diciencia al inicio de la *huapangueada* celebrada en la Universidad Autónoma Chapingo.²

La interacción entre el público y el trío en las huapangueadas no se limita, sin embargo, a una interacción común intérprete-espectador. De vez en cuando, de entre los bailadores —casi siempre varones— surge alguno que, al grito repentino de “¡Alto la música!” interrumpe al trío. Como los circunstantes saben de qué se trata, dejan de bailar, los músicos paran de tocar y todos ponen atención. Entonces aparece el decimero improvisado entre las parejas que estaban bailando y comienza a recitar su mensaje en décima, quizá creada en ese mismo instante. De principio a fin, la audiencia escucha atenta y al final, se responde con aplausos y gritos apremiando la inspiración del decimero, quien clama “¡Qué siga el huapango!” y el baile continúa.

De igual manera, suele suceder con relativa frecuencia que alguno de los asistentes suba al templete del trío y pida el micrófono para improvisar versos al compás mismo del huapango que se está interpretando. En este caso, no interrumpe la música, sino que la utiliza para transmitir su mensaje, improvisando incluso en su lengua materna. Si éste es el caso, al siguiente compás trova su traducción en español.

Ocasionalmente, surge algún versador que toma el micrófono y reta al trío a través de su verso. Entonces se da un enfrentamiento, sostienen una especie de duelo amable; donde lo que se mide es el ingenio y la habilidad de improvisar en rima. A esto le llaman topada. Cito un fragmento de una topada que tuvo lugar en la Casa de la Cultura de Tamaulipas en el Distrito Federal:

Retador:

Yo les trovo en forma pronta,
 Pero con mucha intención,
 Pero con mucha intención,
 Yo les trovo en forma pronta...
 Y les digo aquí mi impronta,
 Aprovecho la ocasión...
 Me andabas echando bronca,
 Cuando se terminó el son...

² En el marco de la XIV Feria de la Cultura Rural 2009, el domingo 4 de octubre de 2009.

Respuesta del trovador del trío:
 Creo que sé a qué te refieres,
 Y te puedo comprender...
 Y te puedo comprender,
 Creo que sé a qué te refieres...
 Y yo te doy a saber,
 Que no sé lo que tú quieres,
 Pues no sé lo que tú quieres...
 Pero te voy a entender

Retador:

Mi respuesta te mereces
 Mientras suena esa jarana...
 Mientras suena esa jarana,
 Mi respuesta te mereces
 Aunque en la versada creces,
 Te digo en forma profana...
 Cuidado con lo que ofreces
 Qué tal si quiero una hermana...

Respuesta del trovador del trío:

Te doy la contestación,
 Ahí delante de la gente,
 Ahí delante de la gente,
 Te doy la contestación...
 Resultas muy ocurrente,
 Estando en esta reunión...
 Pero trova más decente...
 No hagas que *te dé el avión*

Las topadas no tienen duración fija y en realidad no hay ganador ni perdedor. Particularmente en topadas como ésta que he citado, la gente no baila por poner atención a cada verso y para escuchar mejor. No dejan de intervenir con aplausos y chiflidos en apoyo a uno u otro versador, el que haga los versos más ingeniosos. Es decir, la interacción entre los *huapangueros* y el público no se interrumpe, sólo se modifica.

Por parte de los demás asistentes, es decir, de los bailadores, se percibe el conocimiento y reconocimiento de los sones y su particular manera de bailarlos. Pondremos de ejemplo el desarrollo del huapango llamado el “Son solito”. Los huastecos saben que, a diferencia de los otros huapangos, al iniciar este son sólo debe comenzar a bailar un bailarador varón. Por lo

mismo, impiden que cualquier “despistado” suba a la tarima. El primer verso dice:

Discúlpenme caballeros,
 Disculpen que voy a hablar,
 Que me lo dejen solito,
 Que lo quieren ver bailar...

Sigue un compás, durante el cual el bailaror que tomó la primicia hace gala de sus mejores pasos de zapateado. Después de lo cual, el verso sigue:

Discúlpeme caballero,
 Disculpe que voy a hablar,
 Que busque a su bailadora
 Que le ayude a zapatear...

Nótese el cambio en la persona a la que se dirige el verso, de plural a singular; pues se dirige ahora específicamente al bailaror en acción. Es entonces cuando él elige de entre las mujeres a una que lo acompañe. Para hacerle saber su invitación, le entrega su sombrero. Si la dama acepta, le toma el sombrero y se lo pone, entonces bailan el siguiente compás. Al terminar, sigue el verso:

Discúlpeme caballero,
 disculpe que voy a hablar,
 que me la deje solita
 que la quieren ver bailar...

El bailaror se retira de la tarima y la dama baila sola el compás que sigue, igualmente haciendo gala de sus mejores pasos. En el verso siguiente se le pide, igual que al bailaror primero, “que busque a su bailador que la ayude a zapatear”. Así que la dama elige a otro bailaror y le entrega el sombrero del primer bailaror que hasta entonces ella llevaba puesto. Y se repiten los versos anteriores.

Al hacer gala de la ejecución singular de este huapango, y observar cómo los asistentes que no son huastecos los miran, los bailarores exhiben no sólo su habilidad para el zapateado sino también su atuendo.



Fotografía 2. Intervención de un decimero en la Casa de Cultura de Tamaulipas en el D. F., 29 de enero 2011 (foto de la autora).

Cae la noche. Han transcurrido unas cinco o seis horas desde que inició el primer trío. La venta de comida ha terminado. Poco a poco, los asistentes comienzan a despedirse de los amigos, compadres y familiares. El lugar comienza a vaciarse, el trío se despide. Cuando se interpreta “El llorar”, todos saben que es la última pieza del día. La fiesta huasteca termina. Y todos esperan la próxima.

La conformación de la identidad huasteca en esta capital

¿Qué tipo de identidades se construyen entre los inmigrantes huastecos en la ciudad de México? Aquí es pertinente aclarar que, en la medida que la identidad se construye en la relación entre lo individual y lo social dentro de un contexto histórico y simbólico,³ buscaremos identificar los elementos constitutivos de una identidad colectiva —si los hay—, en la que intervienen los individuos involucrados, es decir, aquellos que manifiestan una adscripción al grupo en cuestión.

³ José Manuel Valenzuela, *Decadencia y auge de las identidades*, México, El Colegio de la Frontera Norte / Plaza y Valdés, 2000.



Fotografía 3. Bailadores en la Casa de Cultura de Tamaulipas en el D. F., 29 de enero 2011 (foto de la autora).

Aquí, se hace necesario analizar el proceso de construcción de la identidad en migrantes como un mecanismo de identificación / hetero-reconocimiento de un grupo a partir de su reinserción en un espacio urbano. La migración involucra una serie de factores, como la carga simbólica asociada con las representaciones sociales y la reproducción de espacios a través de la resignificación del territorio.

Según Cristina Oehmichen, “el territorio reviste un carácter de ancestralidad que liga a los migrantes con su pasado y con su historia.”⁴ Existen por lo tanto vínculos con éste, y para mantenerlos se echa mano de recursos simbólicos como la recurrencia a entidades numinosas integradas a él; entidades terrestres y acuáticas, santos protectores e incluso sus antepasados los acompañan y protegen en sus lugares de destino. De manera que “la identidad étnica es una identidad colectiva prevalentemente orientada hacia el pasado,

⁴ Cristina Oehmichen, *Identidad, género y relaciones interétnicas. Mazahuas en la ciudad de México*, México, IIA / PUEG-UNAM, 2005, p. 398.

pues apela a sentimientos de primordialidad a partir de un real o supuesto origen común o de ancestralidad. En este sentido, el territorio constituye un referente fundamental.”⁵

En el caso particular de los inmigrantes huastecos (teenek y nahuas) Ana Bella Pérez Castro sostiene que:

Nuevamente, el juego de las identidades lleva a que si por un lado los indígenas huastecos buscan ya no ser lo que se les dice ser, por otro, esta representación que tienen los agentes de su posición subordinada en este espacio social ajeno, les lleva a buscar mecanismos identitarios para revalorar su pertenencia. La mejor forma de lograrlo es buscar el reencuentro con el lugar de origen a través de la recreación de tradiciones culturales.⁶

En otro trabajo, Pérez Castro detalla los mecanismos que son socorridos por los teenek y nahuas en la Huasteca, y la manera en que ellos “despliegan su universo cultural y simbólico para hacer frente a este fenómeno [de la emigración] dando nueva vida y vigor a sus creencias y prácticas culturales.”⁷ En cuanto a la cuestión del territorio, sostiene que en los lugares de destino se presenta una especie de *extensión del territorio de origen*. Se trata de un fenómeno en el que los migrantes llevan desde sus lugares de origen “algunas prácticas y creencias privativas de su cultura indígena campesina tradicional”;⁸ como las creencias y prácticas mágicas que son transportados por los migrantes hasta sus nuevos espacios de vida, como es el caso de los curanderos cuyos servicios son solicitados por sus paisanos para atender sus males.

De acuerdo con Pérez Castro, es posible hablar de una identidad regional; la cual se asocia con la perte-

⁵ *Idem.*

⁶ Ana Bella Pérez Castro, “Tiempos de emigrar; identidades en construcción” [archivo electrónico], 2011.

⁷ Ana Bella Pérez, “Activando el mundo simbólico para enfrentar la emigración”, en *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, vol. 39, núm. 1, 2007, p. 63.

⁸ *Ibidem*, p. 59.

nencia a una región específica, como la Huasteca. También puede asociarse a la región de acuerdo con su pertenencia a un estado. Surgen entonces la Huasteca potosina, la veracruzana, la hidalguense y la tamaulipeca. Todas forman la Huasteca, y aunque cada una de ellas se distingue de las otras no sólo por las divisiones políticas que las separan territorialmente, los distintos grupos que viven en ella han ido construyendo sus propias representaciones sociales. Pese a que se reconocen diferentes en relación a los otros, lo diferente resulta ser similar cuando ambos tienen enfrente un “otro” que es completamente distinto,⁹ como puede ser el capitalino.

Los procesos identitarios en contextos de migración deben ser analizados entonces en estrecha relación con el territorio, tomado éste como parte del simbolismo de la colectividad, puesto que ha sido interiorizado por sus miembros. El territorio es ahora un símbolo de identidad, puesto que se ha transformado, con la migración, en un referente de pertenencia y se convierte en la representación de un *objeto de apego afectivo*,¹⁰ frecuentemente idealizado. Desde este punto de vista, es posible dar sentido a la continuidad territorial —no geográfica sino simbólica— del territorio y continuar con el análisis de los mecanismos y estrategias que configuran la rearticulación del mismo y que, por tanto, configuran también los procesos identitarios de los migrantes.

Así, vemos que existe una relación emocional y simbólica con la música huasteca, ya que ésta se asocia con la región, la comunidad de origen, el hogar que se echa de menos. De esta manera, a los huapangos se les asigna un valor social y se establece una relación especial con ellos, reflejando una recreación de su identidad

⁹ Ana Bella Pérez Castro, *op. cit.*, 2011.

¹⁰ Gilberto Giménez, “Territorio, cultura e identidades. La región sociocultural”, en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, época II, vol. V, núm. 9, 1999, pp. 25-57.



huasteca. La función que desempeña su presencia en las *huapangueadas* de la Huasteca *chilanguense* es la de iniciar y mantener relaciones entre los inmigrantes huastecos, expresar su pertenencia al grupo y, de nuevo, distinguirse de los asistentes no huastecos.

Su consumo representa, pues, otro sostén identitario como huastecos. Y al igual que el gusto por la comida y el uso de prendas huastecas, son prácticas que se ordenan en rituales. Éstos a su vez son reflejo de la reproducción y la recreación de la ideología que regula el cruce entre el nivel de identidad del “huasteco” con el nivel de identidad del “grupo de los huastecos” en esta ciudad.

A través de estas prácticas que se hacen rituales en cada *huapangueada*, los migrantes huastecos reproducen su cultura y conservan una identidad, como huastecos que habitan en esta capital.

