



Casa Abierta al Tiempo

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
METROPOLITANA**

UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
POSGRADO EN CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS

EL SISTEMA DANCÍSTICO DE LOS CORAS

MAIRA ISELA RAMÍREZ REYNOSO

TESIS DE DOCTORADO EN CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS

Director: Dr Juan Castaingts
Asesor: Dr. Fernando Nava
Asesor: Dr. Arturo Gutiérrez

MÉXICO, D.F.

OCTUBRE, 2008

Dr. Roberto Varela

In memoriam

Con amor

a Lilia, mi madre

a Valentina, mi hija.

Índice

I.	Introducción.	4
	a) Proceso de la investigación.	
	b) Antecedentes en el estudio de la danza.	
II.	Modelo de interpretación de la danza.	18
	1. Como un acto comunicativo.	
	a) El mensaje dancístico.	
	b) Los campos semánticos.	
	2. Como un sistema de comunicación.	
	a) La danza: acción y metalenguaje.	
	b) El complejo dancístico de los Coras.	
III.	Etnocoreografía ritual.	52
	a) Organización temporal.	
	b) Organización espacial.	
	1. Semana Santa en San Juan <i>Kura'apa</i> . Temporada de secas.	61
	a) Las Pachitas.	
	b) La Judea.	94
	2. San Antonio de Padua en <i>Chuisete'e</i> . Temporada de lluvias.	
	a) Los Urraqueros.	120
	3. Santiago Apóstol en <i>Kueimarutse'e</i> .	
	a) Caballeros Santiagos.	179
	b) La Tarima.	
	4. Santa Teresa en <i>Kueimarutse'e</i> .	
	a) Los Moros. Los soldados de la Virgen	206
IV.	Sistema Dancístico.	216
	Conclusiones	223
	Bibliografía	230

Agradecimientos

Este trabajo es el resultado del esfuerzo de muchas personas: colegas, amistades y familiares. En particular el estudio de la danza ha puesto a prueba mis límites y capacidades académicas y humanas; por ello, brindo un especial reconocimiento a mis profesores que me han acompañado a lo largo de mi formación como antropóloga. Entre ellos, al Dr. Jesús Jáuregui quien desde que iniciara mis estudios de etnología en la ENAH, hace poco más de 20 años, puso a mi alcance su conocimiento y experiencia, tanto en el trabajo de campo como en el de gabinete, me mostró la importancia de la disciplina, la rigurosidad crítica, teórica y metodológica que cualquier investigador debe seguir en sus estudios. Al Dr. Roberto Varela quien, durante los años que cursé el posgrado en la UAM-I, escuchó con atención las propuestas teórico-metodológicas que le fuera presentando conforme avanzaba en el registro de las danzas coras, una vez discutidas y reflexionadas, con tacto, paciencia y dedicación me fue guiando hacia la construcción de otros modelos de interpretación simbólica de las manifestaciones dancísticas. Al Dr. Juan Castaingts, quien apasionadamente me ofreció su apoyo para culminar este trabajo. Sin su valiosa ayuda hubiese yo desistido de terminarlo, quizás olvidándome de éste; no obstante, en todo momento me recalcó la importancia de este tema de estudio, le dio el seguimiento pertinente para actualizarlo, que a pesar de ser un texto con faltantes de datos etnográficos, como es el caso de toda investigación socio-cultural, me animó para que este trabajo llegara a ser una propuesta metodológica para el análisis de los hechos dancísticos. En especial quiero ofrecer un afectuoso reconocimiento al Dr. Fernando Nava quien no sólo ha leído con profunda atención el desarrollo, paso a paso, del presente trabajo, sino que, además desde la lingüística y la etnomusicología me ha compartido sus sugerentes aplicaciones para el estudio de la danza. Al Dr. Arturo Gutiérrez, con quien en algún tiempo compartimos discusiones dentro del seminario del Gran Nayar, en otro momento fuimos juntos a trabajo de campo, y que al final del camino, se interesó en leer el trabajo terminado.

Asimismo, extendo un profundo agradecimiento al pueblo cora que me acogió durante los años que llevé a cabo el trabajo de campo. En las distintas comunidades coras que visité, entablé toda índole de amistades, familias que desinteresadamente me ofrecieron un espacio para albergarme, tal es el caso, de don Narciso y su esposa Abelina de San Juan Corapan y de doña Clemencia de Santa Teresa. Igualmente, me siento en deuda hacia

con las distintas autoridades tradicionales, ancianos y principales de San Juan Corapan, Jesús María, San Francisco, La Mesa y Santa Teresa, por autorizarme presenciar la diversidad de festividades y ceremoniales coras; fue a través de la observación participante que pude conocer y obtener información acerca de su cultura, costumbres y tradiciones. Asimismo, a músicos y danzantes deseo expresar mi agradecimiento, quienes en distintos momentos me facilitaron la información que requería para el registro de movimientos, gestos y desplazamientos; así como en ciertas ocasiones me dejaron grabar, y accedieron a diversas entrevistas. A todos ellos quiero darles las gracias.

También, a lo largo de la elaboración de este trabajo tuve el apoyo y la amistad de muchos colegas, algunos me brindaron el espacio académico para llevar a cabo la reflexión de tópicos específicos de la danza; otros, con sus cuestionamientos y observaciones me permitieron tomar en cuenta la importancia del estudio de la danza, el cuerpo y la cultura desde distintos acercamientos de la antropología. Gracias a sus comentarios, críticas y sugerencias, acerca de temas específicos de la danza, del ritual, del simbolismo, la historia, entre ellos, Aída Castilleja, Luise Enkerlin, Gloria Artiz, Carlos García Mora, Catalina Rodríguez, Esperanza Gutiérrez; a mis compañeros del equipo Michoacán del Proyecto Etnografía de las Regiones Indígenas de México en el Nuevo Milenio: Sandra Monzoy, Karla Villar, Rodolfo Oliveros y Daniel Gutiérrez. A mis colegas del Centro Nacional de Investigación y Documentación de la Danza, Cenart, CONACULTA.

Por supuesto, agradezco la comprensión de mis hijos, mi madre y de mi esposo. Siempre conté con su apoyo y su ayuda para hacerle frente a las actividades cotidianas de una familia; de una u otra manera, durante mis ausencias causadas por los constantes viajes requeridos, por la asistencia a seminarios, o por las interminables horas dedicadas a la redacción del trabajo, ellos se hicieron cargo de mis responsabilidades hogareñas. Gracias a Alis por el apoyo moral.

Gracias a Ileri Castro por re-elaborar y re-diseñar los trazos coreográficos, gráficos, dibujos y fotos. A Socorro Flores por guiarme en todos los trámites de la UAM-I.

I. Introducción

Con un estudio de caso, en este proyecto propongo considerar a la danza como un sistema de comunicación no-verbal, por lo tanto, al interior de las nueve danzas coras mi tarea es re-construir el modelo que rige dicho *corpus* dancístico.

El trabajo está dividido en tres partes. La primera consta de dos capítulos: la "Introducción" (capítulo I), aborda con detalle cuáles han sido las vicisitudes del proceso de reconstrucción etnocoreográfica por parte de la autora en la presente investigación. En este se expone el trabajo de campo, el análisis de escritorio, el cómo se lleva a cabo el registro de la danza *in situ* y breves antecedentes de los estudios etnocoreológicos.

Con el propósito de ofrecer los sustentos teóricos que permitieron reconstruir un modelo que ayudara a la interpretación del "hecho-objeto-danza" (capítulo II), intitulado "Modelo de interpretación de la danza", desarrolla el postulado de que la danza en tanto un metalenguaje, es que podemos descifrar el mensaje expresado a través de códigos no-verbales inherentes a ésta. Asimismo, reflexiona sobre el hecho de que la danza debe ser entendida a partir de tres niveles: como técnica corporal, como sistema simbólico y como expresión estética; que a través del "movimiento-acción-actitud-postura-gesto" percibimos formas, ritmos y valores determinados por la cultura que los produce. Además, con base en categorías coreográficas se describe el complejo dancístico de los coras.

La segunda parte se aboca a la Etnocoreografía ritual (capítulo III). En cuatro apartados la autora presenta la etnografía de cuatro rituales en tres comunidades coras, a saber, la Semana Santa en *Kura'apa*, la fiesta a San Antonio de Padua en *Chuisete'e*, las fiestas a Santiago Apóstol y a Santa Teresa en *Kueimarutse'e*. Es en estos contextos rituales donde se llevan a cabo ocho de las danzas que corresponden al complejo dancístico. Sobre todo, la autora se detiene en tres danzas de la temporada de lluvias (Urraqueros, Maromeros y Arcos) para transcribir su registro y su correspondiente análisis coreológico.

Por último, en la parte tercera se describe las relaciones y asociaciones que conforman el sistema dancístico de los coras.

a) Proceso de la investigación.

El estudio de los coras y sus danzas nos tomó siete años (1998-2005), inició como parte del seminario Procesos Simbólicos en la UAM-I. Los ahí presentes, en específico, centramos el análisis sobre la ritualidad y el pensamiento mítico entre coras y huicholes. Ello, me permitió elaborar un proyecto de investigación con el cual solicité mi ingreso al posgrado en Ciencias Antropológicas (septiembre, 1999) en dicha universidad. Mi propuesta abría de nueva cuenta la discusión teórico-metodológica sobre el estudio etnológico de la danza, reflexión que se había generado a principios de los años ochenta dentro de un grupo de estudiantes de la ENAH, y que por razones de posturas no afines, desde la publicación de *Las Danzas de Conquista* (1996) había quedado suspendida. Finalmente, parte de este proyecto pasó a ser registrado en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza, CNA-INBA (abril, 2001). Conociendo la carencia de estudios antropológicos de la danza en México y de los pocos investigadores que se aboquen al estudio de la danza inserta en los procesos rituales indígenas, mi propuesta consiste en presentar un marco conceptual y una metodología, desde la antropología y coreología, aplicable al registro y análisis de la danza tradicional indígena.

El trabajo de campo

Los tres primeros años (1998-2001) me dediqué a realizar el trabajo de campo. Aprender a mirar al “otro”, tarea nada fácil. Participar y observar sin interrumpir. El internarme en la sierra nayarita tampoco fue sencillo. Sufrí las inclemencias del entorno. Me maravillé de la naturaleza. Y ahí, presencié una *representación ritual* en vivo y a todo color. Sin contar con “programa de mano” me interesó conocer y entender, desde adentro, la “trama dramático-ritual” que los coras están representando en sus danzas. Todo el pueblo es el escenario. Somos espectador y actor a la vez. No cabía la menor duda que me enfrentaba a otra concepción del movimiento, del desplazamiento, de la forma, de la dinámica, de la relación cuerpo/espacio.

Después de vivenciar el mundo mágico de los indígenas, de sufrir la pobreza de este país, de convivir con gente totalmente ajena, de comer frijoles con ellos en el mismo plato y participar en sus ceremoniales, trato de ubicarme de nueva cuenta en mi “realidad” y con sorpresa me sigo preguntando ¿Qué me mueve a “alterar” mi historia personal e intentar acceder a “otra” dimensión cultural?

Me expuse a condiciones de existencia, muy, pero muy precarias. Vi mucha pobreza, marginación, insalubridad pero, a la vez incursioné en un territorio mágico. Por ejemplo, aún no termino de entender dónde se ocultan los amarres simbólicos con los cuales los coras *escenifican* ritualmente la Pasión de Cristo. El pecado y la culpa están concebidos desde otra plataforma de valores muy distinta a los que marca la religión judeocristiana. La pena y el sacrificio de sobrevivir se transforma en juego, la seriedad del culto es trasgredida por la diversión en el espacio sagrado, lo introvertido de una personalidad recatada oculta detrás de una máscara llega a externarse en un erotismo agresivo, el respeto se convierte en burla, sólo por mencionar algunos contrastes.

Pocas veces los coras me permitieron sacar fotografías, las imágenes quedaron grabadas en mi memoria. Los participantes del ritual se transforman en seres completamente extraños, se me aparecían en el templo, en la calle, en el río y entre sueños. Los llamados judíos o “borrados” deambulan en otra dimensión, se comportan y *actúan* conforme su cultura les dicta, su hacer es siguiendo “el costumbre”, cumplen con una obligación; de esta manera, dicen ellos, mantienen el equilibrio del universo. Todo ello no deja de sorprenderme.

El viaje.

Una vez más, el viaje al Gran Nayar se me presenta como una ardua tarea, tal parece que está travesía me conduce por un túnel del tiempo, oscuro y frío. Nunca sé como voy a salir de él. ¿Hacia dónde voy? No tengo manera de averiguar qué distancia debo recorrer y qué duración me tomará atravesarlo ¿Cuál es el propósito que dirige mi destino?

Por estos lugares da la sensación que el “avance” de la “civilización” se quedó suspendida, sin concluir. Desde el inicio del viaje mi apreciación de ir hacia adelante es totalmente la opuesta, voy en reversa. Tanto el autobús que me conduce a mi destino como el reloj que me indica las horas del día, me hacen ser conciente que el “progreso” se detuvo en algún punto. Al transbordar de un tipo de vehículo a otro en cada estación de camiones puedo vivenciar como, poco a poco, mis pasos van hacia atrás. El uso horario cambia y por lo tanto debo retrasar una hora las manecillas del reloj. Lugares, gentes y calendario me transportan hacia “otro” lugar.

Así inicia mi viaje por el tiempo y el espacio. De una gran urbe, la ciudad de México, donde puedo abordar autobuses con un costo del pasaje de \$572.00, llego a la ciudad de Tepic. El recorrido de 850 kilómetros se hace en once horas. Toda la noche he viajado en un asiento incómodo, mi espalda, mi cuello, mis piernas, todo está adolorido. Las condiciones climáticas tampoco son favorables, desde las cinco de la madrugada que llegué a Tepic no ha dejado de llover. Sentada en la estación de autobuses espero pacientemente para abordar el siguiente camión que me llevará a mi siguiente destino. El precio del boleto baja drásticamente a \$50.00, en tan sólo una hora y veinte minutos recorro 60 kilómetros por una carretera de doble circulación bastante transitada por trailers y camiones de carga. Está nublado, sigue chispeando, camino cuatro cuadras por las calles de la ciudad rural de Ruiz, centro ferrocarrilero de gran importancia, -en la década de los treinta-, situado a 100 kilómetros al noroeste de Tepic, sobre la vía del Ferrocarril Sud-Pacífico de México. Actualmente, sigue siendo un centro de comercio de paso obligado, la gente de los ranchos llega a comprar víveres -verdura, harina, mazeca, arroz, frijol, azúcar, café, aceite, manteca, leche en polvo, ropa, muebles, aparatos electrónicos-, me encamino a la siguiente terminal camionera, la de las “corridas”. Como parte del paisaje surrealista que voy recorriendo, antes de cruzar la calle se me atraviesa el circo, por las calles transitan el elefante, los camellos, la cebra y las llamas, después las bailarinas, los trapecistas, al final los hombres fuertes, el anunciador con su autoparlante nos invita a la función de la tarde. ¿Hacia dónde voy?

El pasaje del camión de diesel es de \$20.00 y en otra hora más de camino recorro los primeros 40 kilómetros del tramo de la carretera recién pavimentada por la sierra hasta San Pedro Ixcatán –un pueblo rural–. En la actualidad, este servicio de camiones para pasajeros se efectúa con gran regularidad, la “corrida” sale hasta dos veces por día; además, constantemente sale una camioneta que cobra \$25.00. La carretera de El Venado a San Pedro Ixcatán sigue el curso del río San Pedro. Anteriormente, el tiempo necesario para llegar a dicho lugar era de cuatro horas, ahora sólo nos toma 45 minutos. Me encuentro a dos mil metros sobre el nivel del mar.

A casi 16 kilómetros, aproximadamente, de haber dejado la Estación Ruiz, el chofer para en la comunidad del Venado, en una gran tienda de abarrotes los pasajeros hacen las últimas compras de alimentos: pan dulce, bolillos, leche, queso, yogurth, jugos y gelatinas, esto es, algunos regalos que llevarán a los hijos pequeños.

Finalmente, para llegar a mi destino, el último transporte que debo abordar es una canoa que atraviesa el río San Pedro. La pasada me cuesta \$1.00. En esta época del año se supone que la creciente es baja y por tanto el río es angosto, pero debido al frente frío, para sorpresa de los habitantes está lloviendo, lo cual indica que en pocas horas se espera que el río crezca. ¿A dónde llegué? ¿En que país me encuentro? A tan sólo 16 horas aproximadamente de viaje me encuentro en medio de una comunidad indígena cora, San Juan Corapan (*Kura'apa*).

La practica de campo me expone y no me queda más que adaptarme, modifico mis hábitos y me comporto acorde a las reglas de los ajenos, no hay de otra. Me acostumbro a comer lo que me ofrecen, dormir en un catre, si lo hay, hacer mis necesidades fisiológicas en una letrina, que se localiza lejos del cuarto donde duermo. Cuando por alguna razón no es posible proporcionar agua potable al pueblo, entonces me voy a bañar al río y si esta lloviendo pues me quedo sin bañar. Utilizo la misma ropa por tres o cuatro días seguidos, solo cubro mi cabeza con una pañoleta, lo cual no me preocupa pues, de todas maneras todo esta lleno de polvo y tierra. Para lavar los platos utilizo una cubeta mediana de agua, no hay más. Debo ser cuidadosa de no desperdiciar el agua, si el aljibe se queda vacío

entonces, voy al río y cargo sobre mi cabeza un balde de agua, bastante pesado. Poco a poco me voy acostumbrando a moverme en penumbras, al polvo, a la tierra, a un orden distinto del espacio. La comida tiene diferente sabor, la ropa, las paredes y los pocos muebles que hay en la habitación huelen a leño quemado. Acepto sin hacer “fuchis” que el marrano coma frente a mi, que las gallinas anden entre mis pies, que en el mismo cuarto se apilen los sacos del alimento del ganado, el montón de escobas de pajilla, los bultos de cal, las cajas de ropa, las cobijas y todo aquel objeto que deba ser guardado, ello no me incomoda pues, el cuarto es solo para dormir, todas las demás actividades, incluso el descansar se realiza a la intemperie. Toleró sin “chistar” a que los hombres escupan a cada rato cerca de mi, y sin ningún pudor o pena se suenen la nariz.