Al identificar los mecanismos mediante los cuales se realiza esta reproducción ideológica y detallar su funcionamiento, nos hemos apenas acercado al ordenamiento que existe en las prácticas descritas, prácticas que posibilitan y guían las acciones de los migrantes huastecos en la ciudad de México.



La danza de los Jolos “la danza olvidada”. ¿Qué sucedió 16 años después?

En 1995 una inexperta pasante de la Escuela Nacional de Danza Folclórica emprende un viaje hacia la Mixteca poblana, a la comunidad de Progreso Piaxtla, con la finalidad de registrar la danza de los Jolos, una danza de Carnaval que se bailaba en dicho lugar, para realizar sus trabajos de titulación, sin más experiencia que las pocas prácticas de campo realizadas como parte de su formación y algunos conocimientos que le sirvieran de herramienta de investigación, adquiridos de manera muy general a través de algunas materias de la currícula educativa para la carrera de ejecutante de danza folclórica.

Con unas maletas sumamente pesadas y cargando hasta la plancha, en medio de un calor sofocante y con la preocupación de que alguna alimaña ponzoñosa pusiera en riesgo su salud, da inicio a su trabajo, o más bien a su aventura. A partir de ese 1995 las visitas a la comunidad en cuestión se repetirían durante seis años.

Desde la primera vez era evidente que la danza de los Jolos ya no se bailaba, y a la mayoría de los pobladores de la comunidad no les interesaba en lo más mínimo el asunto, salvo a algunos de los viejos danzantes, músicos y pobladores entusiastas, entre los que se encontraban el señor Ricardo Altamirano, maestro de la danza; el señor Jorge González, que también la conocía muy bien; don Enedino Gil Morán, violinista; don Bernardino Cortés Herrera, bajista, y la señora Eva Sosa, entusiasta admiradora de la esa danza, cuya casa siempre estaba disponible para ensayos, charlas y comidas que favorecieran la organización y presentaciones de la misma. Todos ellos personas mayores con una disposición francamente conmovedora para compartir lo mucho o poco que sabían o recordaban.

Así, con el tiempo, fue posible darle forma al rompecabezas que constituían algunos videos en VHS, entrevistas, historias, innumerables charlas a la sombra de los árboles o en los terrenos de siembra, fotos y una grabación de

* Licenciada en danza folclórica por la Escuela Nacional de Danza Folclórica del INBA; diplomada en expresión corporal por la FES Iztacala-UNAM; diplomada en la danza y su escritura por el IIE-UNAM.





los sones y los versos, que fue posible realizar con los únicos dos músicos que quedaban, el señor Enedino Gil Morán y el señor Bernardino Cortés Herrera.

El señor Enedino era el último violinista de Progreso Piaxtla, y se enorgullecía al contar que a los quince años había aprendido a tocar la trompeta, y en la ciudad de México había tocado con unos mariachis, quienes le enseñaron a tocar el violín, y que su más grande orgullo era el saber leer partituras.

Don Bernardino era el último bajista del pueblo y contaba que cuando tenía catorce años comenzó a bailar la danza de los Jolos, pero después de casarse ya no tuvo el tiempo suficiente para seguir participando, fue cuando comenzó a tocar la guitarra escuchando la grabadora: “la grabadora fue mi maestro”, me comentó alguna vez.

Ambos músicos manifestaban una preocupación franca y real por la preservación de la música de la danza de los Jolos, pues estaban conscientes de su avanzada edad y del hecho innegable de que ellos eran los últimos que conocían y tocaban la mayoría de los sones de la danza, por lo que presentían que al morir cualquiera de los dos, la música de la danza se iba a perder. Por esta razón, cada uno a su manera había intentado transmitir lo que sabía a algunos jóvenes de la comunidad, propósito que no lograron cumplir, pues no había un interés genuino al respecto, por eso don Enedino solía decir “el día que se muera Bernardino o yo, se acabó la danza.” “Si la danza no existe, tampoco la música y si la música se acaba, también la danza.”

En mayo de 1995, en casa de la señora Eva Sosa, para fortuna de todos, se realizó una sesión que, a manera de ensayo, fue posible organizar en la que los viejos maestros de la danza reunieron a un grupo de jóvenes entusiastas (más por diversión que por un interés genuino), para poder grabar en video la ejecución danzística de algunos sones.

Transcurridos los años, y después de muchas visitas a la comunidad, a la inexperta pasante ya no le parecía tan inhóspito y peligroso aquel lugar, y comenzó a disfrutar mucho del paisaje en todas sus facetas, sobre todo de las pláticas con la gente del lugar.

El resultado de todas esas experiencias fue un texto que recopiló historias, analizó casos, videos, grabaciones, circunstancias y factores en contra y a favor de la danza de los Jolos; de todo ello y de manera muy general se concluyó lo siguiente:

Antecedentes

- a) No se sabe con exactitud cuándo comenzó a bailarse la danza de los Jolos en la comunidad de Progreso, pues no existen registros al respecto y los pobladores del lugar sólo saben que se baila desde hace mucho tiempo.
- b) La danza en cuestión se bailó ininterrumpidamente hasta el año de 1995.

Factores de riesgo

Los principales factores que influyeron en el proceso paulatino de desaparición de la danza fueron:

- a) La construcción de la presa Peña Colorada, que convirtió las tierras de temporal en tierras de regadío, favoreciendo la siembra de productos durante todo el año, limitando con ello el tiempo libre, que antaño se tenía disponible para organizar festividades.
- b) La migración cada vez mayor de hombres, jóvenes y, en algunos casos, familias completas hacia Estados Unidos, en busca de mejores condiciones de vida.
- c) La influencia de costumbres traídas por los que regresaban de la ciudad de México, y sobre todo de Estados Unidos.
- d) Los bailes y ritmos de moda cada vez con mayor presencia entre la población joven del lugar.
- e) La preferencia de los jóvenes y las autoridades por organizar juegos deportivos.
- f) La precariedad económica de la mayoría de la población, que les limitaba o impedía adquirir los materiales necesarios para la elaboración de los trajes que les permitiera su participación en la danza; circunstancia que favoreció la modificación del vestuario, con la consecuente indignación de los viejos danzantes.

Pese a estas desfavorables circunstancias, hubo, por fortuna, el apoyo de algunos párrocos de la comunidad, que intentaron motivar a los danzantes para presentarse en concursos; sin embargo, pese a todos los esfuerzos, el proceso parecía ya irreversible.

Características generales de la danza de los Jolos

a) La danza de los Jolos es una danza de Carnaval, el uso de la máscara permite la transformación y actitud de los danzantes.

b) Los jolos son personajes que suelen brincar, gritar, jugar, realizar movimientos y acciones sorprendidas y chuscas para asustar a la gente. Algunas personas les llaman *huehues* (viejos).

c) La comunidad de Progreso Piaxtla celebra el Carnaval un día antes del Miércoles de Ceniza; antiguamente la danza se bailaba desde una semana antes, hasta el martes previo al Miércoles de Ceniza.

d) Progreso Piaxtla cuenta con tres barrios: San Miguel, Santa Cruz y San Isidro; los más antiguos son el barrio de San Miguel y el de Santa Cruz, cada uno tenía un grupo de Jolos que lo representaba durante las fiestas del Carnaval, pero al final sólo quedó el grupo del barrio de Santa Cruz, y con ellos se realizaron los trabajos de registro.

e) La danza era ejecutada únicamente por hombres y los personajes que intervenían en la danza eran:

El Jolo mayor o viejo. Se encargaba de dirigir los ensayos, enseñar la danza y vigilar el orden dentro de la misma, generalmente era el danzante de más edad. Antiguamente existían dos Jolos mayores, que no permitían el desorden o la desobediencia de los danzantes durante la ejecución de la danza en la festividad.

Los Jolos. Eran los demás danzantes, que en algunos momentos de la danza hacían las veces de hijos del Jolo mayor.

Las Jolas. Eran danzantes varones vestidos de mujeres y hacían las veces de hijas del Jolo mayor.

Los *licenciados*. Eran dos hombres vestidos de traje (uno por cada barrio) y se encargaban de defender los intereses del grupo de danzantes, al que representaban (San Miguel o Santa Cruz) durante el “encuentro”, que no era otra cosa que una parodia acerca del desempeño de los abogados de profesión.

Las *esposas* de los *licenciados*. Eran hombres vestidos de blanco, con flores en la cabeza “arregladitas como novias” —decía don Ricardo Altamirano— y únicamente se encargaban de acompañar a sus “esposos”.

El *cura*. Que era un hombre disfrazado de sacerdote y se encargaba de confesar al Jolo mayor antes de morir.

Aspectos musicales

Los instrumentos musicales que se utilizaban para acompañar la danza de los Jolos eran el violín y la guitarra, aunque originalmente en lugar de la guitarra se utilizaba el bajo sexto.

El señor Enedino decía que la danza constaba de 22 sones, de los cuales él identificaba sin problema 18 y al respecto decía: “Mi compadre Maclovio me decía que la danza constaba de 22 sones, a mí me están faltando cuatro, cuáles son, quien sabe, los sé tocar pero no sé cuáles son”.

Estructura de la danza

Los sones que los músicos y los danzantes podían recordar eran: la Malagueña, la Petenera, los Panaderos, la Indita, el Fandanguito, la Jota española, la Liebre, el Pulque, el Toro, la Iguana, el Apareado, el Palomo y la paloma, el Malcriado, el Macho y el Zapateado. En muchos de ellos los Jolos decían versos improvisados a la concurrencia, con la finalidad de hacerlos reír o halagar a alguna mujer, en otros imitaban animales o actuaban lo que los músicos cantaban.

La danza comenzaba con la entrada o primeras danzas que eran los sones de la Malagueña y la Petenera. El orden de los sones que siguen a las primeras danzas era indistinto, y el Jolo mayor indicaba cuál era el siguiente son en bailarse.

La danza duraba aproximadamente tres horas con descansos y los Jolos recorrían las callejuelas empedradas y de terracería bailando durante varios días, visitando casas por encargo y en la plaza del pueblo, donde en el último día del Carnaval se realizaba “el encuentro”, es decir, los danzantes del barrio de San Miguel y Santa Cruz se encontraban por la tarde y después de bailar todos juntos, discutían para ver quién sabía más, para eso tenían a sus licenciados que defendían los intereses



de cada grupo, todo mediante diálogos improvisados que hacían reír a los presentes. Finalmente el Jolo mayor o viejo agonizaba, no sin antes ser confesado por el cura y después de heredar a sus hijos, que eran todos los Jolos y las Jolas participantes.

Por supuesto que esta representación no era más que una parodia para divertirse todos. Finalmente, sonaba un disparo y el viejo caía muerto. Con este acontecimiento terminaba el festejo del Carnaval en Progreso Piaxtla, acto seguido se organizaba un baile con sonido. Después de que se deshizo el grupo del barrio de San Miguel, el encuentro dejó de realizarse.

Finalmente, y una vez concluidos los trabajos en la comunidad de Progreso Piaxtla y acreditado el examen profesional en diciembre del 2001, fue posible entregar a los informantes una copia del texto resultado de esos trabajos.

A partir de la lectura del texto, la inquietud por organizar nuevamente la danza de los Jolos hizo que los viejos músicos y danzantes comenzarán a organizarse para volverla a bailar. Además, algunas fotocopias de mi trabajo llegaron a la comunidad de *progreseños*, residentes en Estados Unidos, quienes también se organizaron para bailarla allá.

Años después, esa inexperta pasante, que soy yo, comenzó a impartir clases en la Escuela Nacional Preparatoria de la UNAM y la Escuela Nacional de Danza Folklórica. Entonces fue que se hizo posible cumplir con una promesa hecha a los danzantes de Progreso Piaxtla, que viajaran al Distrito Federal para enseñar su danza. De este modo, fue como impartieron un curso a los jóvenes alumnos de la Escuela Nacional de Danza Folklórica, mas para entonces don Enedino y don Bernardino, los viejos músicos, ya habían muerto, y con ellos mucha de la música, los versos y las canciones de la danza.

Algunos jóvenes realizaron grabaciones de la música con lo poco que quedó, pero la gente de la comunidad dice que no es lo mismo, que no saben bien, que lo han cambiado.

El señor Ricardo Altamirano, además de dedicarse a la siembra, se dedicó a enseñar la danza en Progreso Piaxtla, en la escuela primaria de la localidad; junto con su hijo reorganizaron un grupo de jolos que ganó

concursos a nivel estatal y viajaron a Estados Unidos para enseñarla a los progreseños, además se formó un grupo de mujeres que aprendió la danza y la bailó con éxito, pero en todas esas ocasiones llevaban la música de la danza en disco compacto, porque ya no había quién tocara, y los que se animaban a hacerlo no conocían la totalidad de los sones, ni cómo se ejecutaban originalmente.

En abril del 2011, al visitar nuevamente Progreso Piaxtla, me enteré de que el viejo maestro de la danza don Ricardo Altamirano había muerto y su hijo había decidido continuar la tarea.

En esta última visita algunas de las personas que fueron mis informantes me han externado su preocupación por no contar con grabaciones que les permitan devolverle a la danza de los Jolos lo que perdió de música y de danza, así que la grabación que hice en VHS y los viejos casetes con la música de aquella sesión de 1995 son el único registro que queda de los viejos músicos y danzantes. Ellos me han solicitado, como una petición especial, copia de ese material.

La comunidad de progreseños en Estados Unidos también quiere copias de esos materiales y más copias de aquel humilde librito que fue mi trabajo de titulación, que para mi sorpresa se ha convertido en referencia obligada para algunos estudiantes que posteriormente se han interesado por la danza de los Jolos y han decidido estudiarla y escribir acerca de ella, como parte de sus trabajos escolares y de titulación.

Los Jolos siguen bailando y lo hacen generalmente como parte de algún festejo importante para la comunidad, incluyendo el Carnaval que se celebra únicamente el martes previo al Miércoles de Ceniza, y aunque ya no recorren las calles como antes, siguen animados en mantener la tradición.

Cuando salí rumbo a la terminal de autobuses, aquella fresca mañana de 1995, nunca pasó por mi mente que me encontraría con una experiencia tan significativa en mi vida, y que ahora puedo recordar, cómodamente sentada en la mesa de doña Eva, maravillosamente atendida por ella, disfrutando de su plática siempre interesante, con el ventilador a todo lo que da y degustando un delicioso mole poblano.

Sandra Antonia Toledo
Martínez (Xochitlanezi)*

A N T R O P O L O G A

¿Kalpulli o círculo de danza?

En representación del Ollin Kalpultin Anauak Teizkaliliztli (Movimiento Confederado Restaurador de Anauak) quiero hablar a ustedes no precisamente de música tradicional, sino de inquietudes surgidas a raíz de mi relación con diversos círculos de danza.

Me enorgullece ser discípula de la venerable Ziuatlamitini Izkalotzin Zepayeuatzin (Ma. del Carmen Nieva López), de quien abrevé el conocimiento de la cultura nauatl, y que con su ejemplo siempre congruente me enseñó a amar a la *mexikayotl* (mexicanidad).

Todos aquellos que tuvimos la fortuna de convivir y aprender de Izkalotzin recordamos que ella, con gran sabiduría, nos mostraba los diferentes aspectos de la cultura nauatl y organizaba ceremoniales cósmicos donde la *mitotializtli* (la danza) no era el motivo principal, sino parte viva del ceremonial. Izkalotzin insistía mucho en que la cultura nauatl no se restringe únicamente a la *mitotializtli* (la danza), pues ésta es sólo una expresión más en el vastísimo y rico conjunto de la cultura nauatl.

Izkalotzin se refería a la *mitotializtli* como *chitontikiza*, palabra nauatl que, como lo describe Remi Siméon,¹ significa: brincar, saltar aprisa para hacer algo. Izkalotzin empleaba el término *chitontikiza* para referirse a la danza *no* en forma despectiva, sino para denotar que los danzantes brincan, saltan, sí, pero para expresar la alegría, el regocijo y la armonía que se generan dentro de un círculo de danza a través del movimiento del cuerpo.

Para Izkalotzin, la danza no era la finalidad de un ceremonial, ni tampoco era la única expresión de la cultura nauatl; en las propias palabras de Izkalotzin “no todo es pegar de brincos”: había que reeducarnos en las sabias normas de conducta mexicana, aprender la lengua nauatl y vivir conforme al principio de *tloke-nauake*, como explicaré más adelante.

* Licenciada en Ciencias Políticas por la UNAM. Miembro del Ollin Kalpultin Anauak Teizkaliliztli (OKAT, Movimiento Confederado Restaurador de Anauak). Profesora de Lengua Nauatl en el Anauakatl Nemilil Nechikolli (Instituto de la Cultura de Anauak).

¹ *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, México, Siglo XXI, 2007.



Izkalotzin falleció en 2006, y quienes éramos sus alumnos hemos orientado nuestros esfuerzos a diversos ámbitos. Yo me he ocupado de difundir y enseñar la lengua náuatl, y ello me ha permitido estar en contacto con diferentes grupos de danza, contacto que me ha permitido también percatarme de que a su interior se generan situaciones inquietantes. Trataré de explicarme pormenorizadamente.

El 13 de agosto de 1982, un grupo de danzantes hizo acto de presencia en la Plaza de La Constitución de la ciudad de México con la finalidad, a decir suyo, de “reivindicar” el “verdadero sentido” de la *mitotializtli*, el cual, según ellos, había sido adulterado y falseado por los grupos de danzantes concheros. A partir de entonces, surgieron numerosas agrupaciones de danzantes que rechazaban abiertamente a los grupos o *Conformidades* de Danza Conchera, esto debido a que los Concheros incorporan en su quehacer elementos del catolicismo e instrumentos musicales de origen europeo, y elevan alabanzas y cantos al Dios judeo-cristiano, los cuales son ajenos a la *mitotializtli* tal como se practicaba antes de la invasión española. La imposición violenta de la religión católica a los habitantes de Anauak en el siglo XVI es un hecho que condenan muchos grupos de *mitotializtli* en la actualidad, quienes consideran que las Conformidades de Concheros denigran la *mitotializtli* por practicar una religión ajena a la antigua visión cosmogónico-filosófica de Anauak.

En junio de 1992, Kuauhkoatzin Ilhuitemok publicó en el periódico *Izkalotl, Resurgimiento de Anauak*² un artículo que, desde el título de “Concientízate, Conchero”, daba cuenta de la posición que ya entonces se tenía hacia los grupos de tradición conchera; en ese artículo se dice que estos grupos son “[...] expresiones de decadencia e inmersión en el error anticientífico, anticosmogónico”, error que prevaleció, según el autor del artículo, hasta el 13 de agosto de 1982, cuando “[...] se intensificó la tarea de la elevación del nivel cultural de las danzas llamadas de ‘tradición’ o ‘Concheras’”.

² Año 31, vol. 20, núm. 134, junio 1992.



Yo pienso que la tradición conchera no es expresión de “decadencia e inmersión en el error anticientífico, anticosmogónico”, porque en la tradición conchera se han preservado elementos de las antiguas culturas a través del rito, el canto y la danza, operando un proceso de sincretismo que, si bien a muchos les incomoda, ha permitido que la herencia de nuestros ancestros siga viva.

Recordemos también que en el Resurgimiento de Anauak la libertad es un elemento primordial: la opinión adversa que muchos tienen hacia la fe católica es muy respetable, pero es igualmente respetable la libertad de las conformidades concheras de profesar la religión católica y expresar su fe a través de la danza.

Algunos grupos de danzantes consideran al catolicismo como una religión retrógrada e intolerante, pero en su rechazo hacia las conformidades concheras, estos grupos se muestran tal vez más retrógrados e intolerantes que el catolicismo que tanto critican.

La segunda mitad del siglo XX fue testigo del Anauak Izkalotl, el Resurgimiento de Anauak, movimiento encabezado por el ilustre Rodolfo E. Nieva e Izkalotzin Zepayeutzin (Ma. del Carmen Nieva López), entre otros grandes señores que fundaron el Movimiento Confederado Restaurador de Anauak (Ollin Kalpultin Anauak Teizkaliliztli, OKAT).

A partir de entonces ha habido —si bien no con la celeridad que muchos quisiéramos— un resurgir, un



despertar de la conciencia de Anauak, despertar que se manifiesta en diversos hechos y contextos.

Felizmente, cada vez son más quienes se suman a este resurgimiento, y muchos de ellos lo hacen a partir de su integración a grupos de *mitotializtli* (danza). Y es en este punto donde mi inquietud se hace presente, pues muchos de estos grupos surgen a partir de escisiones de grupos más grandes y consolidados, o surgen a partir de intereses diversos, y en muchas ocasiones con objetivos poco claros.

En mi experiencia con varios grupos de *mitotializtli*, he podido percatarme de que su interés prioritario es la danza, considerada ésta un fin en sí misma; estos grupos ejecutan danzas que, a decir suyo, son tradicionales, pero lo cierto es que tienen como base danzas que también ejecutan las conformidades de tradición conchera. En los grupos de danza a los que me he venido refiriendo, la preservación de las danzas en sus formas tradicionales es relegada a un plano secundario, para darle paso a la innovación coreográfica; en efecto, los antiguos pasos han evolucionado en su coreografía hasta una danza casi de tipo acrobático.

Pareciera ser que lo que más importa a los miembros de estos grupos es portar los atuendos más vistosos y ejecutar coreografías espectaculares. Para estos grupos la danza no es un medio para lograr la armonía con el cosmos, sino una oportunidad de lucimiento personal. Para ilustrar mejor esto, quiero relatar que en julio de 2011 se conmemoró la fundación de la Ue Tenochtitlan, y para ello el grupo Tetzahuitl Tezcatlipoca convocó a numerosas agrupaciones de danza, las cuales se reunieron en la Plaza de la Constitución. Yo asistí al evento portando el Pantli de Tlaltekatzin de Azkapotzalko, y vi situaciones muy penosas.

Al centro estaban la ofrenda y los Ue-uemeh³ llevados por cada grupo, y alrededor los danzantes fuimos distribuidos en círculos concéntricos; pero éramos tantos que difícilmente podía verse a quien dirigía cada danza; peor aún, pude ver que algunos grupos definitivamente no seguían al que en su momento dirigía la danza, y ejecutaban *sus* propios pasos haciendo *su* propia danza, lo cual provocó que quienes estábamos en los círculos más alejados

no supiéramos a quién seguir ni qué pasos ejecutar. Lo que me pareció terriblemente ofensivo fue que muchos compañeros se detenían en plena danza para tomarse fotografías, todo lo cual rompió la armonía y la solemnidad de un evento tan importante.

Todo esto resulta inquietante, pues siendo los grupos de danza el primer contacto que muchas personas tienen con la cultura nauatl, es alarmante ver que lo que se practica ahí no son los sabios principios de *tloke nauake* (el *cerca* y el *junto*), sino lo que yo he dado en llamar “el complejo esotérico-erótico-mágico”, es decir, un conjunto de prácticas esotéricas, eróticas y mágicas que nada tienen que ver con la preservación de nuestro legado cultural. Hoy en día, algunos grupos de pretendidos danzantes “aztecas culturales” han encontrado su *modus vivendi* en la *mitotializtli*: se concentran principalmente en el zócalo de la ciudad de México; también se les puede encontrar a las afueras de algunos museos, o en las plazas de lugares concurridos por turistas, como Coyoacán. En estos sitios se pueden ver integrantes de estos grupos permitiendo que los turistas los fotografíen, o leyendo el “tarot azteca”, o “limpiando” el aura a cualquiera que se acerque y les otorgue un donativo monetario. Estas situaciones despojan a la *mitotializtli* de toda su esencia de veneración e integración al cosmos para convertirse en un espectáculo lucrativo.