Una vez que logro recuperarme de la sorpresa, de la incomodidad que me produce el trabajo de campo, entonces mi percepción abre otros canales para sentir, oler, mirar, vivenciar. Dejo que se impregne en mi lo que está en el ambiente. Con ello puedo adentrarme en la atmósfera que se está realizando frente a mis ojos, es hasta ese momento que creo puedo cruzar la barrera cultural y transportarme a esa otra dimensión. En breves segundos justo el tiempo que requiero para permitirme que la impresión de lo visto deje una huella en mi memoria, otro golpe existencial me sobreviene, la elaboración del “reporte etnográfico”. Con mis modelos teóricos rondando en mi cabeza trato de darle sentido a lo que estoy presenciando, este proceso de ida y vuelta constante me hace regresar a mi ser y volverme a preguntar ¿Qué hago aquí?

Por seis años seguidos me mantuve yendo a la sierra, trataba de estar en más de las fiestas posibles, unas veces viajábamos a Santa Teresa (*Kueimarutse´e*) en avioneta, otras íbamos a Jesús María (*Chuisete´e*) aprovechando un “aventón” por parte del INI estatal. Cuantas anécdotas pudiéramos contar acerca de lo que implica viajar por avioneta, sobre todo en época de lluvias; en algunas ocasiones no podemos despegar de la pista por la neblina, y en otras, debemos esperar por dos días seguidos o hasta que las condiciones climáticas permitan al capitán piloto vaya a recogerlos. No hay de otra más que mantener la cordura, por ello debemos prever con antelación los

gastos y el tiempo con el que disponemos para realizar el trabajo de campo. No se diga cuando en temporada de secas viajamos por la terracería, es impresionante la cantidad de polvo que aspiramos, y en las lluvias, arriesgamos a que se atasquen las ruedas o de plano no podamos pasar porque el camino está demasiado enfangado. No obstante, no perdemos el ánimo y en cualquier situación estamos prestos para seguir observando nuestro entorno, y preguntar sobre los datos que nos interesan.

Tampoco es recomendable viajar sola, la cultura a la cual pretendemos insertarnos por algunos días, no lo ve con buenos ojos. No hay necesidad de exponerse. Desde que nos aventuramos a visitar la comunidad debemos saber en qué lugar nos vamos a hospedar o a casa de quién vamos a llegar, en la medida que nuestras condiciones de viaje y estancia estén resueltas, nuestra tarea etnográfica podrá ser realizada sin demasiados contratiempos. Nuestro punto de interés es aprovechar cualquier ocasión para corregir y corroborar el dato las más de las veces que nos sean posibles, por ejemplo, aclarar una pisada de danza o un detalle de la indumentaria, constatar alguna acción ritual o registrar con precisión las direcciones de los desplazamientos coreográficos, entre otros.

También, tuve la oportunidad de contar en dos ocasiones con la visita de músicos y danzantes coras a la ciudad de México. Una de ellas fue en el verano del 2000, se trataba de dos danzantes Fortunato Due Gutiérrez (primer capitán), José Due Due (segundo capitán), un músico, Enrique Lemus Gutiérrez (violín) y una niña danzante, Reynalda Due Pérez (malinche), los cuatro de *Kueimarutse´e*. La invitación fue hecha por parte de profesores de danza de la Escuela Nacional de Danza Folklórica con el propósito de enseñar la danza de Urraca a bailarines y profesores de dicha escuela. En una semana ellos dieron todo tipo de indicaciones para que los sones de danza fueran aprendidos por bailarines profesionales; los profesores de música grabaron y transcribieron las melodías de las piezas musicales; los talleristas de vestuario realizaron cada parte de la indumentaria y parafernalia; también se filmó la danza y se entrevistaron a los danzantes y al músico; con todo ello se elaboraron fichas técnicas de registro a la usanza de las que utilizaron los investigadores del desaparecido Fomento Nacional para el

Desarrollo de la Danza (FONADAN) en la época del presidente Luis Echeverría. Nos ofrecimos para llevarlos de visita al Valle de Teotihuacan, quedaron sorprendidos de que existieran pirámides grandes, percibieron la orientación espacial y dirigiéndose a cada punto cardinal elevaron rezos en cora. En la Basílica de Guadalupe, la Villa, en el atrio en dirección a la Virgen, ellos bailaron. Dentro de la Catedral sólo el músico-curandero se detuvo frente a San Pedro y se arrodilló para elevar algunas oraciones. Saludaron la bandera cuando la bajaron y la llevaron dentro del Palacio Nacional. Por último, en el Museo de Antropología e Historia se preguntaban por qué tenían guardados muchas piedras de los antepasados.

La segunda ocasión fue en el mes de marzo del 2002. A través del Instituto Nacional Indigenista y del programa "Alas y Raíces" del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 16 músicos y danzantes de Jesús María impartieron dos cursos de música y danza de las danzas de Urraca, Maromeros y Arco. Uno estuvo dirigido a niños en la Escuela de Iniciación a la Música y a la Danza de la Ollín Yoliztli; y otro, se ofreció a bailarines de la Academia de la Danza Mexicana (INBA). En esta ocasión se llevaron a cabo las siguientes actividades: Taller de Expresión Corporal y Danza (interpretación rítmico-motriz de pisadas y actitudes corporales, caracterización de personajes que participan en las danzas y aprendizaje de desplazamientos espaciales). Taller de Música (elaboración de instrumentos y ejecución de sones/melodías/cantos). Taller de Creatividad Artesanal (elaboración de dibujos, indumentaria y parafernalia). Entrevista con músicos y danzantes. Grabación en audio. Elaboración de un documento testimonial en video del proceso educativo. Conferencias sobre el contexto ritual de la música y la danza cora. Presentación Dancística y Musical de los danzantes coras.

De vuelta al trabajo de escritor

Con la elaboración de la *armadura dancística* de los *Urracas*, danza interpretada en las fiestas patronales en honor a San Antonio de Padua en *Chuisete'e* y a Santa Teresa en *Kueimarutse'e* del Gran Nayar, obtuve un primer *vocabulario*

kinético. Construí un modelo interpretativo que me permitió un acercamiento para descifrar el *texto coreográfico* a través de los cantos. Surgieron más cuestionamientos ¿la danza es una representación de un canto? ¿la danza es un conjuro? ¿la danza es una plegaria? ¿cómo los coras conciben la danza?

Dice Saussure (1980) el signo es arbitrario y polisémico, significa de acuerdo con su contexto, y todavía más, el signo en sí no dice nada solo cobra significación dentro del conjunto del que forma parte. Si a través de la danza se expresa una manera de concebir el mundo, la historia, entonces, en qué radica esta *estructura de pensamiento* (Lévi-Strauss, 1981) que rige y da sentido a dicha expresión corporal. Regresemos al contexto.

La etnografía del contexto donde se realiza la danza me permite constatar, no sólo en qué momentos del “proceso ritual” se baila, cómo es su indumentaria, en qué consiste la parafernalia que utilizan, el lugar donde se baila, sino además, me dice quiénes participan, a qué estatus jerárquico cívico-religioso pertenecen dentro de la comunidad, el tipo de relaciones de parentesco ritual que guardan entre ellos, los mecanismos de circulación de bienes y de reciprocidad que se establecen al momento de desarrollarse la fiesta, entre otros. Ahí rige un orden, una secuencia, la *representación dancística* sólo es una parte de un todo. La fecha y la hora de la ejecución están determinadas por el calendario ritual que se entremezcla con el ciclo agrícola (Neurath, 2001). La ubicación de los espacios sagrados están establecidos a partir de una percepción de su entorno natural. La comunicación de los danzantes se entabla con el santo o la deidad, su danza es una ofrenda, una manda, una petición, un agradecimiento, una oración (Jáuregui, 1997). Pero, además durante el desarrollo de la *coreografía* los participantes se comunican entre ellos, surgen relaciones rituales pautadas entre ellos, el *Xayaca* interactúa con el Capitán, la *Malinche* con los *Urracas*, el “borrado” con el Centurión, el bailaror de tarima con el músico del violín. En las secuencias coreográficas percibimos un *contenido dramático-ritual* específico. Es evidente que existe un *texto narrativo no-verbal*, y con ello pasamos al siguiente problema ¿cuál es el **sistema simbólico** que me permite interpretar, traducir, entender los mensajes que las composiciones coreográficas de los coras están transmitiendo?

De cómo registro la danza en campo.

Mi trabajo consiste en observar, constatar y registrar qué está sucediendo en el *locus choristicus*. Mi tarea etnográfica es anotar cómo se mueven los cuerpos que danzan, dibujar los diseños espaciales que trazan los danzantes cuando se desplazan, describir la interrelación entre los actores-danzantes al momento de la ejecución, en otras palabras, registrar un *continuum* de movimientos. Pero, cuando los coras no me dejan tomar fotos, filmar, realizar anotaciones en mi libreta, e inclusive cuando en ciertas ceremonias ni siquiera me es posible estar, mi primera labor es “negociar” o convencer con las autoridades tradicionales el permitirme presenciar, comprometiéndome a no interrumpir. Mi reto es estar presente, observar el mínimo detalle sin estorbar, trato de no aparecer en el escenario y mantenerme detrás de bambalinas pues, es ineludible que la actitud del “otro” cambia al momento que reconoce que ahí estoy, al sentirse observado. No obstante, mi memoria visual, a fuerza del entrenamiento, capta una actitud, una postura, registra pisadas, ritmos, a veces, frases cinéticas completas, mismas que al menor descuido de mis informantes las transcribo en mi libreta. Así, sin ensayos previos trato de fijar en mi mente el suceso, posteriormente, paso a paso, debo describir al detalle el desarrollo del acontecimiento, cada parte se convierte en dato etnográfico, y en la medida en que éste sea más preciso y mayores referencias pueda conocer de él, es que el “dato-dancístico” queda registrado.

Una vez que mentalmente he repasado la secuencia, si se presta la ocasión, le pido a uno de los danzantes que me muestre la manera correcta, con él reproduzco la pisada tantas veces como sea necesario. Otras veces, desde un rincón, intento realizar la pisada. Al observar ellos que me estoy moviendo me miran con cierto recelo, después de un breve lapso de tiempo se acercan y con algunas indicaciones tratan de corregirme la postura o bien me invitan a bailar, incluso prestándome alguna de sus sonajas. Cuando tengo dudas, me acerco al “maestro” o capitán de la danza, le muestro el dibujo de los desplazamientos en la tierra, y le solicito me las dibujé. En sus explicaciones me percató de cómo le llaman a la secuencia, a la pisada y a la pieza que se está ejecutando. Asimismo, cuando notan que tengo algún interés en la danza, se explayan dándome mayor

información sobre el número de participantes, la indumentaria, hasta se animan a decirme algunos datos de los personajes que ellos interpretan. Lo recomendable es observar la danza completa varias veces, y en todas las situaciones posibles. Entre los coras no he podido filmar, lo que me ha obligado a afinar la vista y la memoria.

Existen ceremonias que no he presenciado, ya sea porque no estuve o porque no me es permitido observar. También se ha dado el caso que el ritual no acontece, ello nos sucedió en cierta ocasión, sabíamos que en la destilación del “vino” se llevaba a cabo la danza del venado (Coyle, 1997), por razones propias de la organización del gobernador de Santa Teresa este ceremonial no se pudo lograr, esperamos casi dos semanas completas y no nos fue posible observarla, sin embargo la gente hablaba de ello. En otras ocasiones haciendo uso del “código coreográfico” propio que hemos podido conocer en otras danzas, intentamos reconstruir las explicaciones locales, tal es el caso de la danza de Maromeros, etnografía que reconstruimos basándonos en una sola observación y en diversas explicaciones por parte del único músico que vive en Jesús María.

Los intentos de adaptar el **sistema** de anotación y análisis Laban (Hutchinson, 1977) para estructurar un “lenguaje cinético” sin escritura, han sido arduos. Pueden ustedes imaginarse lo que implica construir la gramática de una lengua indígena. La propia lengua cora aún no cuenta con una gramática acabada, pero no porque no exista, sino porque hay pocos lingüistas interesados en estudiarla. Se cuenta con algunos vocabularios y se distinguen variaciones fonológico-dialectales (Verónica Vázquez). El intentar describir las calidades de movimiento es como escribir la fonología de la lengua, es decir, se reconoce a través del alfabeto el sonido y sus calidades sonoras se registran por medio de un **sistema de signos**. De ello, se desprenden dos problemas más: primero, si no conozco la lengua cora difícilmente podré entender conceptos como universo, mundo, cuerpo, alma, naturaleza, danza (López Austin, 1996 y Galinier, 1990). Segundo, al pretender transcribir el “sentido” de la acción de cada parte del cuerpo a un sistema de signos, es necesario comprender, desde la lengua hablada, la “intención” del movimiento, de lo contrario se corre el riesgo de generar confusión

al momento de interpretar la dinámica, el flujo o el peso del movimiento, es decir, para el cora de qué manera se expresa cinéticamente la rapidez o la lentitud, la acción libre o moderada, o cuando su cuerpo transmite un estado muscular pesado o liviano.

Con el trabajo de los *Urracas: un estudio sobre los seres divinos que hacen llover* (Ramírez, 2001d), me acerqué a comprender que los coras-danzantes, en calidad de aves-nubes-viento (*Quetzalcóatl*), son las deidades del inframundo que salen del mundo oscuro para trasladarse al mundo luminoso, después, durante el recorrido su tarea es dejar caer la lluvia sobre la tierra. No existen las palabras, exclusivamente desplazamientos grupales, coreografías acompañadas por una melodía de violín, sus acciones y diseños espaciales expresan a las nubes viajando por el cielo movidas por el aire y el efecto que produce el fenómeno natural de la lluvia (Ramírez, 2003b). Esta es la “poética dancística” (Jakobson, 1975) denominada por los mexicas, flor y canto (Martí, 1961).

Debo hacer una aclaración, como se habrán dado cuenta no estoy en busca de la documentación de la danza para que los profesores de danza la enseñen o coreografíen, si este trabajo despierta la inspiración para ello, adelante. Tampoco estoy registrando para *rescatar* la raíces de la “madre patria”, ni quiero explicar por qué la cultura subalterna contaminada por factores de la ideología dominante o la globalización, está sufriendo cambios en su identidad étnica. Estoy documentando para dejar constancia de lo que “otros” hacen. Estoy analizando para dar a conocer como los “otros” conciben y hacen danza. Otra particularidad de la diversidad cultural.

El reto académico es lograr establecer un diálogo con aquellos estudios que se están realizando en el Gran Nayar. Desde la etnocoreología, debo dejar claro cual es mi aportación a las investigaciones que se están desarrollando en temas como: organización política, territorio e identidad, simbolismo, parentesco, historia, ritualidad y mitología. A partir de la danza cora qué más se puede decir de esta cultura.

b) Antecedentes en el estudio de la danza.

En la medida que pocos trabajos antropológicos han tomado en cuenta el estudio del movimiento estructural (García y Oseguera, 2001; Monzoy, 2005), después de 8 años de que realizara el “Estudio etnocoreográfico de un caso del género Danzas de Conquista” (Ramírez, 2000), me es pertinente volver a mencionar algunos de los antecedentes sobre este tema. Los estudios de la danza han sido abordados desde la antropología y la coreología con enfoques y metodologías diferentes, tanto por los europeos con la etnocoreología, (Proca-Ciortea y Giurchesco, 1968), como por los estadounidenses con la antropología de la danza (Kurath, 1960; Royce, 1974). Aquí sólo mencionaré algunas características generales de ambos enfoques. A partir del estudio del folclore, los húngaros, checos y rumanos, sobre todo, se enfocaron a la reconstrucción de danzas antiguas y tradicionales, así como en la creación de símbolos nacionalistas que permitieron reafirmar y buscar identidades étnicas. Además, con el apoyo de la musicología, la cinetografía y la coreútica –estudio de la forma (Laban, 1980)– elaboraron transcripciones en sistemas de notación musical y dancística, que dieron origen a institutos estatales de música y danza tradicional (Internacional Folkloric Music Council). Con un método de análisis para el estudio estructural de la danza, se enfocaron en construir gramáticas corporales que permitieron proponer sistemas clasificatorios de las danzas a partir del tipo, estilo, género, función y origen; de la misma manera que lo realizó Propp (1977) para el análisis de los cuentos folclóricos.

Los estadounidenses, por su parte, entendieron la etnodanza como una rama más de la antropología (Kurath, 1960). En sus inicios consideraron la danza como una producción cultural (Boas, 1944) y un medio para comprender el comportamiento social y étnico (Royce, 1974; Kealiinohomoku, 1979; Hanna, 1979). Después de los años setentas, y considerando como base la coreología, la anotación Laban (Hutchinson, 1977) y los estudios de la comunicación no-verbal –semasiología-, Kaepler (1972) y Williams (1976) propusieron estudiar el funcionamiento del sistema corporal cinético, para lo cual se enfocaron en la

decodificación de los movimientos en unidades mínimas de significación –cinema-morfocinema-sistema– para, de esta manera, revelar sus reglas de composición.

En México, desde hace 20 años, un equipo de investigadores¹ nos hemos dedicado a revisar esta bibliografía y a elaborar un marco teórico-metodológico pertinente para el estudio de la danza tradicional en México. Hemos propuesto, como categoría de análisis preliminar, una definición del hecho social que se concibe como danza² (Bonfiglioli, 1995), sin perder de vista que el "hecho dancístico" forma parte de un proceso ritual mayor. También, para informar acerca de la cultura que lo produce, describimos el "fenómeno dancístico" en su contexto social. Otro paso ha sido el proponer cómo registrar las figuras coreográficas acompañadas de partituras musicales, de modo que el etnógrafo, al describir la fiesta, muestra cómo se realiza la danza³ (Jáuregui y Bonfiglioli, 1996). Además, hemos propuesto cómo segmentar el *continuum* dancístico, con el propósito de dar cuenta de la armadura rítmico-cinética (Ramírez, 1999a). Por último, al considerar la danza como un metalenguaje⁴, reconocemos la interrelación de varios canales sensoriales -el verbal, el musical, el coreográfico, el olfativo, el gustativo, el gestual, el estético-visual- que, en conjunto producen un efecto de significación global, lo cual nos ha llevado a contemplar el campo semántico donde se realiza la danza, mismo que nos permite reflexionar sobre el sistema simbólico al que pertenece (Bonfiglioli, 1998).