Estas agrupaciones han perdido de vista el sabio principio de *tloke nauake* (cerca y junto), principio por el cual, de acuerdo con la filosofía nauatl, los seres humanos se acercan y se unen como colaboradores unos

³ *Ueuetl* significa “Venerable”, y es el nombre con que se designa al tambor que acompaña las danzas. *Ueuemeh* es el plural de *Ueuetl*.

de otros. Este principio ha sido relegado y hasta olvidado por muchos grupos de *mitotializtli*, no diré que todos, para darle paso al egocentrismo más flagrante, por lo que no es raro que su existencia no sea prolongada, o que a su interior se den rivalidades y roces que terminan en la escisión del grupo.

En su ignorancia, varios de los grupos de danza a que me he venido refiriendo se han dado a sí mismos el apelativo de *kalpulli*, término que en nada les define, pues el *kalpulli* es una entidad formada a partir del principio de *tloke nauake*. El *kalpulli* en Anauak se formaba por el agrupamiento de familias, las cuales se asociaban de acuerdo con la identidad de intereses morales y materiales. Por tanto, un círculo de danza no puede ser considerado un *kalpulli* por el sólo hecho de practicar danzas pretendidamente tradicionales.

Desde mi personal punto de vista, el divisionismo entre las conformidades concheras y los grupos de *mitotializtli* debe quedar atrás. Es cierto que siempre dolerá en nuestra memoria histórica la bárbara invasión española en Anauak en el siglo XVI, pero no podemos seguir lamentándonos por ello, porque la invasión hoy se llama globalización y tiene rostro de “relativismo cultural”. Y para hacerle frente, lo que más se necesita ahora es la unidad de todos los grupos de danza, llámense concheros, de tradición, azteca, o culturales: esta es la época del resurgimiento, de la ejecución de los altos destinos de la *mexikayotl*, y en este resurgimiento todas las expresiones deben hallar su lugar dentro de un marco de armonía, aceptación y respeto.

Desde este espacio, quiero hacer un llamado a todos los círculos de danza para que recuperen el sabio principio de *cerca y junto*, y que a través de la danza generen armonía y unidad, no egoísmo y desunión. Exhorto a todos los círculos de danza para que redescubran su esencia de ser mexicanos, su *mexikayotl*, para que cumplan así “[...] sus destinos, que son los altos Destinos de la Raza Nauatl, nuestra Raza Madre, porque de ella descendemos los Mexicanos”.⁴

⁴ María del Carmen Nieva López, *Mexikayotl*, México, Neizkalotzin, 2009, p. 21.



Estoy firmemente convencida de que un círculo de danza puede ser un fuerte factor de armonía y unidad dentro del barrio, colonia o comunidad donde tenga su asiento. La labor de un círculo de danza puede convocar a los corazones de una comunidad, hacerlos despertar y desear descubrir su esencia de ser mexicanos, lo que permitirá lograr los altos destinos a los que nuestro pueblo está llamado.

Exhorto a los círculos de danza a que no vean en la danza la ocasión de lucimiento personal, sino un verdadero factor de unidad, tanto con los miembros del propio círculo como con otras agrupaciones, de modo que todos juntos muestren un mismo rostro y corazón.

Libremos a la *mitotializtli* de ese “complejo esotérico-erótico-mágico” que tanto altera sus formas tradicionales y lo convierte en un espectáculo lucrativo: recordemos que la *mitotializtli* es uno de nuestros grandes tesoros, es una tradición viva, y “Al vivir la tradición, nos vivimos a nosotros mismos”, decía Izkalotzin.

Compadritos y comadritas de los círculos de danza que me hacen el honor de leer mis palabras: les pido que dejemos de vernos unos a otros con visiones obtusas y miopes. Es tiempo ya de que todos los que cultivamos la tradición de la *mitotializtli*, en cualquiera de sus denominaciones y formas, hagamos todos una gozosa *zentlayouayan*, es decir, la unión de nuestros corazones, para cumplir con el sabio principio de *tloke nauake*:

“*Itlak iuan notlak iuan nauak, keh pilmailtl!*”

“Junto y cerca y delante, como los dedos de la mano”.

Ana Luisa
Madrigal Limón*

A N T R O P O L O G Í A

Baladi: aquello que pertenece al hogar. Música y baile del pueblo egipcio



Quienes tienen la intención de aprender realmente a bailar el ahora popular *belly dance* (baile del vientre o danza árabe, como también se le denomina) acercándose a maestros serios y con estudios profundos sobre el tema, encontrarán que dentro del programa educativo están incluidos una serie de ritmos que hay que memorizar y aprender a identificar dentro de las ejecuciones musicales; de esta manera es como el bailarín puede llegar a ofrecer una buena muestra dancística. El abanico de ritmos propios del mundo árabe es variado, y por eso cuando los maestros los enseñan a sus alumnos les muestran que esos ritmos son originarios de Egipto, Turquía, Líbano, Nubia, Marruecos y el Golfo Pérsico.

Para comenzar con las lecciones de ritmología árabe el docente en danza les da a sus alumnos el nombre del ritmo que les enseñará, les dice su significado, y si éste además tiene una historia de su procedencia, se la relata, dando así el porqué de su nombre; finaliza por señalar la medida. Para poder memorizar los ritmos el docente se apoya en la voz y en dos instrumentos de percusión: los crótalos y el derbake. Con su voz el maestro enseña a sus alumnos cómo suena el ritmo, marcando así por primera vez el *tempo* (velocidad o tiempo).

El apoyo didáctico de los crótalos sirve para que la bailarina o el bailarín aprendiz ayuden a su cuerpo y a su oído a memorizar el ritmo. El sonido del derbake ayuda a establecer, por medio de las notas DUM y TAK producidas por el derbakista, el ritmo que marcará una interpretación musical, y finalmente ayudará en la identificación de la pieza y la forma en que ésta debe ser bailada. He aquí la gran importancia para el bailarín de la danza del vientre en poner empeño en conocer los ritmos existentes, su tiempo y su interpretación.

Aun cuando esta danza y esta música árabe abarcan varias naciones, Egipto es quien ocupa esta ponencia. Son por lo menos diez ritmos los que

* Pasante de Historia por la Facultad de Filosofía y Letras-UNAM; encargada del Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología, INAH; alumna en la Escuela de Danza Árabe Ramah Aysel.

proceden de este país, y uno de los que primero se llega a enseñar, entre el *malfuf*, el *maqsum* y el *saidi*, es el ritmo *baladi*.



El *baladi*, en cuanto a ritmo se refiere, es de una medida de 4/4, marcado al principio con dos notas DUM del derbake. Su base es *Dumdum tak dum tak*, y como todo ritmo puede llegar a tener variaciones cuando se adorna. Los adornos en un derbake se hacen con las notas TAK y KA, que producen sonidos más agudos que un DUM: la variación más popular de este ritmo es *DUMDUM takatak DUM takatak taka*. Dependiendo de la habilidad de la bailarina con los crócalos, o del derbakista, el *baladi* se puede adornar aún más. Los derbakistas suelen conocer al *baladi* de 4/4 con el nombre de *masmoudi saghir*; hay otro de 8/4 que tiene por nombre *masmoudi kebir*.

BASE DEL BALADI

1 - + - 2 - + - 3 - + - 4 - + -
 D - D - - - T - D - - - T - - -
 dum dum tak dum tak

VARIACIÓN DEL BALADI

1 - + - 2 - + - 3 - + - 4 - + -
 D - D - t k T - D - t k T - - -
 dum dum takatak dum takatak

Este es el primer acercamiento al *baladi*. El segundo acercamiento viene cuando se aprende que el *baladi* no es sólo un ritmo, sino que más allá y también es una pieza musical con estructura variable. Como tal consta de las siguientes partes: se comienza con un *taqasim*, que es una improvisación llevada a cabo con un instrumento melódico, ya sea éste un acordeón, un oud, una flauta o un saxofón. La introducción es lenta, pausada y tranquila, sirviendo de preámbulo a la percusión. La función del *taqasim*, por llamarla de alguna manera, es la de conectar a la audiencia con sus más profundos sentimientos y emociones. Cuando el derbake comienza a introducir sus notas en la pieza, se van mezclando poco a poco con el sonido del instrumento

melódico principal, y el ritmo comienza a variar y a hacerse más intenso.

Entre y tras el dialogo que se ha establecido entre estos dos instrumentos, a veces de manera cauta, a veces no tanto, se van colando los sonidos del resto de los instrumentos musicales que forman parte de la orquesta o el ensamble. Los sonidos comienzan a ser más variados, y el derbake se permite adornar más los ritmos, pasando de un *maqsum* a un *masmoudi*, que servirán de base para un *fellahi*. Hay ocasiones en que los músicos permiten que el *baladi* termine con un solo de derbake, pero esto es opcional. Lo que caracteriza entonces a las piezas musicales *baladi* es este desarrollo tan cambiante en su interpretación.

Además de todo esto, la parte que complementa a la música es la danza. Aquí la bailarina puede mostrar toda su habilidad en este arte, al acoplar sus movimientos a la música tan cambiante. La danza *baladi* femenina permite a la intérprete solista transmitir por medio de sus gestos y movimientos la alegría que representa para los egipcios el bailar y el escuchar música. La bailarina es coqueta en su danza, la gesticulación forma parte de ésta, y sus movimientos seguros y precisos, colocados de manera adecuada, van desde formas ondulantes hasta golpes de cadera, según la música en cuestión. Tanto la bailarina como los músicos durante la interpretación de un *baladi* mantienen una comunicación de principio a fin.

La bailarina e investigadora Keti Sharif comenta sobre el *baladi* bailado: “La naturaleza del *baladi* es su flujo constante de energía de lo reservado a lo exuberante, tipificado en la progresión de muchas composiciones musicales que los bailarines de *baladi* siguen en Egipto, ya sea en fiestas familiares o sobre el escenario”.¹

Sobre la danza *baladi* hay que entender que no es sólo una expresión artística que se da sobre los escenarios, sino que forma parte de la misma naturaleza del pueblo egipcio. Durante bodas, celebraciones religiosas o manifestaciones culturales y hasta políticas, los *awlâd il-Balad* (la gente del pueblo) se manifiesta a través de la danza y de la música: esa esencia es el *baladi*.

¹ Keti Sharif, *Bellydance. A Guide to Middle Eastern Dance, its Music, its Culture and Costume*, Sidney, Allen&Unwin, 2004, p. 89.

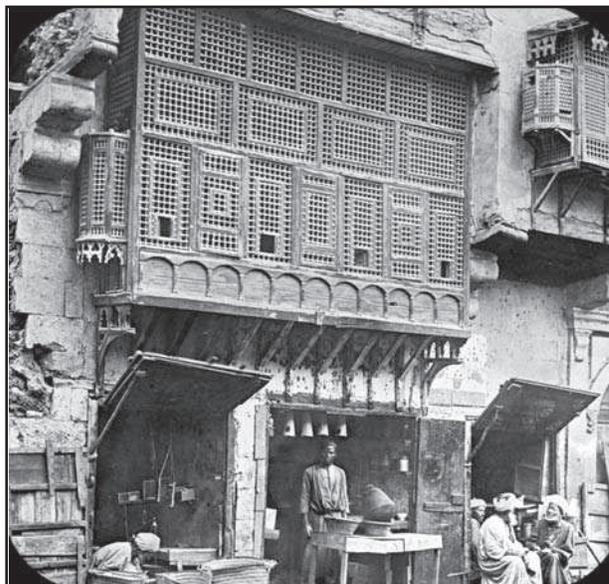


Bailarina Tamalyn Dallal con acompañantes de la compañía de danza árabe Ramah Aysel (foto de Ana López, 2009).

Significado del *baladi*

Al principio de la ponencia mencioné que otra manera de acercarse al *baladi* es a través de su significado, el cual un profesor de danza serio y conocedor debe de transmitir a sus alumnos. Como forma adjetiva *baladi* quiere decir “del pueblo, de la tierra natal o del campo”, y como palabra en árabe significa “mi tierra”. El término conlleva en sí toda una carga cultural, pues se refiere a aquella parte de la población egipcia que ha emigrado del campo a la ciudad; gente del campo que también es referida con el término *awlâd il-Balad*, el cual viene a ser un concepto central en la identidad egipcia y que lleva implícito todos los atributos de un “típico egipcio”. El término se aplica especialmente a aquellos habitantes del Cairo que viven en barrios populares, que por lo general pertenecen a la clase media baja y trabajan como artesanos, comerciantes, negociantes, repartidores, proveedores o que son empleados en cualquier negocio privado.

Los *awlâd il-Balad* pueden ser gente iletrada o educada, pero en cualquier caso ellos mismos se perciben como gente con un alto conocimiento sobre lo que implica la vida diaria. Siempre de buen humor y con tendencia a vivir el momento, son hospitalarios, generosos, útiles a sus semejantes y responsables. Son conocidos por su honorabilidad y su dureza. La gente de clase media-alta y alta de Egipto, que vive en los barrios



Bazar en El Cairo, Brooklyn Museum Archives [S10|08 General Views_People, image 9821, en línea [http://www.flickr.com/photos/brooklyn_museum/sets/72157606203168340/], visitada el 29 de Junio de 2011].

modernos, los barrios *afrangi*, suele reconocer todas las características arriba mencionadas en los *awlâd il-Balad*; sin embargo, llegan a opinar que carecen de refinamiento y sofisticación, y que por tanto no pueden ser totalmente aceptados entre las clases alta y media altas de Egipto.²

De entre estos hijos del pueblo salieron dos cantantes *baladi* famosos: Ahmad Adewey y Ruh El Fuad. En este momento se hace notar que el *baladi* tiene otra expresión más, el canto. Aunque esta forma artística no es hecha para bailar, es importante que el intérprete dancístico de *baladi* la llegue a conocer, quizá como una forma de enriquecer sus coreografías al expresar su danza. A través de la lírica de los cantantes *baladi*, éstos se dan a la tarea de manifestar el amor por su tierra, las emociones de la gente común con la que han convivido y de la que forman parte, y lo dura que es la vida tal como lo llegaron a comprobar; hay ocasiones en que las letras llevan implícitos comentarios políticos o sociales, que también forman parte del diario acontecer.

Hay que saber diferenciar entre los cantantes tradicionales *baladi*, de los cuales ya quedan muy pocos, y el *baladi* referenciado en títulos de canciones y como

² Karin van Nieuwkerk, *A Trade Like any Other. Female Singers and Dancers in Egypt*, Austin, University of Texas Press, 1995, pp. 111-115.

parte de frases de letras musicales. Una canción muy famosa en Egipto es “Helwa Ya Baladi” (Mi hermosa tierra), la cual es un canto de amor hacia el lugar donde se ha nacido, crecido y vivido un sin fin de experiencias; amor y añoranza por un lugar. La letra, en una traducción aproximada al español, dice:

Una palabra amable, dos palabras amables para mi tierra hermosa.

Una dulce melodía, dos dulces canciones para mi tierra hermosa.

Mi esperanza siempre ha sido, mi tierra, el volver a ti, mi tierra, para estar siempre cerca de ti.

Todos esos recuerdos del pasado permanecen en mí, mi tierra.

Mi corazón está lleno de tus historias, recuerdos de ti, mi tierra.

Mi primer amor fue en mi tierra, es imposible de olvidar. ¿Qué pasó con esos días?

Antes de abandonarte,

cuando decíamos que era imposible estar separados, cada lágrima que resbala por mis mejillas estaba llena con la esperanza de que estaríamos juntos en las costas de tu mar de amor.³

Entre las canciones más modernas podemos encontrar también referencias al baladi. *Shik Shak Shok* es una canción pop muy al estilo árabe, donde suena el tradicional derbake y el un poco más moderno acordeón. La letra habla sobre la forma en que una chica anima a la persona de su estima a olvidarse de la música moderna invitándolo a bailar *baladi*.

Mi amor, te haré olvidar el rap y el rock.

Mi amor, te haré olvidar el rap y el rock.

Ven, bailemos baladi

¡Qué hermoso!

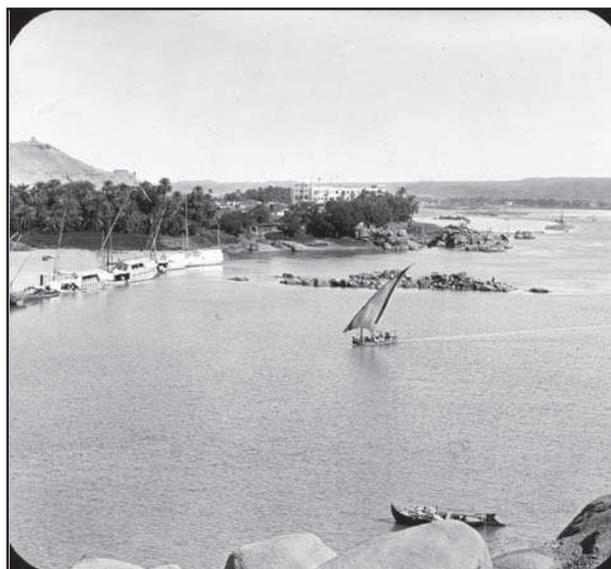
Este baladi es la luz de mis ojos.

Ven, bailemos baladi

Este baladi es la luz de mis ojos.

Traspasa el corazón.

³ Esta canción fue un éxito musical a finales de la década de 1970, interpretado por la cantante egipcia Dalida, como un homenaje a la tierra donde nació.



Isla Elefantina, Brooklyn Museum Archives (S10|08 General Views_People, image 9814, en línea [http://www.flickr.com/photos/brooklyn_museum/sets/72157606203168340/], visitada el 29 de Junio de 2011].

Concluyo esta ponencia reafirmando que si una persona realmente está interesada en aprender a bailar danza árabe, tiene también que aprender a conocer y a entender la música de este pueblo, así como su cultura y sus tradiciones. Quizá por las distancias sea algo complicado implicarse personalmente en ese mundo, pero se tiene la ventaja de que en estos tiempos existen los recursos suficientes para darse una idea de cómo vive o qué siente la gente de otros pueblos, que a final de cuentas no es tan diferente en esencia de todos los demás: en lo más profundo de su ser se desarrollan sentimientos comunes a todos los hombres, como el amor, el respeto y la admiración por las cosas bellas creadas por la naturaleza y por los hombres.



Por el gusto de bailar (conferencia ilustrada, bailada y tocada)

Ahora vengo de esta tierra mágica
Soy jilguero de su cielo cálido
Y le pido con respeto al público
Su licencia para dar mis cánticos.
Ser xogote en las tierras áridas
De aquel Sur del Morelos histórico
Es tener un ombligo legítimo
Bien sembrado por manos proféticas.¹

Pocos son los espacios en que podemos expresar nuestras vivencias y encuentros con la comunidad, la música y la danza. Esta es una pequeña muestra de mi sentir, de mi ser y estar en el sur de Morelos, entre la gente de Xoxocotla *lugar de los ciruelos agrios*, como le llama Marco Antonio Tafolla Soriano, músico de la comunidad. Corridista de la región suriana, con él y con Alma Leticia Benítez he aprendido de una población con gran resistencia social y cultural.

En Xoxocotla coexisten tradiciones y modernidad; los actos cotidianos están ligados a la ritualidad y al fortalecimiento de la cohesión social:

La vida campesina supone una relación continua con el ambiente, la cual implica un conocimiento del entorno y de las formas en que se pueden aprovechar sus recursos para subsistir. En estas prácticas de apropiación, media un referente cultural, es decir, en ellas intervienen las creencias acerca del medio ambiente, sintetizadas en la tradición oral, y aunadas a otras costumbres, como, por ejemplo, la clasificación de especies vegetales y animales de acuerdo con sus usos, como alimentos, como medicamentos, para la construcción o para artesanías. Estas formas de trabajo y usos de los recursos se encuentran articulados por la organización social en los ámbitos doméstico y comunitario como manera fundamental para su reproducción. La vida rural, y el arduo tra-

* Historiadora, bailarina y coreógrafa; integrante del proyecto *Yankuik Kuikamatilistli* con base en la comunidad indígena de Xoxocotla, Morelos.

¹ “Saludo esdrújulo”, letra y música de Marco Antonio Tafolla Soriano.



bajo que significa, tienen su síntesis y recompensa en las cosechas, en los rituales agrícolas o cívicos, en la fiesta misma que refuerza el sentido de apropiación del entorno y la identidad cultural de los campesinos morelenses.²

Cuando oí hablar de Xoxocotla esperaba, como muchos lo creen y lo esperan en estos días, que la gente del lugar, siendo una comunidad indígena, anduviera todo el día con el traje típico que le han determinado las políticas regionales o estatales, y que la vida obedece a los cánones costumbristas más parecidos a las estampas campiranas de mitad del siglo XX, puestas en boga por la cultura de la pantalla grande, característica de la llamada época de oro del cine mexicano a la usanza del *Indio* Fernández; gente que vive entre flores y chinampas; que cantan y bailan en el centro del pueblo, acompañados por los sonoros mariachis y las banderitas de papel picado. Sobre todo, se cree que esta gente no tienen de que

² María Cristina Saldaña Fernández, *Los días de los años: ciclo ritual en el suroeste de Morelos*, México, UAEM/Juan Pablos, 2011, en línea [<http://editorialuaem.blogspot.com/2011/03/los-dias-de-los-anos-ciclo-ritual-en-el.html>], consultada el 22 de marzo de

preocuparse ya que sólo estiran la mano y “mamá naturaleza se los brinda todo”.

Cuál fue mi sorpresa de que en Xoxocotla la gente viste a la usanza contemporánea, desde el más rimbombante estilo duranguense hasta el más exquisito gusto cholo o *darketo*. Siguen viviendo de lo que produce el campo y también de su trabajo en negocios propios o como empleados y albañiles; viven como en las ciudades y *no*, no es la típica estampa pintoresca.

La primera vez que llegué a Xoxocotla fue en sábado, cerca de las seis de la tarde; es importante señalar el día y la hora porque es en sábado cuando la gran mayoría de los niños asisten al catecismo; estamos hablando de aproximadamente 500 niños y niñas con camisetas amarillas o blancas que se reúnen en el atrio de la iglesia a recibir su instrucción católica. Salen a las seis de la tarde y se entrecruzan con el resto de los adolescentes y adultos jóvenes, que entre todos constituyen una afluencia de cientos de chicos y chicas que platican y deambulan por las calles principales del poblado, formando verdaderos ríos de gente que fuma y toma cerveza.

Xoxo, como coloquialmente se le conoce, es un lugar de provincia como muchos otros en donde se consumen grandes cantidades de alcohol desde muy temprana edad, como parte de las estrategias que se implementan para controlar y dominar a los pueblos; hecho que por supuesto denota un eminente daño al tejido social.

En contraste, y como una mirada de esperanza, los niños crecen libres y en continua relación con el medio ambiente, desarrollan un sentido de la responsabilidad a temprana edad, pues se hacen cargo de actividades específicas dependiendo de su rol social y sexual dentro de la comunidad, de tal manera que las niñas a los nueve o diez años son responsables de cocinar algunos guisos comunes y de mediana elaboración, cuidar adecuadamente a los más pequeños y en algunos casos hasta tomar la responsabilidad de algún negocio o del cuidado de la casa por varias horas. Por su lado, los niños a la misma edad manejan el machete, por lo que se encargan de conseguir leña para la casa y algunos otros trabajos en el campo.

Por el tiempo en el que me invitaron a conocer el proyecto *Yankuik kuikamatilistli* “Canción indígena contemporánea”, estaban próximos a conmemorarse los

enfrentamientos de la población civil con el ejército federal del 8 y 9 de octubre 2008. En aquel momento la comunidad estaba en desacuerdo con la aplicación de las estrategias del gobierno por la privatización de la educación pública, acoge el movimiento magisterial y se decide tomar la carretera en resistencia a su aplicación y en solidaridad con el magisterio.