¹ Los miembros del Seminario sobre el análisis etnológico de la danza, dirigido por Jesús Jáuregui, y que formó parte del Taller de Danza Folklórica Mexicana de la ENAH (1980-1986).

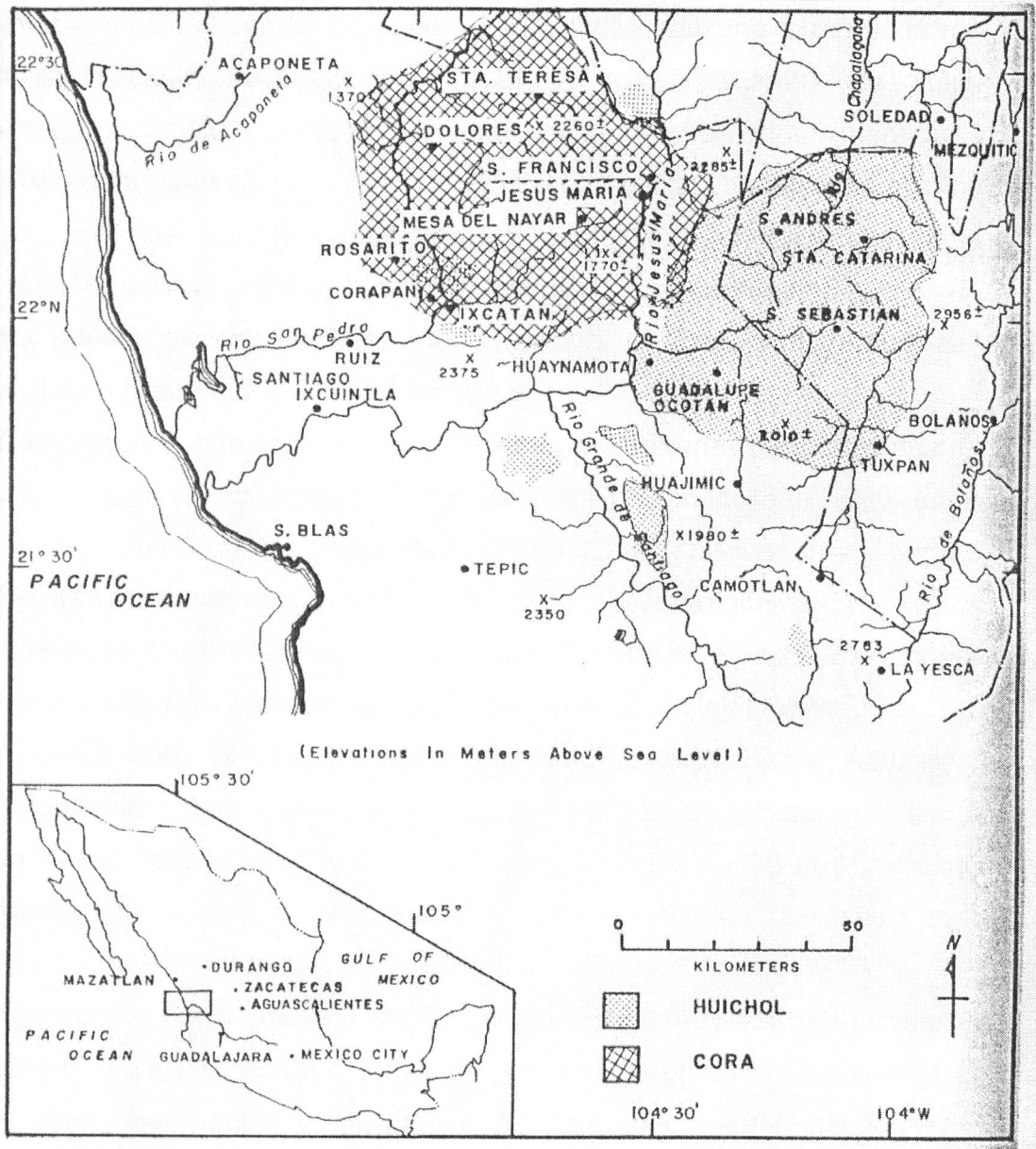
² "La danza es un metalenguaje eminentemente rítmico-cinético, con patrones estéticos culturalmente concebidos por su contraste con los movimientos no-dancísticos" (Bonfiglioli, 1995: 38).

³ Para ello hemos utilizado parte del sistema de notación Laban (1980), sobre todo para dibujar las trayectorias espaciales.

⁴ En el capítulo II, apartado 2, inciso a) de este texto explicaré la operación "metalingüística" que pensamos se desarrolla en los "procesos dancísticos".

Geographic Distribution of Huichol and Cora, Showing Towns and Elevations.

Grimss y Hinton, 1969: 794.





II. Modelo de interpretación de la danza

El estudio etnológico de los hechos dancísticos nos abre un interesante espacio de reflexión sobre la naturaleza intrínseca del ritual y su campo de significados. Más allá de la mirada superficial que ve en cualquier representación dancística conjuntos humanos simplemente en movimiento, se esconde una complicada red de relaciones sociales, estructuras jerárquicas, manifestaciones de culto, mecanismos de participación, procesos comunicativos y sofisticados simbolismos que hacen de cada manifestación dancística un hecho social complejo. La música y la danza, lejos de ser un simple espejo de lo real, al igual que otros metalenguajes⁵ utilizan la realidad biológica, histórica o cotidiana como puntos de partida para pensar e interpretar –de manera grupal e inconsciente– temáticas míticas que hacen referencia a su cosmovisión.

Una de las vías que los pueblos indígenas encontraron para transmitir el origen del cosmos, la creación de los seres humanos y el principio del reino fue a través de la narración de mitos (Florescano, 1999). Éstos han sido difundidos no sólo a través de la palabra, con cantos y textos recitados, sino además, los vemos escenificados en la arquitectura de sus centros ceremoniales (Broda, 2001) y por supuesto, en alegorías dancísticas representadas en elaborados rituales.

Por consiguiente, la danza en tanto mito no-verbal ritualizado (Jáuregui, 2003a) funciona como recipiente mnemotécnico, en el cual se recogen y ordenan los conocimientos adquiridos a lo largo del tiempo. Se trata de una memoria corporal, oral y visual de creación colectiva, deliberadamente aprendida para acumular la experiencia humana y transmitirla a las generaciones posteriores.

Consideramos como premisa que los coras del Gran Nayar comparten un mismo *sistema cinético-dancístico*, que les posibilita re-producir (re-interpretar) *patrones cinético-coreográficos* con distinto orden de composición en nueve *textos mítico-coreográficos*⁶.

⁵ Tal es el caso de los mitos. Véase Capítulo II, apartado 2, inciso a).

⁶ Estamos considerando que cada una de las danzas ejecutadas en diversos contextos rituales son en sí mismas *textos coreográficos*, a saber, las que se llevan a cabo en las Pachitas, en la Judea y en los mitotes; las propias danzas de la Urraca, Maromeros y Arcos (Nagüillas); las escaramuzas de los Moros y los caballeros Santiagos; y el baile de la tarima.

Por lo tanto, desde la antropología y la coreología, construimos un modelo teórico-metodológico que nos permite descifrar y analizar el simbolismo implícito en nueve *obras coreográficas* coras y, de esta manera, elaborar el *sistema dancístico de los coras*. A continuación enuncio algunas consideraciones generales requeridas para construir dicho modelo:

- a) El cuerpo humano y sus movimientos no pueden ser considerados únicamente como vehículo de emociones, sino además, como trasmisor de información y un medio de comunicación⁷. Para analizar el proceso de comunicación retomo el modelo de Jakobson (1975).
- b) Aunado a lo anterior, es imprescindible comprender que los procesos dancísticos son hechos simbólicos complejos, constituidos por un núcleo de movimientos rítmico-corporales que se interrelacionan de manera variable con otras dimensiones semióticas, por ejemplo, con el espacio-tiempo escénico, la indumentaria / parafernalia y el sonido.
- c) Para registrar y analizar los *textos coreográficos* insertos en procesos rituales es indispensable contar con una herramienta que permita transcribir a un *sistema de signos* diseños espaciales, desplazamientos, formas y dinámicas de movimiento.
- d) Con los aportes de Laban (1980) Kaepler (1986) y Lévi-Strauss (1987), nos proponemos realizar la segmentación del *continuum* dancístico hasta llegar a la *unidad mínima de significación* en cada una de las danzas. Con ello estaremos en posibilidad de construir categorías cinético-coreográfico-sonoras⁸ pertinentes al *sistema dancístico* del que forman parte y, de esta manera, hacer explícitas las *relaciones estructurales* que guardan entre sí los *patrones cinéticos* en el conjunto de las danzas coras.

⁷ Refiérase al apartado 2 de este mismo capítulo.

⁸ Con esta categoría estamos entendiendo a una unidad de análisis compuesta por tres elementos: *cinético* como movimiento, *coreografía* como desplazamiento en el espacio y *sonora* por el sonido que se produce por el cuerpo, o bien, que acompaña al movimiento.

1. Como un acto comunicativo.

a) *El mensaje dancístico*

En este trabajo nos interesa analizar la *armadura dancística* organizada en conjuntos estructurados pues, en ella se encuentra un conocimiento codificado de la propia cultura cora. Presuponemos que la cinesis dancística y los trazos de piso (desplazamientos), ambos contextualizados por el espacio y el tiempo ritualizados, enfatizan el pensamiento mágico de los coras (Preuss, 1998 [1906]).

El maíz como alimento básico de los coras no sólo tiene una enorme importancia para la subsistencia, también constituye el eje alrededor del cual giran las actividades rituales, por lo que en sus representaciones dancísticas encontramos evoluciones coreográficas que muestran los movimientos de los astros, del día y la noche; o bien, expresan cómo se lleva a cabo la preparación para la fertilidad de la tierra, ciertos conjuros para prevenir los malos temporales, así como hacer la petición de lluvias, entre otras.

En algunas danzas el desarrollo temático hace referencia al relato mítico de cómo las deidades de la naturaleza ofrecen las lluvias a los hombres; además, sintetiza los conocimientos de los coras sobre la cosmogonía, la astronomía, así como la cronología utilizada en el cómputo temporal del ciclo ritual anual.

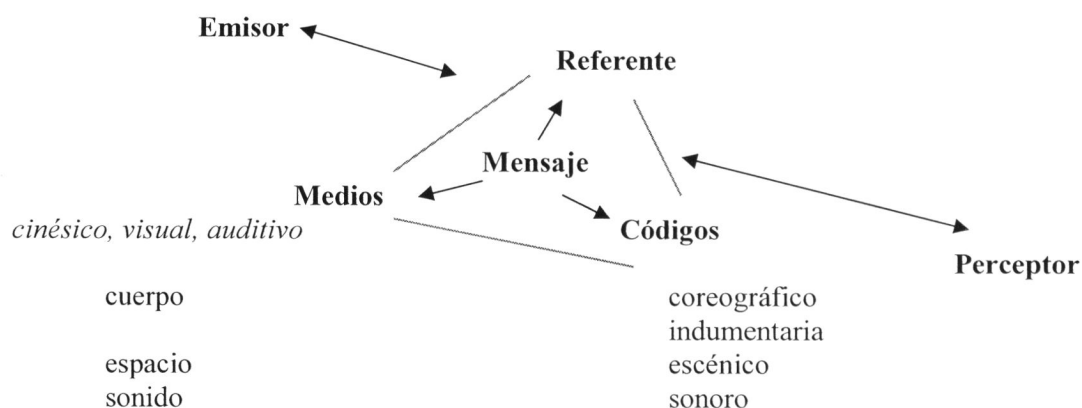
Además, la danza como parte de un proceso ritual, es realizada en diversos momentos con diferentes combinaciones de *temas coreográficos*⁹, ello depende del día y la hora en que se lleva a cabo la escenificación dancística. Algunos "temas" sólo se presentan el primer día, otros aparecen el día de la fiesta y al finalizar repiten, a veces, uno o dos de éstos.

En todas éstas representaciones, músicos y danzantes además de dirigir sus melodías y evoluciones coreográficas a los santos en las noches, acompañan en las procesiones a la Virgen durante el día. En cada celebración debe presentarse la danza, por lo menos, tres veces: en la víspera (o velación) a la media noche cuando el sol está en el nadir, dentro de la casa real; durante los traslados, en calidad de acompañantes de la comitiva del santo que llevan por la

⁹ Dichos *temas coreográficos* pueden hacer referencia a las piezas musical-coreográficas, o bien a fragmentos de desplazamientos (trazos de piso).

calle principal del pueblo; y el propio día de la fiesta, al mediodía cuando el sol está en el cenit dentro de la iglesia o en el atrio.

Con base en el modelo de la comunicación de Jakobson (1975) y elaborando algunas adaptaciones al acto comunicativo no-verbal podemos acercarnos a descifrar este *mensaje dancístico*. Desde esta perspectiva, partimos por considerar que en cualquier acto comunicativo intervienen seis factores, a saber, destinador (emisor), destinatario (perceptor), contexto (referente), contacto (medio), código (campo semántico) y el propio mensaje (Dibujo 1).



Dibujo 1. Modelo Jakobson, 1975 : 353.

Emisores y receptores

Los pobladores de una comunidad son, a la vez, emisores y receptores¹⁰ (perceptor) de un mismo mensaje dancístico que se “dicen” y repiten en ocasiones ceremoniales festivas. Aquellos que participan como emisores-danzantes se someten a una selección que ha sido prescrita y sancionada socialmente, en muchos de los casos adscrita a las formas jurídico-religiosas. Tal es el caso donde por medio de la representación-teatral se simboliza el paso del joven a la edad adulta, al convertirse en danzante se le asignan obligaciones y se le marcan conductas. Con ello al sujeto se le ubica dentro de la jerarquía cívico-religiosa, a la

¹⁰ Para el caso de la expresión dancístico hemos decidido denominar *perceptor* al agente que percibe la ejecución, es decir, el destinatario que a través de la percepción visual y sonora capta el mensaje.

vez que le reafirma su pertenencia a una familia y como miembro de la comunidad. En otras ocasiones es responsabilidad del “carguero”/mayordomo ir en busca de un especialista danzante para que este tome su lugar dentro del grupo de danza. También sucede, que los grupos de danza y de músicos hayan sido invitados por los mayordomos o autoridades cívico religiosas tradicionales para participar en la fiesta. En tanto acciones sonoras y corporales de culto dirigidas al santo, a la Virgen o a la deidad, la participación de la agrupación dancística es una forma específica de plegaria, o bien, una ofrenda que los fieles-danzantes ofrecen en manda.

Referentes y medios

El *referente* del mensaje dancístico puede estar determinado por el contexto ritual/festivo en donde se lleva a cabo la representación. En la medida que dicho mensaje opera dentro de un acto ceremonial, éste se ofrece como contexto de referencia¹¹. En el caso de los coras, el contexto está asociado al binomio mitorito, por lo que las acciones rituales –y por ende las expresiones dancísticas– pueden fungir como oraciones, acciones propiciatorias, ritos de fecundación, ritos de pasaje, o bien, conmemoraciones de diversa índole. Como parte de las devociones religiosas, los danzantes acompañan a peregrinos hasta los santuarios, en las procesiones por el pueblo son los que abren paso a los feligreses; además forman parte de las oraciones y ofrendas, ya sea dentro del templo o en el atrio, dirigiendo siempre sus plegarias dancístico-musicales frente al santo, bien sea como acción de gracias o como petición de favores y milagros. Para agradecer al anfitrión de la fiesta suelen estar presentes en las comidas comunales en casas de los “cargueros”. También se da el caso de bailar frente a un recinto de alguna autoridad cívica, por ejemplo, la casa real, a la entrada de la casa de una autoridad tradicional o donde se ubica alguna otra imagen religiosa. Sin duda, este contexto referencial es el hilo conductor del mensaje, y sólo ahí

¹¹ Jakobson nos advierte que cada uno de los factores que constituyen todo hecho discursivo determina una función lingüística diferente: “Aunque distingamos seis aspectos básicos del lenguaje, nos sería difícil hallar mensajes verbales que satisficieran una única función” (1975: 353). La función *referencial* hace énfasis al contexto donde se lleva a cabo la representación dancística, o bien, el mensaje retoma significados que el contexto brinda al momento de expresarse.

podemos encontrar el sentido de lo que el danzante está expresando. Siguiendo la sugerencia de Jakobson, un etnocoreólogo atento no puede menos que tomar en cuenta la integración complementaria de las demás funciones en los mensajes dancísticos, y de ninguna manera, confundir el contexto referencial con el contenido del mensaje dancístico. La representación dancística se lleva a cabo en un lugar y en un tiempo determinado, sólo los agentes rituales saben que es en ese preciso momento cuando se debe realizar la danza y no en otro.

Los *medios* para expresar el mensaje dancístico están regidos, sobre todo, por tres canales sensoriales: cinésico, visual y auditivo. Los conductos por los cuales se trasmite y construye el mensaje son el cuerpo, el movimiento, el espacio y el sonido, éstos permiten elaborar una conexión entre el emisor y el perceptor, a ello se debe que Jakobson los denomine *contacts*. A través del cuerpo se transmite un núcleo de movimientos que se interrelaciona, de manera variable, con el espacio y el tiempo impregnándolos de forma y dinámica; a su vez, al cuerpo se le viste y se le adorna a fin de que adquiera mayor fuerza expresiva tanto el movimiento del danzante como el carácter dramático que interpreta. Por su parte el espacio o *locus choristicus* supone una preparación previamente simbolizada, deja de ser un recinto cotidiano para convertirse en un lugar ritualizado; esta demarcación espacial da lugar al desarrollo de una serie de trazos de piso (diseños espaciales) que siguen ciertas reglas de orientación y dirección. Por último el sonido, ya sea en su variante coral o sólo instrumental, a través de cantos o textos declamados se combina tendencialmente con los movimientos corporales y con los desplazamientos espaciales imprimiéndoles una dinámica y una duración determinada. Así, el cuerpo, el espacio (lugar) y el sonido de las prácticas dancísticas, en tanto medios de expresión, están cargados de significación.

b) Los “campos semánticos”

Los códigos

El conjunto de los elementos que componen un hecho comunicativo dancístico se puede agrupar en cuatro *códigos* o campos semánticos principales que se

interrelacionan para producir un mensaje global: escénico, de la indumentaria y parafernalia, coreográfico y sonoro, con excepción de cantos, textos orales y escritos, en los que –cuando los hay–, generalmente, recae el *contenido narrativo* del drama escenificado (Gráfica 1).