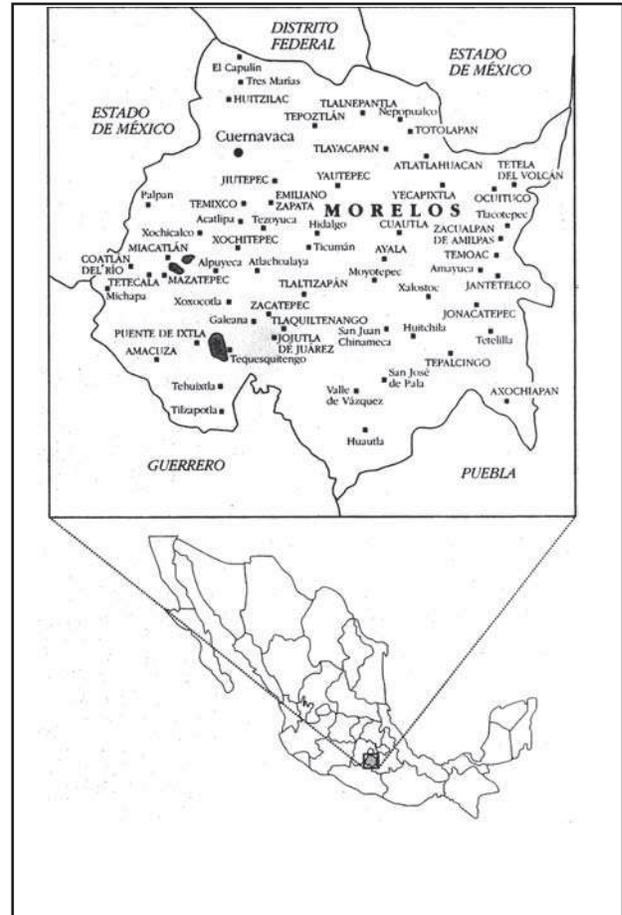
Huitzilac y Amayuca, poblaciones vecinas, deciden unirse a las protestas con la toma de sus carreteras, lo que desencadena una serie de enfrentamientos entre la policía estatal y los pobladores para levantar los bloqueos primero en estas dos comunidades. Por la historia de resistencia que caracteriza a Xoxocotla, la lección del gobierno debía ser ejemplar, por lo que se destinan policías federales, estatales y militares para hacer frente a la población y liberar la carretera.

La comunidad hizo frente a los ataques casi de forma natural. El amplio despliegue de fuerza ejercido durante dos días resultó ser un acto que, lejos de amedrentar a la población, provocó la unidad y cohesión social característica de la comunidad de Xoxocotla.

Por este y otros actos característicos de la represión y la defensa de los territorios de esta región sureña, me interesó vincularme al proyecto *Yankuik kuikamatilistli*, que encabezan desde tiempo atrás Marco Tafolla y Alma Leticia Benítez, cuyo objetivo es establecer una serie de acciones sociales, estéticas, educativas y culturales que incidan de manera directa en la *reconstrucción de los territorios culturales*. La propuesta de *Yankuik Kuikamatilistli* es generar conciencia crítica y aportar elementos para la construcción identitaria, mediante el movimiento praxiológico de la música y la danza.³

Bajo este principio y con muchas ganas de zapatear y contribuir a este sueño, incorporé a mi trabajo de los salones de danza perfectamente acondicionados propios de las escuelas profesionales del INBA, los escenarios naturales e improvisados, llenos de gente entusiasta y luchadora, gente llena de conciencia social y política, heredera de los ideales de Zapata y orgullosa de continuar sus tradiciones y saberes populares. Con ellos he aprendido a bailar por el puro gusto de hacerlo, como lo hacen allá en Xoxo, por el puro gusto de ser.

³ Carpeta escénica del Proyecto *Yankuik Kuikamatilistli*.



Soy trovador morelense,
 Cabalga en un toro pinto
 Busco que el verso se trence
 Pulsando mi bajo quinto⁴
 Tezoyuca la tierra
 Que albergó mi camino
 Y entre aroma de rosas
 Mi danzar ciudadano.⁵

Bailar y danzar para ser libres

Partimos de considerar que la música y la danza emanan del sentimiento y del pensamiento, son lenguajes coloridos que el ser humano crea en la búsqueda de su trascendencia, son un acto colectivo que propicia el refuerzo de la identidad.⁶ Y con ello la libertad, pues

⁴ “Trovador morelense”, letra y música de Marco Antonio Tafolla Soriano.

⁵ Verso Ruth Canseco.

⁶ Carpeta escénica Proyecto *Yankuik Kuikamatilistli*.

son estos y otros actos tradicionales que nos proporcionan una careta, una coraza ante los embates de la cultura dominante; es esta libertad de pensamiento y de acción con la que se vive en la comunidad lo que me permite asumir mi práctica dancística de la misma manera, libre de pensamiento y de acción, una danza con historicidad, acción que sólo se logra desde adentro, con la convicción de bailar por el gusto de hacerlo, de bailar para ser libres.

En la comunidad indígena de Xoxocotla, como en muchas otras del país, la danza forma parte de todas sus festividades y rituales, se baila cuando se pide la cosecha, cuando se siembra, cuando se nace y cuando se muere, en las bodas y bautizos y en general; en las más recientes décadas se suele acompañar las festividades cívicas y las bodas con la música y la danza de *Los chinelos*, particular de la región.

La cosmovisión del pueblo de Xoxocotla es un rasgo muy importante de toda su cultura.

Para sus habitantes, hay una distinción en lo que es el tiempo y el espacio, los cuales tienen un carácter de sagrado [...] la sacralización del espacio se basa en la identificación de sitios especiales, que tienen una consideración diferente al resto del territorio. Tienen una caracterización de sagrado porque se tiene sobre esos sitios una serie de leyendas y creencias, o bien se llevan a cabo rituales [...] Dentro de esta sacralización de los espacios, sus habitantes distinguen entre los espacios sagrados y los que no lo son [...] Dentro del pueblo se ubica el ‘cuadro chico’, que comprende las calles centrales que rodean a la iglesia y por las cuales se llevan a cabo las procesiones para los santos.⁷

Y por su connotación ritualizada es también el espacio en el cual se desarrollan las actividades importantes para la comunidad, por lo que no en pocas ocasiones es en este cuadro chico, en el que se pasean los novios acompañados de la música y la danza, y es también el escenario natural que desde sus antecedentes ha tenido el proyecto para sus actividades de promoción y difusión.

⁷ María Cristina Saldaña Fernández, *op. cit.*



Ruth Canseco y miembros del proyecto *Yankuik Kuikamatilistli*, 2011.

Cada cultura produce sus danzas como parte de su concepción del mundo, de su ser, manifestándose en sonoridad y movimiento de músicas y cuerpos. En ese sentido, la música y la danza que hacemos como grupo, como proyecto, como *Yankuik Kuikamatilistli* es resultado del sentir y del construir; y construirnos en el cotidiano, nuestro cotidiano, que se nutre por supuesto del espacio en el que se gesta, en la comunidad indígena de Xoxocotla.

Nuestra participación activa en la vida de la comunidad es la estrategia que hemos implementado para conseguir nuestro objetivo primordial, la reconstrucción de los territorios culturales y con ello propiciar una mejor calidad de vida tanto para nosotros como para la comunidad a la que pertenecemos y nos pertenece cada día más. Es la danza y la música que hacemos una de tantas estrategias que nos ayudan a recuperar el tejido social.

En ese sentido, la búsqueda constante por mantener en nuestra representación escénica el binomio música y danza, la experimentación participativa, nos ayuda a que el hecho tradicional y la construcción de un discurso de movimiento se entrelacen en un producto que se adopta como propio. Fomentar y propiciar a través de la apropiación de los lenguajes de la música y la danza tradicional su valoración, ejecución y creación para el fortalecimiento de las identidades se ha convertido en la meta que nos hemos planteado.

Bajo los principios descritos anteriormente y asumiendo el *corrido morelense como la expresión propia de las comunidades del sur del estado*, planteamos un dis-

curso escénico de música y danza que ilustra el concepto de la *reconstrucción de los territorios culturales*.

En los últimos dos años —y a partir del festival *Tamoanchan*, ya como parte del proyecto *Yankuik Kuikamatilistli*— mi trabajo dancístico y coreográfico se ve fortalecido en el terreno de la experimentación participativa, elemento que incide de manera directa en la construcción del discurso de movimiento dancístico, musical y poético que representa el rostro escénico del proyecto.

El proyecto *Yankuik Kuikamatilistli* tiene una historia de antes, comienza sus actividades en torno al fortalecimiento de las tradiciones comunitarias en el año 1993 bajo el nombre de *Sentlalistli in tlakehualistli tonemilis Xoxocoltecatoyotl* (Centro de Promoción Cultural el Jugo de la Ciruela). El trabajo comunitario de más de diez años le ha dado garantía y credibilidad a las actividades que planteamos cada uno de los que nos hemos sumado a este esfuerzo por fortalecer el tejido social en la comunidad. Las actividades del ahora Centro Cultural *Yankuik Kuikamatilistli* son un ejemplo claro de lo que aquí se expone. En *Yankuik Kuikamatilistli* creemos que en mucho se ha perdido la voz de la comunidad, y que esa voz, esa palabra tiene muchas caras, porque muchas son las formas de describir el mundo en que vivimos. Somos diferentes, diversos y tenemos que rencontrarnos: “Una canción y una danza que nos ayude a describir lo que nos identifica hoy en día, a contarnos y compartirnos la vida. Una canción y una danza que nos ayude a reinventar nuestro pasado, presente y futuro”.⁸

Este es el principio que me ha permitido construir mi sentir dancístico desde la perspectiva de la diversidad y la igualdad; es a partir de mi trabajo en la comunidad que he fortalecido mis estrategias didácticas y mis métodos de enseñanza se han transformado tanto como mi persona y mi sentir, con este trabajo comunitario, con bailar por el simple hecho de hacerlo, acciones que fortalecen y ponen en evidencia la postura que

⁸ Carlos Montemayor, *La literatura actual en las lenguas indígenas de México*, México, Universidad Iberoamericana, 2000.



Ruth Canseco y una compañera del proyecto *Yankuik Kuikamatilistli*, 2011.

siempre he manifestado, bailar para ser libre, por el puro gusto.

Es importante resaltar que el trabajo interdisciplinario que se realiza entre los que conformamos este proyecto es lo que ha sustentado tanto la construcción de un discurso de movimiento como la difusión de la propia identidad cultural a través de insistir en el objetivo de reconstruir los territorios culturales, comprobando en diversas ocasiones que se puede trascender los límites de la inter disciplina para convertir nuestros productos en acciones que trasciendan las disciplinas; es decir, en métodos de producción estética transdisciplinar.

Por último, señalo que el trabajo artístico que intento desarrollar en la comunidad se verá diversificado al implementar técnicas y metodologías de enseñanza de la danza derivadas de la propia experiencia de los participantes; propongo experimentar y vivenciar una creación coreográfica centrada en la búsqueda de códigos de expresión propios, que trastocan y redireccionan para producir un discurso dancístico contemporáneo, que fundamenta su existir en las raíces de la tradición lírica, poética y costumbrista del lugar.

Estoy convencida que esta es la danza que quiero hacer, que este es el lugar en el que quiero estar y que

mi estar en la comunidad me ha permitido bailar con esperanza y con libertad, con historicidad.

Bailando se encuentra la libertad y se termina por seguirla.