No-verbal				Verbal “contenido narrativo”	
Espacio y Tiempo Escénico	Indumentaria y parafernalia	Acción coreográfica		Sonoro	
Describe el lugar, la fecha y la hora del día en que se lleva a cabo la práctica dancística.	Describe el carácter dramático del personaje (danzante).	<u>Movimiento corporal</u>	Armonía espacial (Shape) ¹² Dinámica (Effort)	Sonidos producidos por instrumentos musicales o algún otro objeto sonoro.	Cantos Textos orales y escritos
		<u>Trazos de piso</u>			
Sus características pueden ser clasificadas en categorías específicas.		Un <i>continuum</i> de acciones y sonidos - <i>texto mítico/coreográfico</i> - susceptible de ser segmentado en <i>unidades mínimas de significación</i> .			

Gráfica 1. Los códigos del mensaje dancístico.

El espacio y tiempo escénico en el cual se lleva a cabo la danza está dado a partir del contexto socio-cultural; por un lado, el sitio donde se desarrolla el ritual da cuenta del lugar donde se realiza la *representación* dancística, que puede ser abierto o cerrado, sagrado o secular, público o privado. Por otro lado, el proceso dancístico se realiza dentro de un ciclo temporal, marcado por ceremoniales correspondientes a la temporada de secas o de lluvias, si se trata del ciclo agrícola o por el calendario del santoral católico en caso de la fiesta patronal.

Por su parte, la indumentaria y parafernalia hacen referencia a los sujetos o personas que participan; a través de la vestimenta podemos distinguir la jerarquía, el estatus, el grupo de edad y el género de los danzantes. La interrelación

¹² Los conceptos en inglés de Shape y Effort como se les conoce en terminología Laban (1980 y 1974) hacen referencia a la *coréutica* –estudio de la forma o armonía espacial– y *eucinéctica* –estudio de la dinámica del movimiento–, ambos aplicables tanto al movimiento del cuerpo como a los trazos de piso (desplazamientos).

sujeto/acción permite describir al personaje que caracteriza el danzante; asimismo, reconocemos el carácter dramático que interpreta al observar a quién dirige sus movimientos (otros sujetos u objetos), en dónde ejecuta su desplazamiento (espacio escénico) y en qué momento efectúa su acción (tiempo escénico). Además, el tipo de sombreros, coronas, penachos, sonajas, armas, calzado, color y tamaño de las enaguas o faldillas, pantalones o calzones, el tipo de capas, velos y estandartes, entre otros, posibilitan detectar variantes dancísticas de un mismo género.

En el código de la acción coreográfica describimos los movimientos y desplazamientos que realizan los sujetos, en éste también incluimos las subcategorías del espacio (armonía espacial) y el tiempo (dinámica); son dos de los factores formales de la experiencia corporal (la cinesis) que realizan los danzantes. Ambas dimensiones hacen referencia a la colocación del sujeto, a la formación del grupo, a su orientación y a las direcciones que siguen los trazos de piso; a la vez, permiten distinguir el compás (lento o rápido) y la duración, tanto del movimiento corporal como de los traslados. De esta manera insistimos en diferenciar la información etnográfica que nos ofrece el sitio donde se ubica el *locus choristicus*, de aquella que nos arroja la distribución y orientación de los danzantes al momento de la ejecución, o la que encontramos en la dirección de los trazos de piso que los sujetos realizan en el interior de dicho espacio escénico. Por su parte, el contexto temporal en el que se lleva a cabo el ritual (día o noche) nos proporciona información complementaria sobre el acontecimiento al que hace referencia la dramatización dancística; muy diferente a la noción que nos sugiere el ritmo (rápido o lento) y la dinámica del movimiento (regular, irregular), con los cuales es interpretado cada fragmento de la ejecución dancística.

Por último, y no por ello menos importante, acompañando o no a la acción, está el sonido. Éste puede ser toda una composición musical interpretada con instrumentos de percusión, de cuerdas o de alientos, los cuales pueden ser tocados por varios músicos o bien, por el propio danzante al mismo tiempo que realiza su ejecución dancística; tal es el caso de las sonajas, de los zapateos sobre una tarima o de una parte de la indumentaria confeccionada con objetos

que producen sonidos como carriceras. También consideramos dentro de esta categoría a los cantos y los textos orales, que en algunas ocasiones los danzantes interpretan.

2. Como un sistema de comunicación.

Consideramos a la danza como un sistema de comunicación no-verbal y al cuerpo como su principal medio de expresión. Respecto con la acción que realiza el cuerpo humano Mauss (1979: 337) y Leach (1981: 15) proponen: “tratar a la acción dancística y a otras técnicas corporales como un conjunto de usos y patrones que hacen del cuerpo humano un objeto técnico y expresivo concebido culturalmente y organizado en conjuntos estructurados para incorporar información codificada de manera análoga a los símbolos, palabras y enunciados de un lenguaje natural”.

A ello se debe que la línea de investigación de nuestro estudio sea de corte antropológico/coreológico (Kaeppeler, 1986). Este primer nivel de acercamiento entre ambas disciplinas nos permite ofrecer algunas propuestas teórico-metodológicas aplicables al análisis de las danzas indígenas de México. Por un lado, utilizaremos las herramientas, las categorías y la metodología del Análisis de Movimiento Laban (1980) para el estudio de la cinesis ejecutada por parte de los danzantes coras, específicamente de aquellas acciones que los indígenas del Gran Nayar realizan al momento de bailar. Por otro lado, formularemos una definición de danza que nos ayude a distinguir técnicas y estilos corporales de la diversidad cultural, así como, nos ofrezca la posibilidad de considerar al fenómeno dancístico un “hecho simbólico complejo”.

a) La danza: acción y metalenguaje.

En la medida que nos interesa analizar el comportamiento de los participantes y los movimientos que ellos producen en las danzas, no perdemos de vista considerar simultáneamente dos perspectivas de los fenómenos dancísticos: la que hace énfasis en la acción que se realiza (cinesis dancística), comúnmente conceptualizada como danzar o bailar; y la otra, que está relacionada con las

diversas combinaciones de los elementos que componen un “hecho dancístico”. La primera, en tanto técnica corporal extracotidiana (Volli, 1988), es sólo una parte de los componentes dancísticos susceptible de ser analizada desde sus propias características cinéticas, esto es, desde la dinámica del movimiento –*eucinética*–, hasta la acción del cuerpo en el espacio y de sus distintas “formas” de moverse –*coréutica*– (Laban, 1980 y 1974). La segunda considerada como un metalenguaje dancístico¹³ (Bonfiglioli, 1995: 38) en el que interviene la coreografía, la escenografía, la música, los caracteres de los participantes, la indumentaria y la parafernalia –todos ellos interactuando dentro de un contexto ritual–, nos acerca a comprender, en este caso, el simbolismo cora implícito al momento de la *representación-escenificación* dancística.

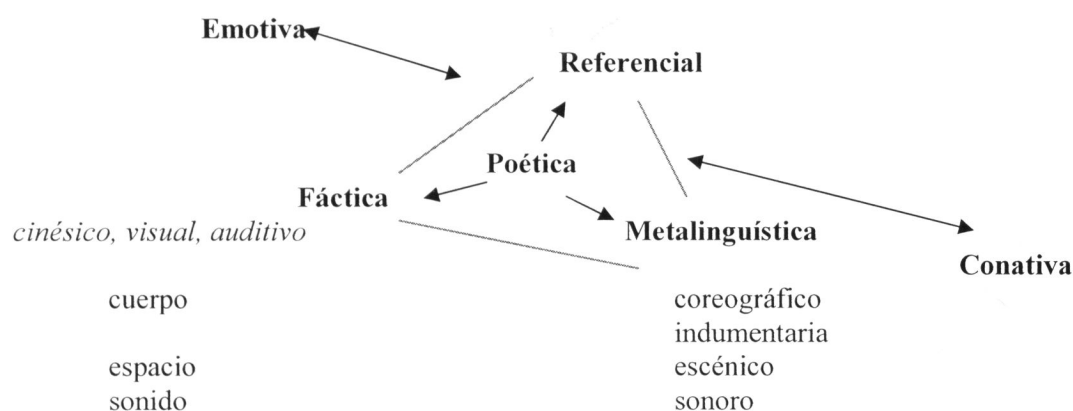
Es necesario aclarar como Jakobson (1975: 352-358) nos explica la operación metalingüística y el porque consideramos a la danza un metalenguaje rítmico-cinético (código coreográfico). Para ello, dice él, es preciso considerar los factores que constituyen un acto de comunicación. “Cada uno de estos seis factores determina una función diferente del lenguaje” (Dibujo 2): la **Referencial** (“denotativa”, “cognoscitiva”) con clara orientación hacia el contexto¹⁴; la **Emotiva** o “expresiva” centrada en el carácter que el danzante le imprime a su ejecución, o dicho de otra manera, la actitud del hablante ante aquello de lo que está hablando; la **Conativa** que halla su más pura expresión gramatical en el vocativo y el imperativo; la **Fáctica** con una orientación hacia el canal físico o medio que permite tanto al destinador (emisor) como al destinatario (perceptor) establecer y mantener una comunicación; la **Metalingüística** donde el discurso se centra en el código; y la **Poética** que recae en el propio mensaje profundizando la dicotomía fundamental de signos y objetos, se trata del ordenamiento económico y eficaz del discurso.

Desde esta perspectiva diremos que el mensaje -“poética dancística”- se centra en la combinación de códigos, o campos semánticos, por tanto, el acto

¹³ Cfr. nota al pie de página 2 de este trabajo. Además, dicho autor nos ofrece esta otra definición: “Desde una perspectiva semiótica cultural la danza es un metalenguaje rítmico-kinético compuesto por códigos complementarios que participan en la producción del significado” (Bonfiglioli, 2001: 15).

¹⁴ Recordar que el “texto coreográfico” retoma significados que el contexto brinda al momento de expresarse.

comunicativo que se lleva a cabo a través de un núcleo rítmico-cinético –danza- conlleva una función estrictamente metalingüística. Esto es, que para encontrar el sentido de una acción dancística buscamos distintas referencias significativas, tantas como nos las ofrezca la cultura en que se expresa. De tal manera, que para explicar, aclarar e interpretar el *texto mítico-coreográfico* compuesto por un “núcleo” de movimientos nos valemos de las relaciones que se establecen entre los diversos códigos.



Dibujo 2. Funciones básicas de la comunicación (Jakobson, 1975: 360).

A su vez, en el fenómeno dancístico están interactuando dos aspectos que componen el *texto coreográfico*¹⁵, que separamos para fines del análisis. Uno hace referencia a la secuencia continua de acciones regida por un patrón establecido, esto es, la “secuencia coreográfica”. El otro tiene relación con la conformación de conjuntos estructurados de códigos sensoriales no-verbales y verbales; de manera que, según el caso dancístico de que se trate, cada acción puede o no estar acompañada por música, canto, declamación y gestualidad mímica.

¹⁵ Recuérdese que cada una de las danzas ejecutadas en diversos contextos rituales son en sí mismas *textos coreográficos*. El *texto coreográfico* hace referencia a las diversas relaciones entre acciones y sonidos. Véase los “campos semánticos” de este capítulo.

Por su parte, las diferentes combinaciones entre los cuatro “campos semánticos” que componen una práctica dancística, nos ayudan a delimitar la segmentación de una acción a otra dentro del *continuum* dancístico. La fragmentación del orden secuencial, a su vez, nos da cuenta del *vocabulario cinético* básico utilizado por los danzantes. La repetición o frecuencia en la que estos patrones cinéticos son realizados a lo largo de la *representación* nos van marcando tanto los movimientos convencionales con significación propia, como las reglas sintácticas de composición de dicha danza. El orden secuencial y las reglas de composición conforman lo que hemos denominado *armadura dancística*.

Desde este punto de vista, la danza debe ser entendida a partir de tres aspectos: como *técnica corporal*, que involucra los movimientos que produce el cuerpo al bailar en el espacio y en el tiempo; como *sistema simbólico*, en tanto metalenguaje rítmico-cinético que cobra eficacia al formar parte de un proceso ritual; y como *expresión estética*, donde percibimos que los movimientos dancísticos están determinados (sancionados o prescritos) en sus formas, en sus ritmos y en sus valores por la cultura que los produce.

La experiencia física del cuerpo.

“La danza es un fenómeno visualmente aprehendido, cinestésicamente sentido y rítmicamente ordenado; a través de la acción [cinética dancística], se produce la transformación simbólica de una experiencia humana” (Williams, 1976: 125). Dicho de otra manera, consideramos que la experiencia corporal del danzante se fija en patrones cinéticos culturales (movimientos convencionales) contenidos de una fuerte carga simbólica. Estas acciones al ser captadas por los observadores (perceptores) de la propia comunidad permiten su “eficacia mágico-ritual” y que, para el caso de las danzas coras equivale a hacer llover, fertilizar la tierra, mantener el equilibrio del mundo, entre otras.

Hemos mencionado que destacaremos las características cinéticas de los danzantes coras. Por lo tanto, nuestro interés está centrado en la aplicación del

estudio de las *Acciones Básicas*¹⁶ del método Laban (1980), con el propósito de describir y analizar cómo es que este núcleo de movimientos rítmico-corporales del fenómeno dancístico trasciende un fin utilitario¹⁷. Sabemos que los movimientos dancísticos considerados como “técnicas corporales extracotidianas producen una desviación del uso normal del cuerpo, una alteración de los ritmos corporales, de las posturas y de la utilización de la energía. Requieren de un aprendizaje más o menos formal, a menudo prolongado o realizado durante un período determinado; influyen en el estatus de quien las practica, generalmente proporcionándoles un poder social, que puede ser imaginario o real” (Volli, 1988: 199-200). En cambio, para “[...] las técnicas [cotidianas] el efecto es un resultado mecánico; se sabe que es el resultado directo de la coordinación de los gestos, las máquinas y unos agentes físicos; se ve como consecuencia inmediata de la causa; sus productos son homogéneos a los medios: el arco lanza el venablo, y [el cocimiento de los alimentos] se hace con fuego” (Mauss, 1979: 51). Así, el acto de sembrar realizado en un tiempo y espacio ordinarios es una actividad humana que tiene un fin utilitario; diferente a la acción de producir la lluvia considerada como una actividad que sólo pueden realizar las deidades pluviales dentro de un tiempo y espacio ritualizados.

De esta manera, al detallar las características expresivas cinéticas de los danzantes, a través del análisis de los factores del movimiento (Laban, 1980), podemos detectar cómo se realiza el desprendimiento simbólico de la motricidad ordinaria en el momento de llevar a cabo una acción en situación de *representación* (Barba, 1988). Además, nos permite afinar las diferencias estilísticas corporales entre los movimientos propiamente dancísticos de los

¹⁶ Las modalidades cinéticas pueden ser captadas por la variación en el uso de los *factores* del movimiento: *tiempo, espacio, peso y flujo de energía*. Así, cada actividad, individuo o grupo puede tener patrones corporales específicos en el uso de estos factores. Un factor rara vez aparece de manera aislada, siempre se asocia con otros; pero, para propósitos del análisis, es importante separar las cualidades cinéticas con el fin de experimentarlas, estudiarlas, observarlas y clasificarlas. La combinación de tres de los factores nos dan como resultado ocho *Acciones Básicas*. Cuando estos factores se encuentran en combinaciones de dos elementos son llamados *Estados (states)* y en combinación de tres se les denomina *Motivaciones (drives)*. Ambos son comportamientos anímicos y sensaciones internas sutiles y pasajeras en cada uno de nosotros (Laban, 1980).

¹⁷ Sobre el núcleo rítmico-cinético-expresivo y el desprendimiento simbólico del comportamiento motor ordinario, refiérase a Bonfiglioli, 1995: 35-37.

movimientos no-dancísticos, y con ello, conocer los usos culturales del cuerpo humano.

Para los etnocoreógrafos dedicados a estudiar las danzas tradicionales un primer paso consiste en describir el contexto general socio-cultural donde se desarrolla la danza; luego, ubicamos en qué momento del proceso ritual se lleva a cabo la práctica dancística, asimismo, localizamos y orientamos el *locus choristicus*, ubicamos en éste la formación (o colocación) de los danzantes. Posteriormente, describimos cómo vienen vestidos los danzantes y con ello damos a conocer personajes, jerarquías y grupos de edad y género de quienes participan en la agrupación dancística. Hasta este punto, la “asociación paradigmática” (Leach, 1981: 22) de los códigos del **tiempo y espacio escénicos** con el de **indumentaria y parafernalia** nos ayuda a reconocer quiénes son los danzantes (**sujetos**), en qué momento del proceso ritual inician su participación y en dónde llevan a cabo su *representación*. El siguiente paso metodológico es el registro del *continuum* dancístico. El orden secuencial de **acciones** bailadas, cantadas o habladas con o sin **sonido** que realizan los **sujetos** nos permiten construir la “cadena sintagmática” (Leach, 1981: 22) de la ejecución dancística.

En el *continuum* dancístico podemos encontrar las cadenas sintagmáticas bajo tres paradigmas: la acción, la parafernalia del danzante y el sonido; inseparables, pero para fines del análisis, decodificables. Por ejemplo, el hecho de pasar de una acción corporal a otra está marcado por la variación del ritmo de la melodía o incluso por emplear otro parlamento; al mismo tiempo, el trazo de piso exige ser modificado de un desplazamiento lineal a otro curvilíneo. Estas alteraciones de movimientos corporales, rítmico-sonoras, melódicas, de parlamentos y trazos, todas interrelacionadas entre sí en una unidad sincrónica, introducen un elemento de discontinuidad dentro del *continuum*. Así, en el plano de lo formal coreográfico logramos aislar desde las “unidades mínimas de significación”, hasta establecer los grandes “bloques coreográficos”.

En el análisis del mito *Matako: el color de los pájaros*, Lévi Strauss (1986) ilustra una regla esencial del método estructural¹⁸. Inspirados en ella, nosotros trataremos de demostrar que las representaciones dancísticas se basan en una “partitura orquestal” ejecutada de manera grupal en una serie melódica continua; la cual tomaremos como soporte argumental del *texto mítico-coreográfico*, sobre todo, para aquéllas danzas que no cuentan con un texto o libreto escrito explícito (Dibujo 3).

Lévi Strauss postula “...que las verdaderas unidades constitutivas del mito no son las relaciones aisladas, sino haces de relaciones, y que sólo en forma de combinaciones de estos haces las unidades constitutivas adquieren una función significativa. ...es un sistema de dos dimensiones, a la vez diacrónico y sincrónico, ... [Al leer los cinetogramas] uno tras otro, comenzando en la parte superior de la página [de izquierda a derecha] y tomándolos en sucesión; luego, advertirán que ciertos grupos de [desplazamientos] se repiten con ciertos intervalos, de manera idéntica o parcial, y que ciertos [dibujos de piso], alejados en apariencia unos de otros, presentan entre sí analogías. [...] Habrán descubierto entonces el principio de lo que llamamos *armonía*: una partitura orquestal únicamente tiene sentido leída diacrónicamente según un eje –página tras página, de izquierda a derecha–, pero, al mismo tiempo, sincrónicamente según el otro eje –de arriba hacia abajo–. Dicho de otra manera, [todos los trazos de piso colocados] sobre la misma línea vertical forman una unidad constitutiva mayor, un haz de relaciones” (1987 [1958]: 234-235).

A partir de lo anterior, dejamos clara nuestra postura en cuanto al estudio de la danza y somos congruentes con los postulados que Bonfiglioli anteriormente había expuesto¹⁹, esto es, iniciar con la segmentación del “texto coreográfico”,

¹⁸ “...toda cadena sintagmática debe tenerse por privada de sentido, sea que de primera intención no aparezca significación alguna, sea que crea percibirse un sentido pero sin saber si es el bueno. Para vencer esta dificultad no existen más que dos procedimientos. Consiste el uno en cortar la cadena sintagmática en segmentos superponibles, de los que se demostrará que constituyen otras tantas variaciones sobre un mismo tema” (Lévi-Strauss, 1986: 301-302). El subrayado es nuestro, es de los segmentos donde encontramos el segundo procedimiento propuesto por Lévi-Strauss, esto es, la re-elaboración de diversas haces de relaciones.

¹⁹ “Tenemos, en primer lugar, un continuum de acciones, el (*meta*)*texto coreográfico*, en el que no logramos distinguir el comienzo y el final de las partes (morfocoremas, motivos, frases) que lo componen. En segundo lugar, existen, dentro del juego de relaciones que gobiernan la secuencia dancística (cadena sintagmática) unas reglas, o una suerte de (*meta*)*sintaxis*, que gobierna a las partes en virtud de su unidad sincrónica.

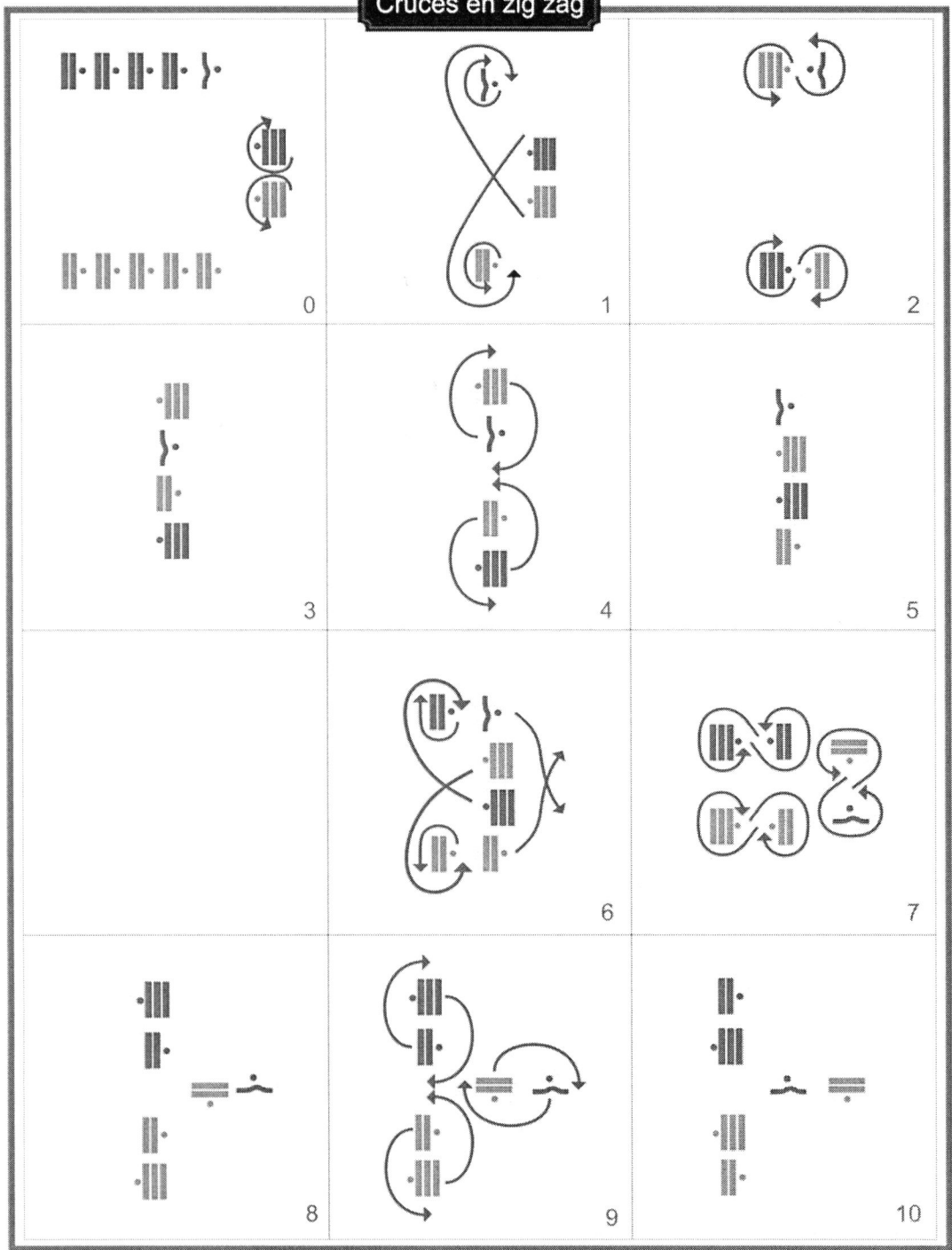
para después, con las “armaduras coreográficas” de varias danzas del mismo subgénero encontrar el sistema²⁰.

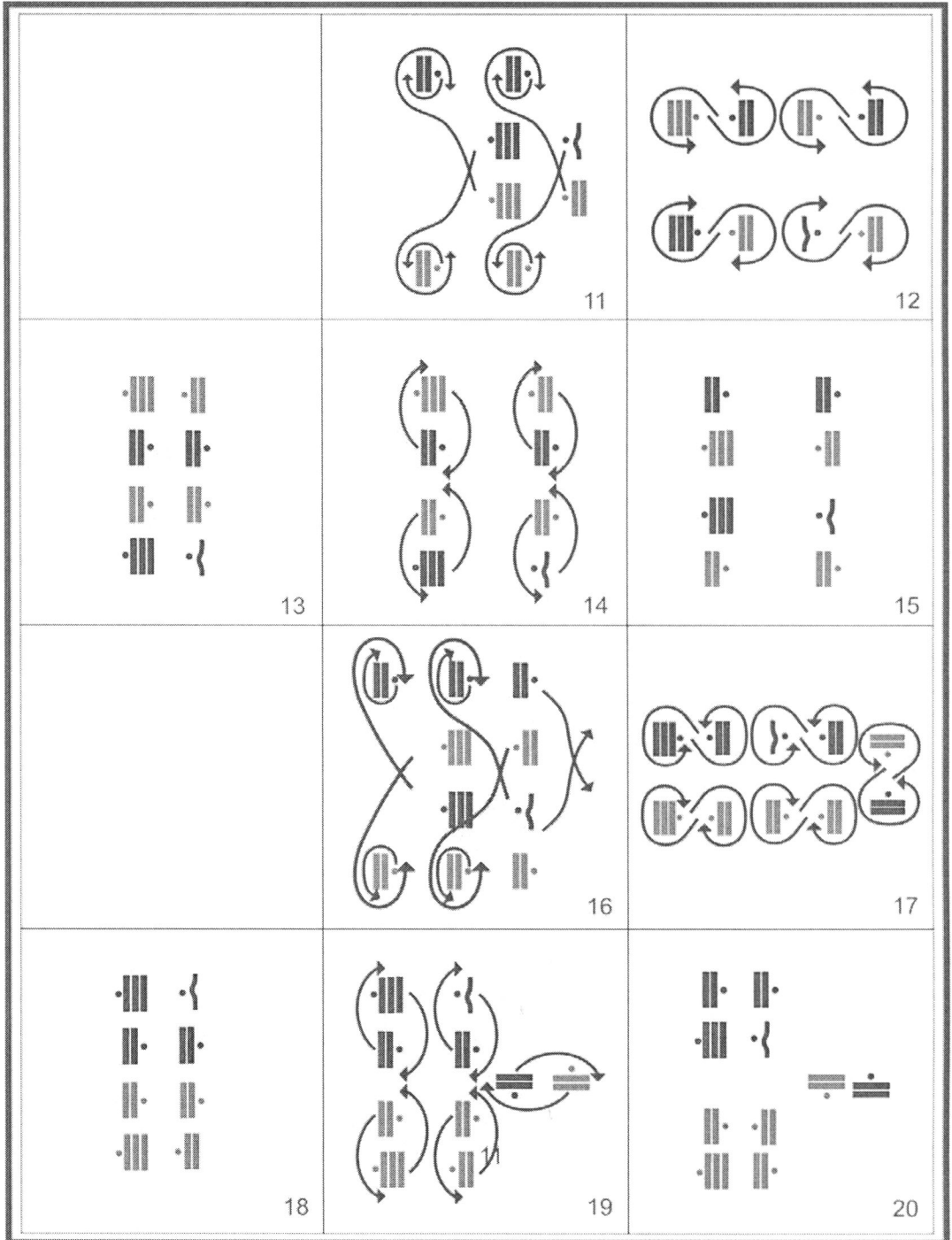
Dibujo 3. Partitura de trazos de piso de la Urraca. Muestro los cinetogramas que se pueden leer de derecha a izquierda, hoja tras hoja. Posteriormente, las gráficas colocadas en línea, una a lado de la otra, descubrimos un “haz de relaciones” que las dotan de sentido (en el siguiente apartado se detalla dicho ejemplo).

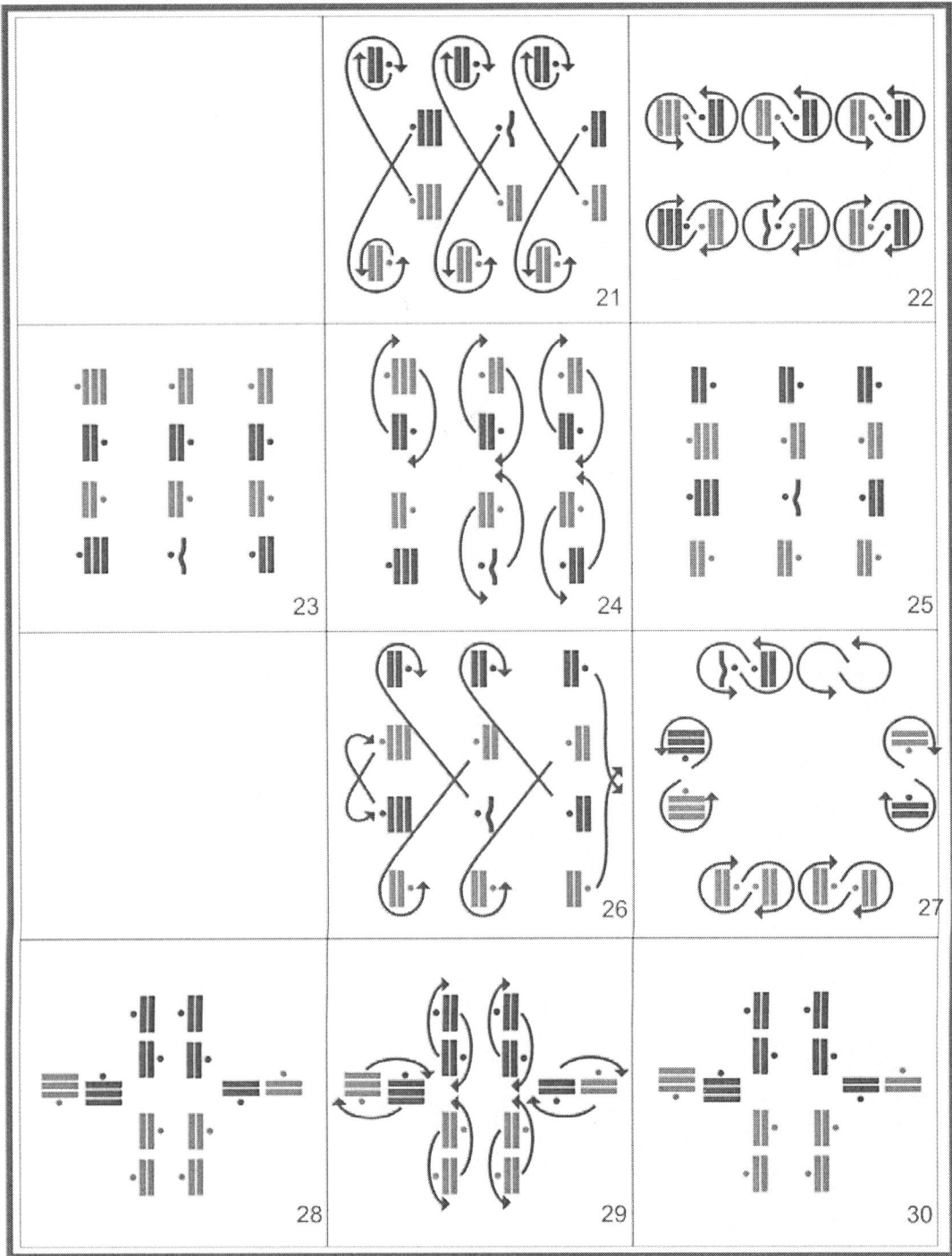
Cuando extendemos esta unidad a un conjunto mayor de danzas afines estamos descubriendo el sistema...” (Bonfiglioli, 1995: 39-40). El subrayado es nuestro.

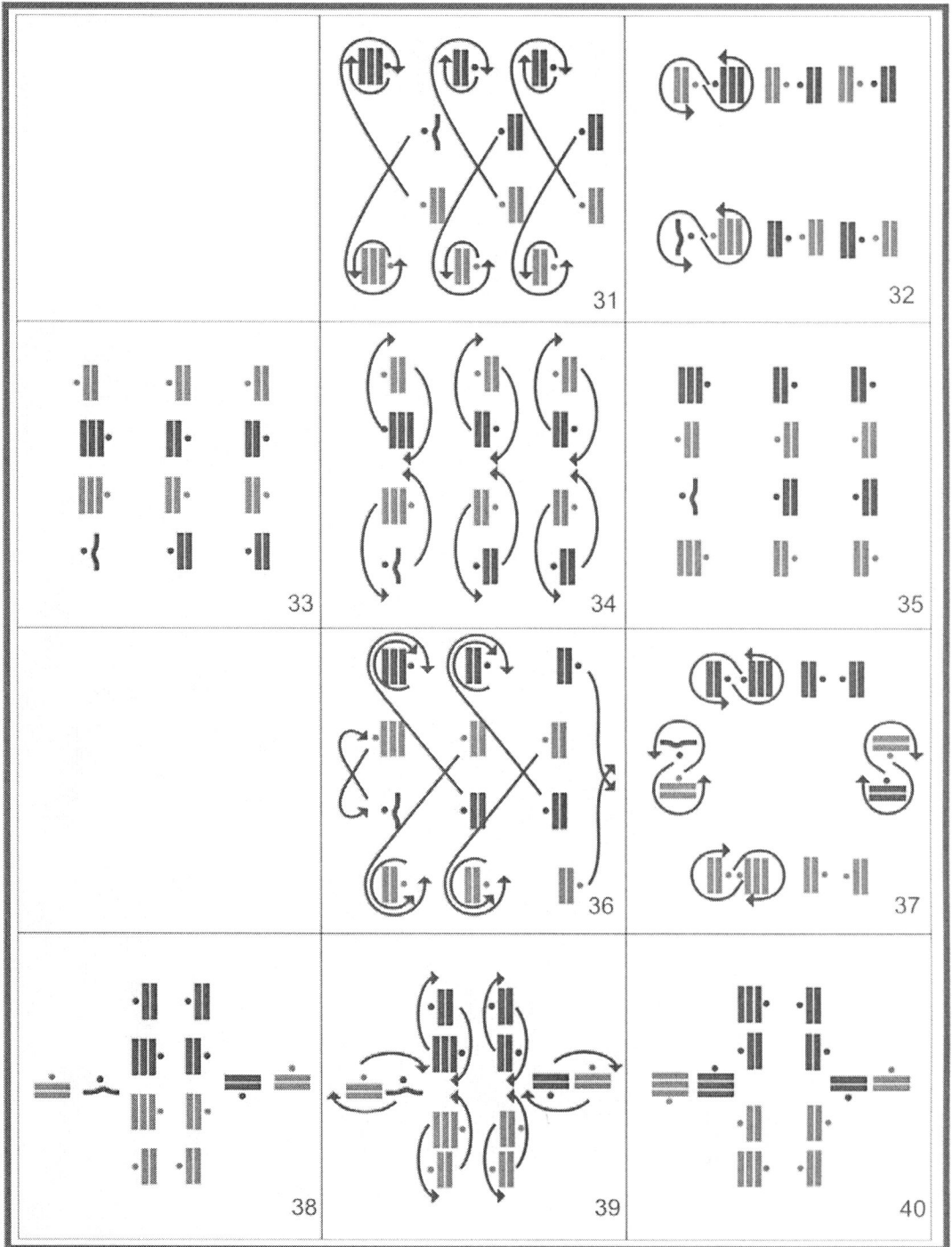
²⁰ Al manipular el “mito dancístico” como si fuese una partitura orquestal nos proponemos como tarea reagrupar en conjuntos cinéticos todos aquellos trazos de piso (diseños espaciales) que comparten un rasgo común; se trata de descubrir dentro del *corpus* dancístico cora los diseños que son constantes.