“Saludo esdrújulo”⁹

Y ahora vengo de esta tierra mágica
soy jilguero de su cielo cálido
y le pido con respeto al público
su licencia para dar mis cánticos

Ser xogote en las tierras áridas
de aquel sur del Morelos histórico
es tener un ombligo legítimo
bien sembrado por manos proféticas

Es mi canto como los guamúchiles
pues su lazo a la vida es muy sólido
en las secas se llena de júbilo
y en las aguas verdea a lo máximo

Y he venido hoy como los pájaros
sin querer presumir de mi método
soy humilde cantor y es mi ética
entregarme sincero y pacífico

Un saludo traigo de mi hábitat
a esta tierra de historia magnífica
compartiendo en mis versos esdrújulos
inquietudes actuales y válidas

Hoy por eso les pido en su ámbito
su permiso también de su ánimo
y entablemos juntos sano diálogo
para hacer de este encuentro un éxito

De amor y de odios auténticos
de eso trata mi sincera música
de alegría y tristeza recóndita
en un aire de canción vernácula

Ya la tele, la radio y periódicos
con anuncios de alcances insólitos

⁹ Letra y música de Marco Antonio Tafolla Soriano).

nos imponen sólo sus imágenes
y nos ven como dato estadístico

Ante el tiempo tan duro y tan bélico
de los grandes conflictos políticos
donde abundan fraudes y narcóticos
con un fuerte interés económico

La respuesta es un canto bien lúcido
que derribe fronteras inútiles
recordando caminos más fértiles
y tejiendo una red hermanándonos.

“Nijnekiltia Moueskallis”

(No me niegues tu sonrisa; letra y música de Marco Antonio Tafolla Soriano).

Ikuak in kauitl hualas
ikuak nias nika achtli
ihuan tlalli ika imame
nechkua papakilistika

Cuando llegue el momento
cuando deba ser semilla
y la tierra con sus manos
cubra alegre mis heridas

Niknekiltia motlachiallis
niknekiltia monekneki
ikuak nias nika achtli
nijnekiltia moueskallis

No me niegues tu mirada
no me niegues tu caricia
cuando deba ser semilla
no me niegues tu sonrisa.



¡Soy Carnavalero! Una experiencia comunitaria

Aidéé Balderas Medina*

Fue en el invierno de 2002 cuando visitamos por primera vez la comunidad de Colatlán, municipio de Ixhuatlán de Madero ubicado al norte del estado de Veracruz. Colatlán está conformado por diversos barrios (Mesillas, Cruzica, Tempexquitla, Limatzintla, Barrio Abajo, Rancho Nuevo, Pilterrero, los Chotes, Pahuatlaco, Terrero y el Centro, entre otros), en los que se habla náhuatl y español.

El motivo de nuestra visita fue asistir al primer Encuentro de Huapango. En ese viaje conocimos a un gran hombre, que más tarde se convertiría en un fraternal amigo y en nuestro guía por los caminos del son y de la fiesta del carnaval. Me refiero a don Heraclio Alvarado Téllez, don Laco, violinista de 81 años de edad.

* ¡Soy Carnavalero! *La fiesta del Carnaval en Colatlán*. Dirección y producción ejecutiva: Aideé Balderas Medina. Coproducción: Moisés Hernández Barrales. Fotografía: Karl Lenin González. Edición: Ángel Guillermo García. Asistente de producción: Néstor Alvarado. Traducción: Karen Nava Blanco y Paul Dillingham. Diseño e ilustración: Ahuizotl Gutiérrez y Georgina Arteaga. Con apoyo del municipio de Ixhuatlán de Madero, Veracruz/ Gobierno del Estado de Veracruz. Veracruz, Fiesta Viva, 2010.

Don Laco es un músico tradicional, que representa de alguna manera la mayoría de la vida cultural de Colatlán, ya que interpreta sonos huastecos, sonos para difuntos, sonos de carnaval y los profundos sonos de “Costumbre”. La costumbre o el costumbre es, entre muchas otras cosas, una manera de denominar a los rituales agrícolas que se realizan para pedir agua y equilibrar la relación hombre-tierra.

En nuestro primer encuentro, los habitantes de Colatlán insistieron en recomendarnos que regresáramos para estar en la fiesta del carnaval, una sugerencia que tomamos muy en serio. Nuestra primera vivencia carnalera fue en 2003. Tuvimos una experiencia sumamente seductora, nos embriagó el colorido de los diablos y nos envolvieron los sonos de la poderosa banda de viento. Fuimos testigos de la vitalidad de don Heraclio recorriendo el diapason de su violín y las calles de la comunidad.

La fiesta del carnaval en Colatlán empieza el domingo antes del miércoles de ceniza y termina ese mismo miércoles. Los capitanes son la cabeza de este gran despliegue de organización comunitaria que hace posible la fiesta. Con meses de anticipación se reúnen los capitanes para afinar todos los detalles del carnaval. Mucha gente participa y da su aportación en especie: ropa para los disfrazados, leña, uno o varios puerquitos, hojas de papatla y, por supuesto, el maíz, ya que es indispensable para preparar el tamal típico de la región, el famoso zacahuil. Los capitanes distribuyen

el trabajo y reparten comisiones para preparar la comida y formalizan el compromiso con los músicos.

El primer día de carnaval se reúnen a las nueve de la mañana junto con el trío de son huasteco y la banda de viento. Los *mecos* o viejos son los disfrazados que van recorriendo las calles de la comunidad. Bailan en el patio de las casas a cambio de una cuota, y el dinero recolectado se utiliza para solventar los gastos que se generan durante la fiesta, por ejemplo: la música, el agua, el torito, el castillo, el palo encebado y el gran baile del cierre. El último día del carnaval en Colatlán es el miércoles de ceniza. La noche del cierre se celebra con un gran baile y se da de comer a toda la gente que desee formar parte de la fiesta; para la cena se preparan 25 zacahuiles, que son enormes tamales de masa, chile y carne de pollo o cerdo; están envueltos en hojas de plátano, son horneados durante doce horas y cada uno alcanza para dar de comer a 80 personas; entonces ya se imaginarán la magnitud de la reunión. A pesar de ser miércoles de ceniza, la comunidad se reúne para ser parte de una misma celebración.

El carnaval es una fiesta comunitaria donde los organizadores participan sin recibir retribución económica. El compromiso que adquieren los capitanes con la comunidad es muy fuerte, y aportan el dinero necesario para solventar los gastos. Es mucho el trabajo que se debe hacer y, como dice uno de los capitanes de Barrio Abajo, queda claro que hacer un carnaval “no es por negocio, sino por puro gusto”.

La recompensa que reciben los organizadores se manifiesta de otra manera, en el estatus y reconocimiento que alcanzan dentro de la comunidad.

El registro

Los años siguientes nos volvimos asiduos al carnaval colateco, bailamos, comimos, tomamos un sinfín de fotografías y escuchamos las historias carnavaleras de la gente.

Después de ir varias veces a la comunidad, ya era momento de ponerse a trabajar, así que el primer paso que dimos fue en el periodo 2007-2008, grabamos dos discos compactos de sones huastecos y sones de carnaval con don Heraclio Alvarado y su trío Colatlán. El nombre de estos discos es *Memorias de la tradición* y *La costumbre: sones de carnaval*. Este material se presentó en diferentes festivales de música tradicional, en el Museo Nacional de Culturas Populares y, por supuesto, también estaba disponible en la comunidad, con don Heraclio.

En 2010, cuando empezamos a grabar el documental *¡Soy Carnavalero! La fiesta del Carnaval en Colatlán*, visitamos las casas de algunas personas para hacer entrevistas; nos recibían con mucho gusto, y antes de empezar ponían el disco que grabamos con los sones del viejo Laco. Para nosotros esto es una muestra de cómo la gente se apropió del disco, se reapropió de algo que de por sí ya era de ellos. Nos da gusto saber que la gente recurre a este registro como referencia para hablar de su

fiesta, ya que esos sones huelen a baile, son fuente inspiradora para evocar recuerdos. Estos sones de carnaval forman parte importante de aquello que los enorgullece, que los caracteriza, que los hace ser lo que son y no otra cosa; es decir, forman parte fundamental de su identidad.

En diciembre de 2009 tuvimos las condiciones materiales para volver a tener un acercamiento con la comunidad. Montamos una exhibición fotográfica con imágenes del carnaval, la fiesta de los elotes y un ritual para pedir agua. Exhibimos en las rejas del patio del CBTA (Centro de Bachillerato Tecnológico Agropecuario) de Colatlán, cuarenta lonas de 1.20 x 1.50 cm. La mayoría de la gente reía al ver su foto, otros de plano se la llevaron sin pedirla. La experiencia más significativa con esta exhibición fue con la foto de una pequeña niña bailando con un elotito en la fiesta de *elotlamanalistli*. Le preguntamos a la mamá de la niña si ya había visto su foto, y ella nos contestó que la foto

había causado mucha sensación con sus compañeritas de la primaria, pues la mayoría de ellas no había estado en ese tipo de rituales y todas deseaban saber cómo era, qué se sentía. La niña al ver la reacción de sus compañeras, se sintió valorada por realizar esta práctica, ya que hay gente que discrimina este tipo de rituales indígenas, pues la mayoría se hacen durante la noche y se ofrenda sangre de pollos y guajolotes. Los habitantes que no realizan este tipo de prácticas las rechazan, las marginan y las juzga como brujería. De cierta forma esta exhibición influyó un poco para reivindicar este tipo de rituales al poner sus imágenes en el centro de la plaza, con una buena fotografía dignamente montada.¹

El carnaval nos hechizó desde la primera vez que lo vimos, y el deseo

¹ El 27 y 28 de diciembre del 2011, dentro de las actividades de la X “Cascada del Huapango”, se organizó el primer encuentro de ritualistas del municipio de Ixhuatlán de Madero. En la plaza de Colatlán se reunieron más de cuarenta curan-



de registrarlo se convertía en una exigencia conforme pasaba el tiempo, en una necesidad prioritaria. Fuimos a hacer el registro del carnaval en 2010; conforme a la idea original, deseábamos que don Laco fuera narrando cómo se desarrolla la fiesta. Al llegar a Colatlán con el equipo de producción, nos encontramos con dos grandes inconvenientes, el primero fue que don Laco se sentía indispuerto de salud, ya que mientras chapoleaba su potrero se había lastimado con el machete, y no se sentía con ánimo, pues apenas tenía energía para andar tocando. Así que tuvimos que descartar de inmediato la idea original, además de que no contábamos con presupuesto como para regresar posteriormente con el equipo.

El segundo inconveniente fue que no dejó de llover toda la semana. Las tomas que se habían planeado con don Laco, con ese clima y con su malestar, simplemente no eran factibles.

Mas a pesar de la lluvia la fiesta no se detuvo, y nosotros tampoco. Así que iniciamos el registro de los festejos. Las entrevistas fueron muy fluidas porque ya habíamos platicado muchas veces con las personas y ya conocíamos muchas anécdotas. Contamos con el testimonio de la

deros y ritualistas otomíes, tepehuas y nahuas. Este evento fue organizado por el antropólogo Román Güemes y el profesor Moisés Hernández Barrales; esta actividad definitivamente es una gran aportación para el reconocimiento de los ritualistas por parte de la comunidad que desconoce este tipo de prácticas.

gente, y también de un especialista de la región, el antropólogo Román Güemes Jiménez.

A la hora de editar queríamos hacer algo con muy buen ritmo, atractivo y que fuera para todo público, retomando la idea del juego, ya que cuando la gente de Colatlán se refiere al carnaval dice que va a jugar. Así que decidimos armar la narración del documental usando cartas de lotería para mantener presente la idea de juego. Cosa que gustó mucho entre los niños, nos sorprendió gratamente el resultado, pues a pesar de que este documental no fue realizado para este tipo de público, resultó todo un éxito entre los niños, probablemente se deba a las cartas y a la información dosificada. Muchos de los padres de estos niños nos comentan que han tenido que esconder la copia del DVD porque sus hijos lo han visto tantas veces, que a ellos ya les aburrió.

Difusión

El último corte del documental se terminó en 27 minutos, con subtítulos en inglés y sacamos un multicopiado en formato DVD. La presentación tuvo lugar en agosto de 2010. El documental ha sido proyectado en diversos foros, tales como la Cineteca Nacional y el cine Lumière de Reforma, así como en el XV Festival de la Huasteca, el Encuentro de Investigadores de la Huasteca, el Festival de lo imaginario en París, el VII Foro de Música Tradicional, en la comunidad del Puente de Zontecomatlán, Veracruz, y por supuesto en Colatlán.