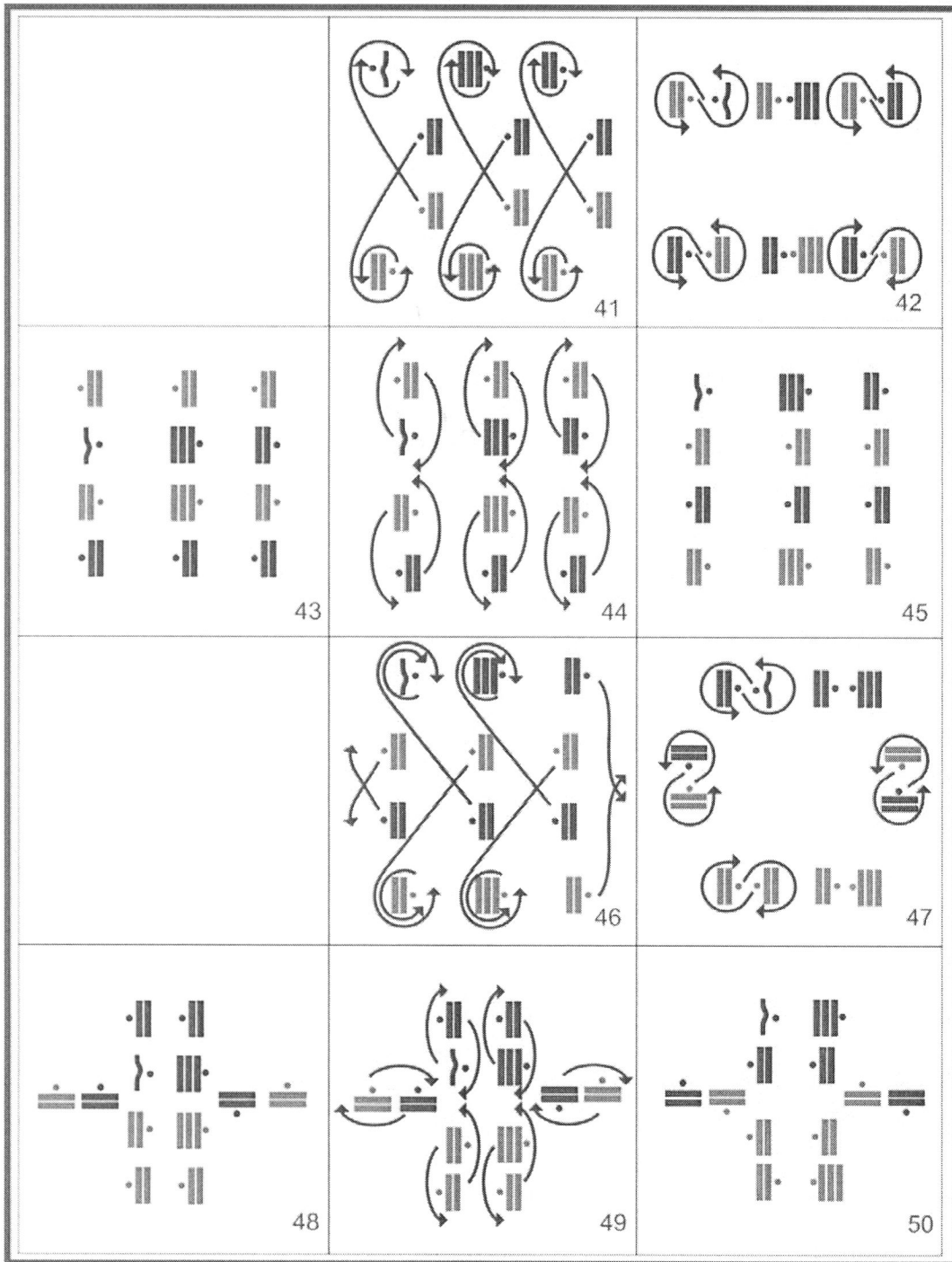
Cruces en zig zag

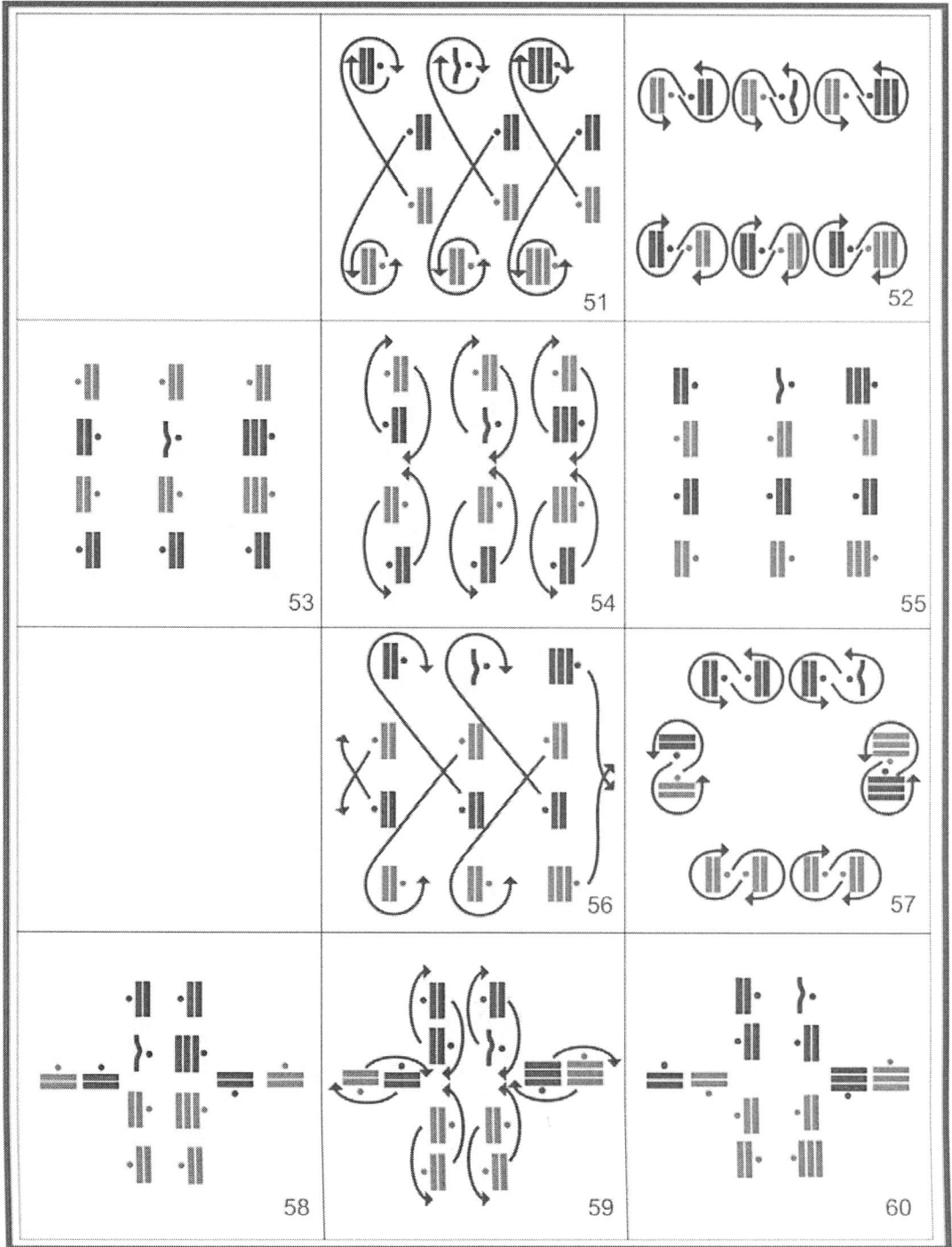


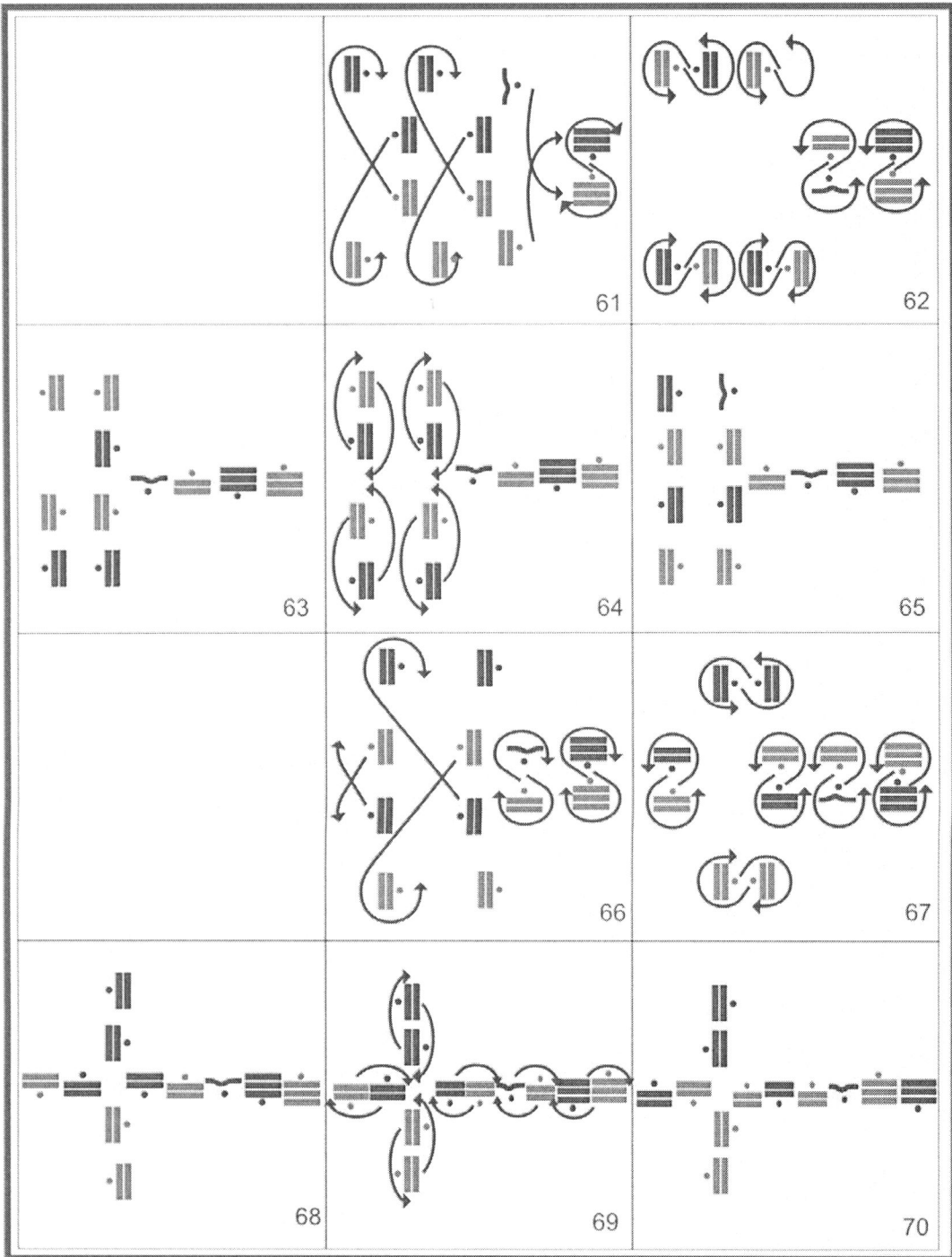


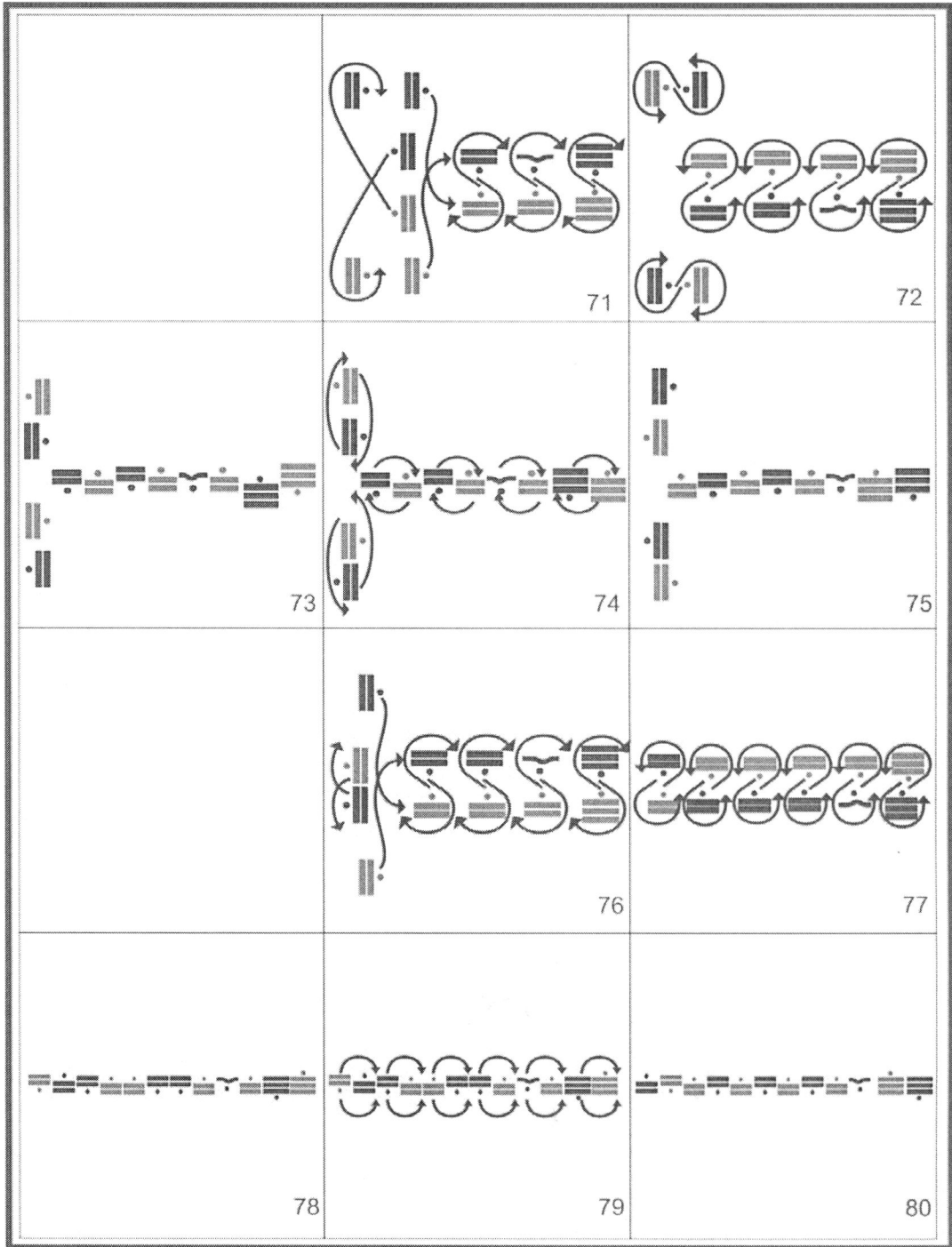


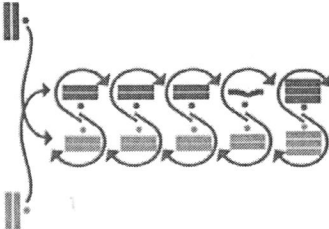

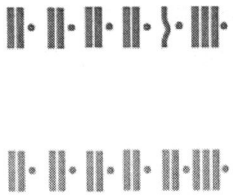






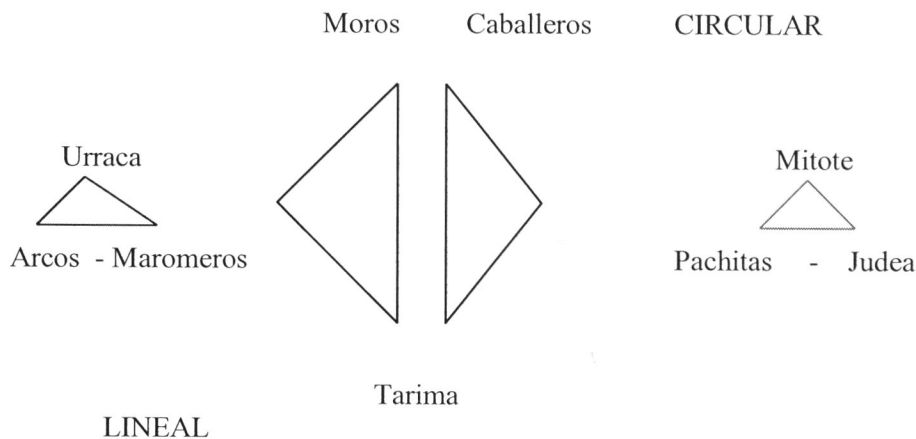




		
	81	82
83		

b) El complejo dancístico de los Coras.

A lo largo de siete años de investigación etnográfica pude realizar el registro *in situ* de ocho de las nueve danzas que conforman el sistema cinético cora, a saber, La Urraca, Arcos (o Nagüillas), Maromeros, Pachitas, Judea, Tarima, Moros y caballeros Santiagos; de tres de ellas (Urraca, Arcos y tarima) sólo tengo dos versiones la tereseña y la mariteca; de las Pachitas cuento con tres versiones: tereseña, mariteca y de Corapan; la Judea corresponde a San Juan Corapan, y de las que me faltan por registrar (mitotes) tengo conocimiento por los informes etnográficos de mis compañeros y maestros que conformaban el Seminario del Gran Nayar . Así, conociendo el panorama dancístico general que subyace en la ritualidad de los *náayarite* y partiendo de categorías coreográficas como eje rector, nos fue posible elaborar un *Esquema preliminar sistémico de la Danza de los Coras*, en el que coloqué el lugar que ocupa cada uno de los tipos dancísticos conocidos (Dibujo 4). Las correlaciones entre todas las danzas nos llevan a oponer, el triángulo de la derecha con coreografías circulares, del triángulo de la izquierda con figuras coreográficas en trayectoria lineal.



Dibujo 4. Sistema Dancístico de los Coras.

Un primer grupo son las Danzas de Cuadrillas, a ellas corresponde la Urraca, la de Arcos y la de Maromeros. Las características que comparten son: la

formación de filas paralelas, desplazamiento en trayectorias lineales y curvilíneas con pisadas deslizadas y acentuadas.

I. Danzas de Cuadrillas

Urraca

Arcos

Maromeros

Este trío de danzas es interpretado en un mismo ritual, el caso etnografiado corresponde a la Fiesta de San Antonio de Padua en Jesús María (junio del 2001). En esa ocasión no pude registrar la danza de Maromeros debido a que el único danzante que conoce los desplazamientos coreográficos es un señor de bastante edad, a quien ya no le es posible realizar las maromas y saltos que requiere su ejecución. No obstante, cuento con dos videos de dicha danza: uno grabado en el D.F. (marzo, 2002), en el cual el danzante enseña y dirige a un grupo de bailarines de la Academia de la Danza Mexicana, y otro en que la danza es interpretada por un Ballet Folklórico de Nayarit (junio, 2004). Si bien ambas son versiones reelaboradas y estilizadas me puedo dar una idea general de desplazamientos y movimientos corporales con los cuales se ejecutaba dicha danza. Además, para el caso de Urraca y Arcos registré otras dos versiones, la tereseña en ocasión de la fiesta a Santa Teresa (1999 y 2000) y la mariteca (junio, 2001).

El segundo grupo son las Danzas en Corro, a éstas corresponde las danzas de los Mitotes, de Las Pachitas y de La Judea. Las características que comparten son: la agrupación en círculo, desplazamiento en trayectorias curvilíneas con pisadas deslizadas y brincadas.

II. Danzas de Corro

Mitote

Pachitas

Judea

Hasta el momento no he podido observar ningún mitote, único caso que sigue siendo una faltante en mi investigación. Para las Pachitas registré tres versiones, una en Santa Teresa (2000), otra en Jesús María (2001) y una última en San Juan Corapan (2005). Además, cuento con los informes etnográficos siguientes: en La Mesa realizado por Jáuregui y Guzmán (1995), otro en Rosarito por Jáuregui (2003b), y en Jesús María presentado por Valdovinos (2001). Con lo que respecta a La Judea realicé trabajo de campo en el pueblo de San Juan Corapan (abril, 2004, 2005), asimismo cuento con los trabajos de Guzmán (1994), Coyle (1997), Jáuregui (2000), Magriñá (2001), Valdovinos (2002), Neurath (2004), entre otras.

El tercer grupo son las Danzas zapateadas, a ellas corresponde la Tarima realizada por agrupaciones en círculo, tríos, parejas o individual colocados uno a lado del otro e interpretados con zapateados en sitio.

III. Danza Zapateada

Tarima

La observación la realicé en Santa Teresa para la fiesta de Santiago Apóstol (julio, 1999 y 2000). Asimismo, cuento con el informe etnográfico de Jáuregui (octubre, 1999).

El cuarto grupo están las Danzas Ecuéstres a las que corresponden las escaramuzas de Los Moros y los “juegos” a caballo de los Caballeros Santiagos. Las características que comparten son: la formación en fila y la agrupación en círculo, desplazamiento a caballo en trayectorias lineales y curvilíneas.

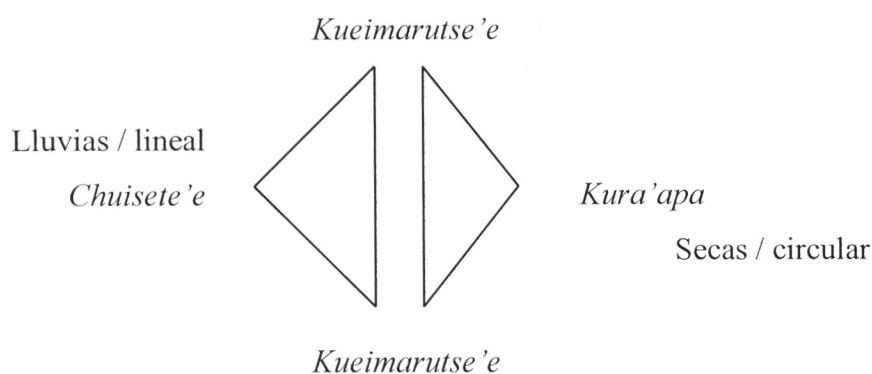
IV. Danzas Ecuéstres

Moros

Caballeros Santiagos

Ambos casos los registré en Santa Teresa, uno para la fiesta a la patrona del pueblo (octubre, 1999 y 2000) y la segunda para la fiesta de Santiago Apóstol (julio, 1999 y 2000).

Cabe hacer la aclaración que, por cuestiones de la presentación etnográfica la cual se justifica siguiendo el ciclo ritual anual cora, así como, tomando en cuenta la localización geográfica de las comunidades coras visitadas, nos fue prescindible ubicar el esquema del sistema de las danzas de la siguiente manera (Dibujo 5).



Dibujo 5. Distribución geográfica de las danzas.

Esto es, de la cora baja, San Juan Corapan (*Kura'apa*) consideramos las danzas importantes de la temporada de secas, Mitote, Pachitas y la Judea. Por su parte, de la cora alta, Jesús María (*Chuisete'e*) y Santa Teresa (*Kueimarutse'e*) retomamos las danzas de fiestas patronales de la temporada de lluvias, la Urraca, Arcos y Maromeros en la primera comunidad y los Moros, caballeros santiagos y la tarima para la segunda.

Características que definen las danzas de los coras como parte de un sistema.

Danza de Arco.- Se baila en el atrio de la iglesia, el frente de los danzantes está en dirección al poniente, en una formación de dos filas. La agrupación dancística se integra de un número variable de danzantes hombres, aunque siempre en par, dos malinches, también aparece otro personaje llamado “el viejo”. La danza se compone de varios sonos. Cada son, a su vez, se compone de tres partes: la

reverencia o saludo, aquí los “viejos” marcan el paso por el centro de las filas, por fuera y por dentro, realiza cruces entre los danzantes, tanto delante de las filas como atrás. La segunda parte es el desarrollo, en ésta las parejas se trasladan hacia atrás de las filas por el centro, realizan diversos cruces entre las parejas rodeándolas y girando por el centro. Y la tercera parte, la salida donde las filas se desplazan por dentro, intercambian de lugar, por fuera, caminan hacia atrás y finalizan con la reverencia.

En esta danza sobresale la percusión producido por medio de tres elementos: los pies, las sonajas y los arcos. Estos tres instrumentos se complementan para producir una única sonoridad rítmica. Por un lado, los golpes de los pies, con huaraches, siguen el ritmo de la melodía del violín. Por su parte, el arco marca acentos fuertes de remate para concluir una pisada y la sonaja produce una sonoridad fuerte permanente, a un solo tiempo. Además, la jarretadera, puntas de espinas de huizache (o carricera), junto con los cascabeles que llevan en el refajo de listones de colores, producen un sonido peculiar (sacudido) provocado por el mismo movimiento del cuerpo. Otros sones se ejecutan al ritmo de las sonajas y los arcos, exclusivamente.

Cada son produce una combinación diferente de éstos tres elementos. Las filas de danzantes realizan varias figuras coreográficas siguiendo la música de los sones del violín. Estos sones o “piezas” tienen nombres como: la víbora, el venado, la mula, el toro, entre otros.

Urraca.- Danzan en el atrio de la iglesia y en las enramadas. El frente de los danzantes, se procura que esté en dirección al sur, en una formación de dos filas. Se integra con un número variable de danzantes, aunque siempre son doce, incluidos sus capitanes y una malinche, además “el viejo”, quien cuida el espacio de la danza y se distingue por las travesuras que hace a los observadores. Realizan figuras coreográficas entrecruzándose las filas, alrededor de la malinche y recorriendo su lugar de adelante hacia atrás y viceversa siguiendo los compases del violín. Tanto la sonaja como la palmilla se utilizan para acompañar los ritmos

melódicos del violín y marcar los cambios en sus desplazamientos. A diferencia de la danza anterior sus pisadas son deslizadas con leves acentos de pies.

Maromeros.- Danzan en el atrio de la iglesia, acompañando a la procesión y en las enramadas de los barrios de la comunidad. Interviene un número par de danzantes y un guía que marca el ritmo por medio de una sonaja larga con hojas circulares de metal. El maromero capitán danza solo, a la emisión de un fuerte grito, comienza a moverse lentamente haciendo “saludos” a las cuatro direcciones. Acto seguido, coloca un extremo de la sonaja hacia abajo y, sosteniendo el otro extremo en ángulo, lleva a cabo una serie de acrobacias por arriba y por debajo de ella, repitiendo estas proezas el solo. Una acción característica es doblarse hacia atrás, hasta tocar con la cabeza el piso. Se trata de una danza área, los acentos sólo se escuchan al caer los pies al piso después de un salto o una maroma en el aire.

Pachitas.- Interviene el grupo de “pachiteros” compuesto por: músico y cantores, el mayordomo, la *tenanche* y la malinche. Este grupo toca, canta y baila delante de cada casa. El baile es una ronda que se realiza alrededor de la malinche quien porta una gran vara larga con una bandera/estandarte en uno de sus extremos. La pisada es paso largo y brinco, este puede realizarse con un avance corto o en una especie de carrera. La ronda se forma por parejas, enlazadas al hombro, o bien por una hilera de participantes –entrelazados–, giran todos en un solo sentido, una detrás de la otra. Terminada la ejecución de un canto con sus estrofas, sale de la casa una persona con una talega llena de pinole y con él unta las mejillas del músico, de los cantores y al palo de la bandera/estandarte.

Judea.- Jueves y viernes santos se lleva a cabo la representación de la búsqueda del Cristo Niño, los participantes se pintan el cuerpo, el Jueves Santo. El simulacro de muerte se desarrolla el Viernes Santo, y el Domingo de Pascua van los judíos a bañarse al río. Sobresalen las frecuentes carreras en círculo, los brincos en su

lugar, la batalla entre dos bandos, las bromas y juegos, los chistes, los gritos, las melodías de las flautas y toques de los tambores.

Tarima.- Se baila sobre una tarima, tronco ahuecado construido del árbol de higuera o juanacaxtle, por ser maderas flexibles. Entre coras y huicholes existe una diferencia, para los primeros es corta y ancha (este es el caso de Rosarito), y para los segundos es larga y angosta. La Tarima se coloca frente a los músicos, se trata de la simultaneidad de la melodía de un violín y el acompañamiento rítmico de golpes de los pies sobre la tarima.

Los zapateados, entendidos como golpes de pies sobre una superficie plana. Se realizan descalzos, aunque a veces los llegan a realizar con huarache o botín (inusual). Los golpes son con la planta y el talón del pie como si se tratara de toda la palma de la mano. Al igual que pegarle al parche de un tambor, de acuerdo a la parte de la mano con que se golpea y depende del lugar que se golpee en el parche, se produce un tono diferente o permite la percusión alternada de las manos donde cada mano lleva un ritmo diferente o es la contestación o el complemento del ritmo, con la derecha un tiempo lento o un tono grave y con la izquierda un tiempo rápido y un tono agudo. Realizan “zapateos” alternados, “gatillos”, “carretillas”, “redobles” y “repiqueteo con doble gatillo”. Puede ser con un solo pie o con los dos pies. Los brazos se mantienen colgados a los costados, con una leve inclinación del torso y la mirada fija en el músico. Cuando una mujer se sube a la tarima su pisada es deslizada, acariciando la tarima, y meneando levemente la cintura. El hombre es quien percute la tarima. El baile puede ser de diversión o dirigido en plegaria a Santiago Apóstol. Con el aplauso se reconoce si el participante es un buen bailar de tarima. La melodía del violín es de dos frases repetitivas. Algunos sones tienen nombre. Esta frase melódica marca el ritmo del zapateado. Se inicia con tiempo lento, acelera y decrece para finalizar.

Moros.- Durante la fiesta a Santa Teresa realizan varias escaramuzas alrededor de un poste que se localiza al centro de patio central entre la Casa Real y el

templo. Las melodías de la chirimía van marcando a los jinetes las direcciones de su recorrido.

Caballeros Santiagos o Juego de gallos.- Los “Santiagos” son quienes organizan en las fiestas del señor Santiago y la señora Santa Ana los “jalapollos”, un juego competencia que consiste en el intento que hace un grupo de “caballeros” por arrebatarse el gallo que llevan en una mano otros jinetes, mientras los dos grupos corren a todo galope.

Gráfica 2. Características de las danzas.

Danza	Participantes	Indumentaria y parafernalia	Morfokinemas de pies y manos	Formación y trazos de piso	Instrumentos musicales	Voz
Arcos	hombres 2 malinches 2 viejos	-coronas de 2 frentes con plumas de gallina teñidas, espejos y listones -capas -nahuilla con carrizos -medias -huaraches -máscara el “viejo”	golpes de pies -sacudida de mano derecha -jalar el arco	-Dos filas verticales -entrecruces coreográficas al interior de las filas	-Violín con cuerdas metálicas -arco de madera -sonaja metálica	sin canto
Urraca	12 hombres 1 malinche 1 viejo	-tocado de flores y listones con velo de chaquiras y plumas de urraca -“palmilla” de madera -camisa y pantalón de manta -paliacate rojo al cuello -huaraches -máscara el “viejo” -vestido blanco la malinche	-Pisadas deslizadas -sacudida de mano -ondear la “palmilla”	-Dos filas verticales -entrecruces coreográficas al interior de las filas -giros	-violín -sonaja de “bule cireal”	sin canto
Maromeros	hombres	-sombrosos con cintas de colores -paliacates cruzados al pecho -camisa y calzón de manta -un rebozo a la cintura -huaraches	-Pisadas medio brincadas -maromas en el aire o en el piso -saltos	-Dos filas verticales -cuadrillas	-Tambor -Flauta -Sonaja larga con aros de metal	sin canto

Danza	Participantes	Indumentaria y parafernalia	Morfokinemas de pies y manos	Formación y trazos de piso	Instrumentos musicales	Voz
Pachitas	Hombres y mujeres malinche	Malinche: -sombrero con flores -vestido usual blanco -rebozo y pañoletas -huaraches	una sola pisada	-Por parejas -Trayectorias circulares alrededor de un solo punto	-violín con cuerdas de tripa -palo de madera -campanita	con canto
Judea Peyote/Venado	hombres	-Cuerpo pintado de negro con blanco y de rojo. -garrote o lanza	una sola pisada	-Trayectorias circulares recorriendo varios puntos	-Flauta de carrizo -tambor	sin canto
Mitotes: Chicharra/Esquite	hombres mujeres	Vestimenta usual	una sola pisada	-Por parejas en una sola fila. -Trayectorias circulares alrededor de un solo punto	-Tawitol (<i>tunama</i>)	con canto
Tarima	hombres (+) mujeres (-)	Vestimenta usual	golpes de pies	en sitio	-violín -guitarra -tarima	sin canto
Escaramuza de Moros	hombres a caballo	-Tocado en forma de cono -lanzas de madera con hojalata en la punta -capa roja -máscaras	---	Escaramuzas circulares alrededor de un poste	-chirimía -dos tambores	sin canto
caballeros	hombres a caballo	-un gallo en la mano	---	Carreras a caballo por toda la comunidad	---	---

III. Etnografía ritual

Las investigaciones antropológicas desarrolladas en el Gran Nayar durante los últimos diez años nos precisan la importancia de los rituales en la reproducción social de las comunidades de la región. Contamos con recientes etnografías sobre los rituales de coras y huicholes en las que se describe el lugar que ocupa la danza al interior del ritual. Entre éstas podemos mencionar: una bibliografía del Gran Nayar (Jáuregui, 1992), algunos ensayos sobre coras, huicholes y tepehuanos (Weigand, 1992), artículos de música y danza del Gran Nayar (Jáuregui, 1993), sobre el *Mitote* y cosmovisión (Guzmán, 1997), acerca de política e historia del ceremonial tradicional (Coyle, 1997), varios artículos etnográficos sobre coras, huicholes y mexicaneros de Konrad T. Preuss acerca de fiesta, literatura y magia (Jáuregui y Neurath, 1998), un estudio etnohistórico del Gran Nayar (Magriñá, 2002), de La Semana Santa en el Gran Nayar (Jáuregui y Neurath, en prensa), sobre el sistema de cargos y cosmovisión en Jesús María (Valdovinos, 2002), diversos ensayos etnológicos sobre coras y huicholes acerca de etnohistoria, parentesco, organización social, actividades económicas, ritual y cosmovisión, mitología, música y danza, arte y artesanías (Jáuregui y Neurath, 2003b), diversos ensayos sobre la organización social cora y huichol (Jáuregui, *et alii*, 2003c), sobre fiestas agrícolas y católicas (Neurath, 2004), entre otras.

Para los coras el cultivo del maíz es el sustento principal, por tanto, su ritualidad hace especial referencia al recorrido de los astros y al proceso de siembra y cosecha. De igual manera, los habitantes del Nayar veneran fuerzas naturales como el agua (lluvia, arroyos y lagunas), el fuego (rayos, truenos y relámpagos) y el aire (el viento y los remolinos), así como al elemento natural principal que es la tierra. Es entonces que en el Gran Nayar a través de sus danzas, votos, ofrendas y peticiones, los coras se comunican con las deidades o “entidades sagradas”, ya sea, para solicitar un bien o para agradecerles el cumplimiento de sus peticiones. Conforme a la eficacia simbólica esperada en la ejecución de cada danza, podemos reconocer distintas formas de expresión cinética, entre las que se encuentran: las danzas de posesión, donde los espíritus se hacen escuchar por los humanos (los

urracas, los “borrados”); las medicinales, en las que el curandero o danzante procura sanar al enfermo; las plegarias dancísticas, por las cuales se ofrecen votos y ofrendas a las deidades (Arcos, Maromeros); las iniciáticas, donde el neófito adquiere conocimientos que su grupo social considera sagrados (malinches y monarcos, “borrados”, moros y caballeros); las de fertilidad, en las que se prepara la tierra (*mitotes*); danzas fúnebres para despedirse de los muertos o hablar con ellos, entre otras. Tomando en cuenta lo anterior, nuestro estudio se basa en la observación y el registro *in situ*, entre los coras, de la danza de Arcos, Los Urracas, Maromeros, Escaramuza de Moros, caballeros Santiagos (juego de gallos), Sones de tarima. Además, nos ocupamos del período que abarca desde el Carnaval (*Pachitas*) hasta la Semana Santa (*Judea*). Todo ello, con el propósito de reconocer los patrones corporales étnicos considerados como danzas por los coras, y de esta manera establecer el sistema dancístico que los rige.

a) Organización temporal

En tanto que este trabajo se propone ofrecer algunas líneas de interpretación del *corpus* dancístico registrado, principalmente, en San Juan Corapan (*Kura'apa*) de la subregión cora baja, en Jesús María (*Chuisete'e*) y Santa Teresa (*Kueimarutse'e*) de la subregión cora alta (mapa), se hace necesario considerar dos factores contextuales sobresalientes de la cosmovisión, se trata del tiempo y el espacio.