Presentamos el documental *¡Soy Carnavaleiro!*, en la plaza de Colatlán, en la fiesta anual que se lleva a cabo el 27 y 28 de diciembre y lleva por nombre “La cascada del huapango”. Hicimos la presentación en náhuatl y en español y al final de la proyección tocó don Laco con su trío Colatlán.

Retroalimentación

Recibir retroalimentación de los habitantes y de los protagonistas amplió la idea que teníamos de la comunidad.

Toda la gente que aparece en el documental se sintió contenta de verse. Sin embargo, algunos se sorprendieron de que fuera tan corto, ya que están acostumbrados al registro de la persona que graba los quince años en el pueblo y pone a la venta tres o cuatro DVDs con todo el registro de la fiesta, sin edición y sin entrevistas.

La recepción del documental en general fue muy buena, solamente hubo una persona que manifestó su inconformidad. Le molestó ver imágenes de los carnavales de otros barrios de Colatlán, pues quería que en el documental solamente se viera gente del barrio del Centro, y solamente apareciera la gente que realmente trabaja en la organización. A partir de este comentario podemos reflexionar sobre varias cosas.

La primera, en el documental *¡Soy Carnavaleiro!* se hace un recorrido de los diferentes personajes que participan en la fiesta del carnaval en Colatlán. El documental muestra un

carnaval, sin embargo la comunidad está compuesta por varios barrios, y tres de ellos tienen su propio carnaval: Barrio Abajo, Tempexquititla y el Centro. Se registraron simultáneamente tres carnavales, pero fueron presentados en el documental como si fuera uno solo.

De los habitantes de esta comunidad, podemos decir lo siguiente: que son mexicanos, pero no cualquier mexicano, son veracruzanos del norte del estado, de la Huasteca, y también sienten orgullo de saberse huastecos; como habitantes de Colatlán se hacen llamar colatecos, y hasta festejan el día del colateco el 29 de diciembre. Sin embargo, la construcción de su identidad no se reduce a ser habitantes de Colatlán, ya que hay muchos barrios y cada uno de ellos tiene historias y costumbres que los distinguen. Cada barrio pone mucho empeño para que su carnaval sea el mejor. Hay una competencia por sobresalir, quieren marcar su diferencia respecto al otro carnaval. Aunque todos sean colatecos, tienen sus diferencias y exigen el reconocimiento de su particularidad.

Con este comentario reafirmamos lo complejo que es la construcción de la identidad de las comunidades y lo arbitrario de las generalizaciones.

Cada barrio compite durante el carnaval y se gasta mucho dinero para la fiesta, por tal motivo algunos habitantes han propuesto unir a todos los capitanes y disfrazados en un solo carnaval, pero esto difícilmente será posible porque cada barrio tiene sus propias lógicas

internas y sus rasgos distintivos; por ejemplo: en el barrio de Tempexquititla hay más presencia indígena que en el barrio del Centro, donde hay más mestizos. Para los habitantes de cada barrio es primordial marcar el territorio al que pertenecen dentro de la comunidad. También es importante señalar que la comunidad está viviendo una terrible fragmentación a causa de los partidos políticos y las diferentes religiones; y si bien a esta escisión no le dan demasiada importancia, la mayoría de las veces difícilmente logran ponerse de acuerdo para realizar actividades entre todos los barrios.

Este año (2012) don Heraclio Alvarado Téllez no tocó en el carnaval de Colatlán por motivos de salud; como era de esperarse, el carnaval se realizó, pero ciertamente muchos extrañamos a don Laco en las calles. La fiesta continúa, no espera a nadie, la fiesta se transforma y se vale de todo aquello que necesita para sobrevivir. Por ejemplo, si ya no hay máscaras de madera, usarán máscaras de plástico, pero no dejarán de disfrazarse, esta es una clara muestra de que las comunidades tienen una enorme capacidad de adaptación frente a los cambios.

A pesar de la fuerte competencia que existe entre los diferentes barrios, hay un momento en la fiesta que las máscaras ocultan las preferencias políticas, religiosas, económicas y territoriales de sus habitantes, todos bailan al mismo son y disfrutan de la fiesta. Con el carnaval cobra sentido la palabra

comunidad, ya que todos sus habitantes se vuelven uno con todos.

¡Soy Carnavaleiro! es una pequeña ventana que muestra una de las actividades de esta comunidad, pero falta mucho por hacer y por entender; es importante señalar que no todo es fiesta y éxtasis, mucho menos en las comunidades indígenas. El carnaval otorga una tregua, abre un espacio y un tiempo para que sus habitantes puedan vivir el sueño de ser lo que desean, pueden tomar la apariencia de una mujer, de ganadero, de animales fantásticos y hasta del mismísimo demonio. Es una tregua que dura solamente cuatro días, pero después regresarán a una realidad llena de desigualdad, de injusticias, de carencias y de pobreza. El tema de la fiesta es apenas el comienzo para empezar a desenmarañar las complejas relaciones que existen entre los habitantes y su entorno. Para entender la riqueza cultural y social de esta comunidad es indispensable saber más sobre la estrecha relación que tienen con la tierra, con los cerros, los ríos y sobre todo con el maíz, que son fuente fundamental para salvaguardar la vida.

Aun cuando falta mucho por hacer, con el documental *¡Soy Carnavaleiro!* nos sentimos satisfechos de haber hecho esta pequeña aportación. Además de que cumplimos con el compromiso profesional y ético de devolverle a la comunidad lo que obtuvimos de ella. Esto mismo nos ha permitido poder continuar con otra serie de trabajos en Colatlán.

El son jarocho, manifestación longeva y elástica

Eloy Cruz*

Mario Guillermo Bernal Maza,
Compendio de sones jarochos.
Método, partituras y canciones,
México, Fonca-Conaculta, 2011.

El son jarocho es una de las manifestaciones musicales más ricas, longevas y elásticas de la tradición mexicana. Existe desde la época colonial y no sólo ha logrado sobrevivir hasta nuestros días, sino que ha creado una sorprendente esfera de influencia: sigue vivo en su nativo Veracruz, se practica a lo largo de la geografía mexicana y no es extraño encontrarlo más allá de nuestras fronteras. Hoy es posible ver grupos de jaraneros y fandangos jarochos tanto en Xalapa como en Cuernavaca, en Cancún y en Tijuana, en Chicago y en Buenos Aires. Tal vez no sea aventurado afirmar que el son jarocho es uno de los rasgos culturales que más nos identifica como mexicanos, ante nosotros mismos y ante otras naciones.

Esta extraordinaria dispersión ha acrecentado una característica fundamental del son jarocho: su capacidad para conservarse al mismo tiempo intacto y múltiple, de generar variantes que, preservando los

elementos básicos de la tradición, permiten abrir nuevos caminos a la creatividad personal y colectiva. Así ha sido desde tiempo inmemorial, así esperamos que siga siendo en un futuro que queremos largo. El son jarocho que se canta en los valles de California tal vez no sea idéntico al que se practica en las riberas del Papaloapan ni al que profesan los jaraneros de la isla de Manhattan, pero esta diversidad no quita a ninguna de estas formas nada de su valor estético ni su representatividad (si cabe el término) como *son jarocho*, que simplemente se ha enriquecido, ha jalado hacia su ya caudalosa corriente nuevos modos de creación y expresión.

Muchos jaraneros (portadores de una tradición oral, que se aprende a través de la práctica misma) se han convertido en profesores, y así, junto con el auge del son jarocho, se ha producido un auge de su enseñanza. Tengo noticia de talleres de son jarocho en diversas ciudades de México y Estados Unidos, cuando menos; en las ciudades de México, Los Ángeles y Nueva York refrendan su condición cosmopolita albergando cursos de son, donde los nuevos jaraneros se ponen en contacto con esta herencia común a todos los mexicanos, una herencia que hemos empezado a compartir con ciudadanos de otros países; no es extraño encontrar jaraneros propiamente jarochos que han nacido en Estados Unidos, en Colombia, en Canadá o en Chile.

Es en este contexto que el libro que aquí se presenta tiene su mayor significación. Ciertamente, el son

es una tradición básicamente oral, o más bien auditiva y práctica, que se aprende oyendo y compartiendo con los demás; el maestro principal del son es la comunidad que convive y se mezcla en el fandango; sin embargo, una circulación internacional de las dimensiones actuales del son jarocho rebasa esta forma de aprendizaje: ahora también el son puede tener una vertiente “académica” (no por ello menos gozosa y festiva), en la que una publicación didáctica como ésta resulta de enorme utilidad.

El libro de Guillermo Bernal es un *compendio*, una “breve y sumaria exposición” (como dice el diccionario) del son jarocho, con una decidida inclinación didáctica. Así, el autor dedica algunas páginas a describir en general al son jarocho (su región de origen, su caracterización como parte del son mexicano, su estilística, etcétera), para enfocarse inmediatamente en las cuestiones relacionadas con la práctica cotidiana de la jarana, la guitarra de son y el arpa (función de estos instrumentos en el juego del son jarocho, las familias y técnicas instrumentales, la notación), y desde luego la letra y música de un buen número de sones.

Mucho se ha discutido, se discute y se discutirá sobre la conveniencia (o inconveniencia) de anotar la música de una tradición normalmente no escrita. Los detractores arguyen que la escritura fija estatiza y traiciona aquello mismo que registra, pero, como el autor de este libro señala, el registro escrito preserva el estado de una música en un

* Profesor de Guitarra en la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

momento determinado de la historia; ciertamente, habría sido maravilloso que alguien se hubiera tomado la molestia de escribir la música de los sones mexicanos tal y como eran en la época de la Independencia, o en el Siglo de las Luces, o en ese momento seguramente mágico en el que tanto los sones como la guitarra misma eran jóvenes y apenas recién llegados a nuestras costas.

Pero como ya dije, la principal virtud de este libro es el apoyo que brinda a la enseñanza. A riesgo de ser repetitivo, debo decir que si bien el son jarocho se aprende en la práctica viva (como suelen decir los jaraneros, “a borde de tarima”), las condiciones actuales de esta música no permiten un lujo tan extraordinario: ciertamente los fandangos jarochos no son tan comunes en San José, California, como lo son en Santiago Tuxtla, Veracruz, y es por esta razón que los practicantes del son en muchas ocasiones necesitan de apoyos didácticos para aprender la música y la letra de los sones de una manera más eficiente. Muchos jaraneros veracruzanos que he conocido coinciden en señalar que no han “aprendido” el son porque simplemente el son ha estado a su alrededor en todo lugar y en todo momento, y ellos simplemente han crecido a su sombra. Esa familiaridad es la que puede propiciar este libro: poner la música y la poesía del son jarocho literalmente en las manos de aquellos que lo aman.

Como dije al principio, el son jarocho es uno y es muchos. Como se practica en tantos lugares tal vez

distantes, en tantos mundos musicales distintos, ha recibido numerosas influencias y a irradiado la suya propia. Un acierto de Guillermo Bernal consiste en el criterio con el que ha elegido esos 76 sones que nos comparte: no sólo ha incluido sones tradicionales de Veracruz, en tono mayor (por cuatro y por dos) y menor, sino algunos sones que el llama de “estilo típico”, que, como nos explica, tuvieron su “auge en la década de 1950, presentados en espacios tales como restaurantes”. El autor, finalmente, también presenta algunos sones que llama “de reciente creación”, y que, en palabras del propio Guillermo, han

sido “impulsados por algunos grupos en los encuentros de jaraneros, quienes proponen sones nuevos con rasgos tradicionales pero con el estilo particular de algún autor”, y muy probablemente también con los elementos de las influencias musicales que haya recibido ese compositor jarocho.

Como podrá apreciarse, esta es una selección que perfila las andanzas y tal vez el futuro del son jarocho, la práctica musical que se ha convertido en el sello de identidad de una comunidad cada vez más amplia y diversa, en muchos rincones de nuestro mundo.