Para el primero daré cuenta del calendario de fiestas y ceremonias comunales (gráfica 3), en éste exclusivamente hemos tomado en cuenta aquellas ceremonias comunales que hacen referencia al ciclo festivo católico²¹. Tomando en cuenta el *corpus* dancístico etnografiado, nosotros daremos cuenta de dos rituales de la temporada de secas, a saber, *Pachitas* y la *Judea*, y de tres fiestas de la temporada de lluvias: San Antonio, Santiago Apóstol y Santa Teresa.

²¹ Para el caso de Santa Teresa, Coyle (1997: 212) menciona que las ceremonias están divididas en tres grupos: las que están orientadas a los cerros (ciclo *mitote*), las que se realizan en torno a la Casa Real y las que se organizan alrededor de la iglesia (éstas dos últimas pertenecen al ciclo católico). El ciclo *mitote* corresponde al ciclo agrícola, y el ciclo católico comprende las *Pachitas*, la *Semana Santa* y las festividades del santoral de la iglesia. Por su parte, Valdovinos (2002: 94 -107) para el caso mariteco nos propone dos subciclos; las fiestas agrícolas (*mitotes* comunales y parentales), y las fiestas católicas (fiestas de Cristo, fiestas de los santos y fiestas de la Casa Real).

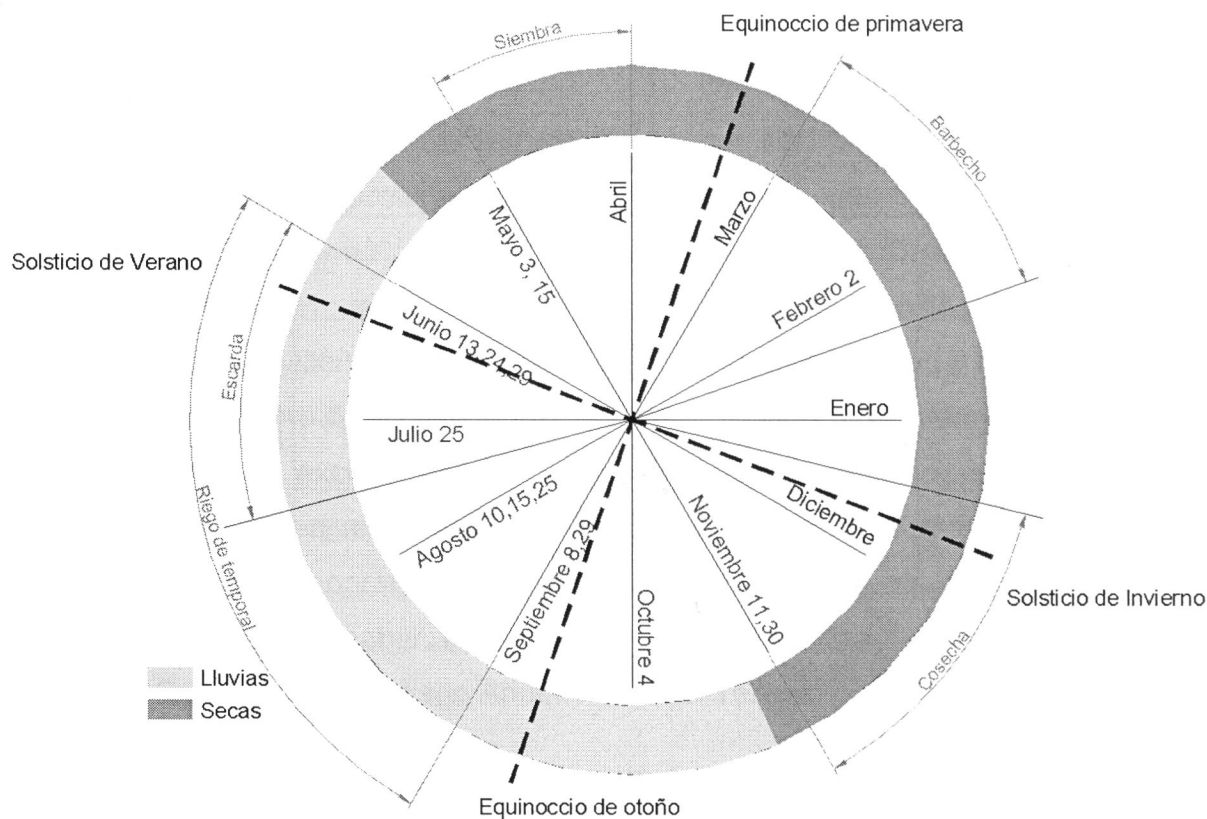
Para nuestro trabajo nos parece pertinente retomar la propuesta de Valdovinos sobre el calendario ritual: “La relación que se establece entre los distintos rituales de un ciclo anual está condicionada por la posición que éstos ocupan con respecto a determinados fenómenos, como puede ser el ciclo climático o el ciclo estacional del sol” (2002: 95).

Fecha	Proceso agrícola	Fiestas y ceremonias comunales	Actividad musical y dancística
A finales de Enero	La “coamileada” o barbecho	Cambio de autoridades tradicionales	-Baile de tarima
Febrero, Inicia 4 domingos antes del miércoles ceniza		Pachitas	-Cantos y baile de pachitas -Baile de tarima -Toques de chirimía
Marzo/Abril		La Judea	-Toques de tambor -Baile de tarima
Mayo, 3	Santa Cruz		Baile de tarima
Junio, 13	La siembra	San Antonio	Urraca, Maromeros, Arcos
A mediados de Julio, 25 y 26	La “limpia o escarda	Santiago Apóstol Santa Ana	Moros Toques de chirimía Caballeros Santiagos
Septiembre, 8 y 29		La Natividad San Miguel	Moros Baile de tarima
Octubre, 8 y 15		Virgen del Rosario Santa Teresa	Moros Baile de tarima
Noviembre, 1	La “pizca” o cosecha	Todos “Santos”	Baile de tarima
Diciembre, 12 y 24		Virgen de Guadalupe Noche Buena	Urraca Maromeros, Arcos Moros

Gráfica 3. Calendario de fiestas y ceremonias coras.

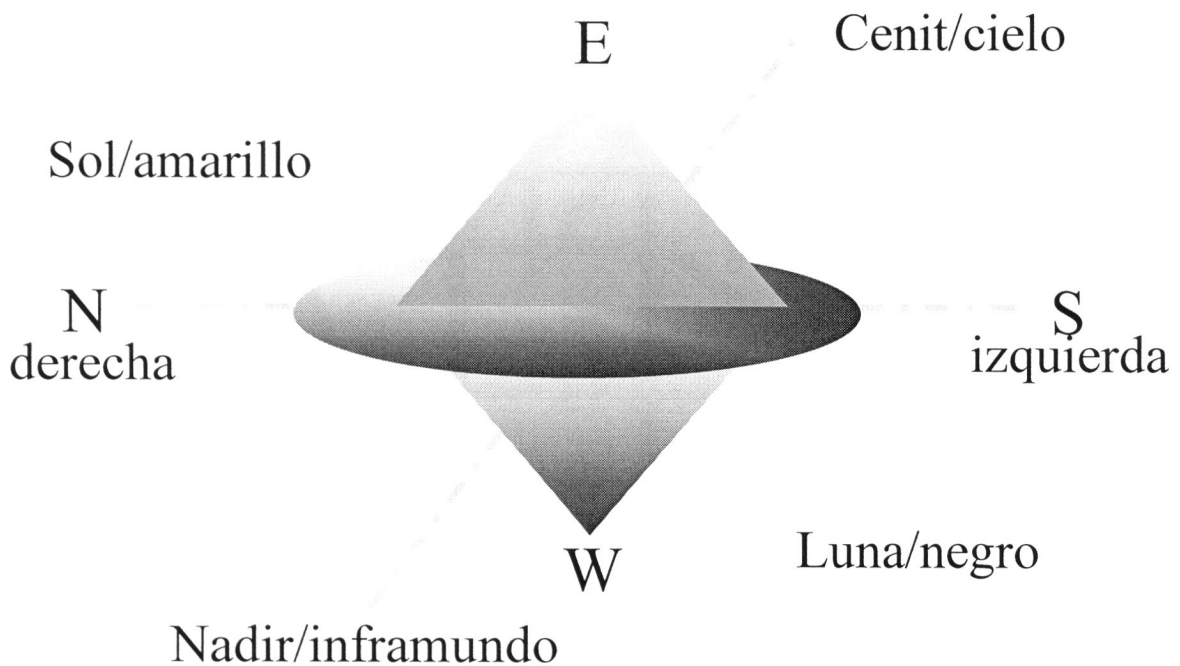
Valdovinos (*Ibidem*: 97) precisa al mencionarnos que, en la primera mitad de la temporada de secas el recorrido del sol inicia en el horizonte oriental y culmina en la cúpula del cielo. Su correspondencia calendárica implica que el sol sale por el horizonte en el mes de noviembre, durante la fiesta de Todos Santos (1 noviembre), momento en el que se despiden las lluvias –o los antepasados-, y llega al extremo

superior de su recorrido en el mes de febrero, durante la fiesta de las Pachitas, fiesta relacionada con la oscuridad. La segunda mitad de las secas representa el descenso del sol por el cielo diurno luego de que alcanza su punto más alto –es cuando realiza La Judea. Este período va de febrero a mayo, en donde tras la fiesta de la Santa Cruz (3 de mayo) vuelve a iniciarse el período de lluvias. En el caso de las lluvias, la primera mitad está relacionada con el descenso del sol por el inframundo y con la petición de las lluvias del oriente. La segunda mitad de las lluvias se refiere al trayecto ascendente del viaje del sol por el inframundo que va de agosto a noviembre, cuando se piden las lluvias de occidente. En este caso estamos ubicando la fiesta a San Antonio de Padua en *Chuisete'e*, Santiago Apóstol y Santa Teresa en *Kueimarutse'e* (Dibujo 6).



Dibujo 6. Calendario ritual

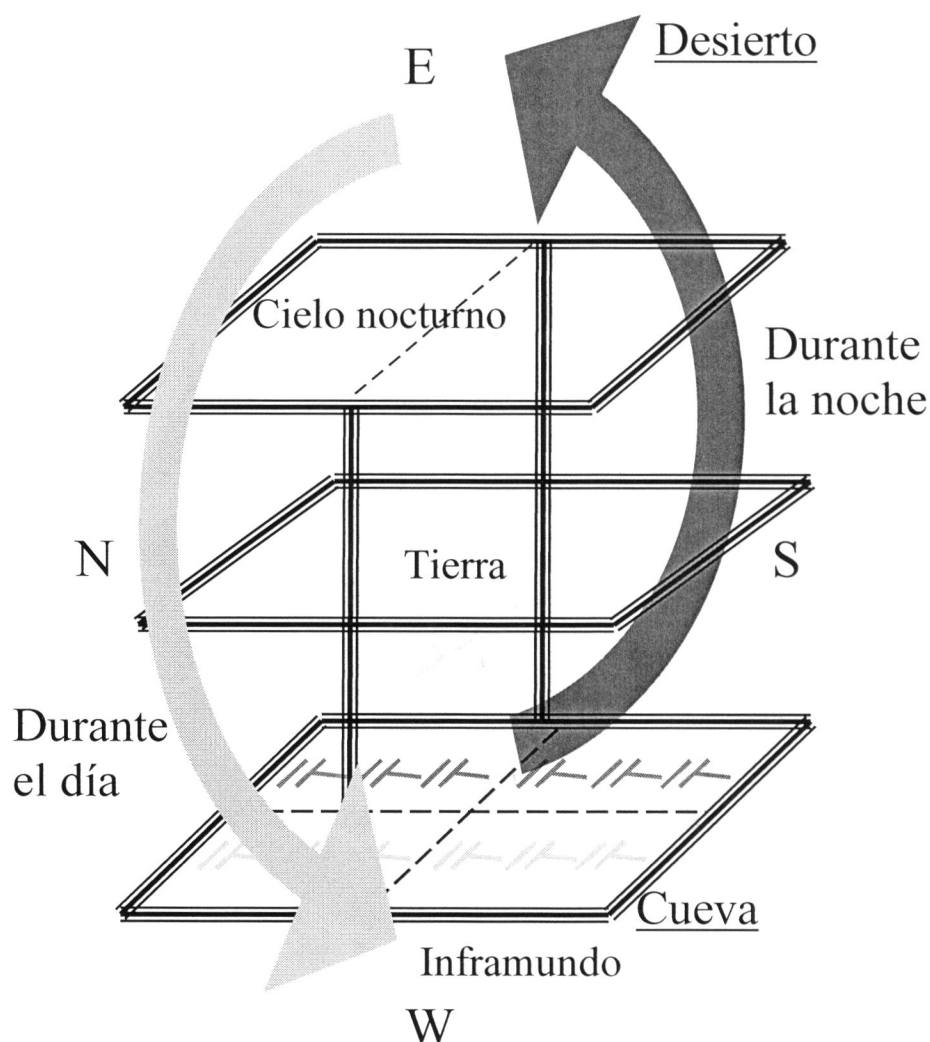
Para el estudio de las danzas coras nos es imprescindible seguir la secuencia temporal de las fiestas, ahí encontramos la razón de la ubicación y orientación de los danzantes, del sentido de la dirección que toman sus desplazamientos en el espacio y de la pertinencia de realizar dicha danza dentro del ritual. Nuestra aportación metodológica para el estudio de la danza indígena consiste en analizar los trazos de piso (desplazamientos) en relación con el cosmos (el universo), éste representado simbólicamente por un círculo (el tiempo que gira cíclicamente) y atravesado por un cuadro (el espacio que se desdobra en tres niveles y en tres planos). Ambos tiempo y espacio unidos por un “eje axial” que permite su movimiento (Dibujo 7).



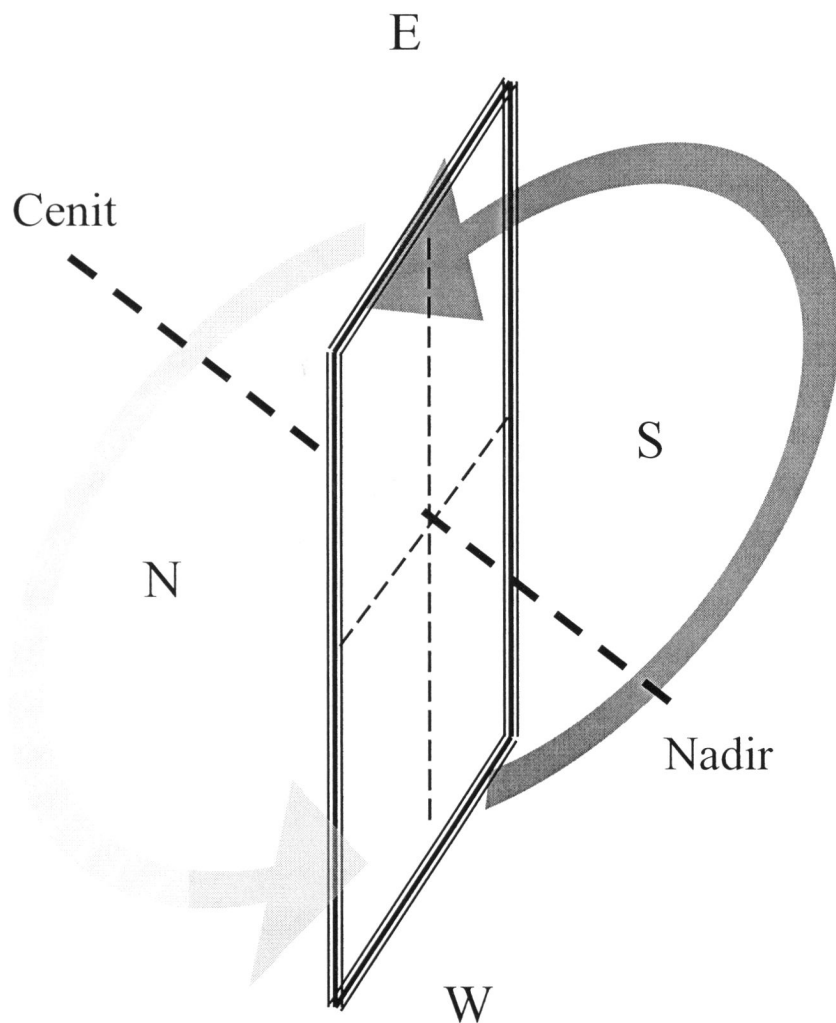
Dibujo 7. El Cosmos

b) Organización espacial

El espacio imaginario a su vez se desdobra en tres niveles (bajo, medio, alto) y en tres planos (horizontal/vertical/sagital). El axis tridimensional nos permite orientar el arriba/abajo, el atrás/adelante, y la derecha/izquierda (dibujo 8 y 8bis) . Por su parte a cada punto le corresponde un elemento de la naturaleza (agua, viento, fuego, tierra), un astro (sol, luna, estrellas), y un color (rojo, negro, blanco, azul o verde), que combinados nos designan si se trata de un lado oscuro o luminoso, del cielo o el inframundo, del oriente o del poniente, del lado frío o caliente del universo mítico (Dibujo 9).

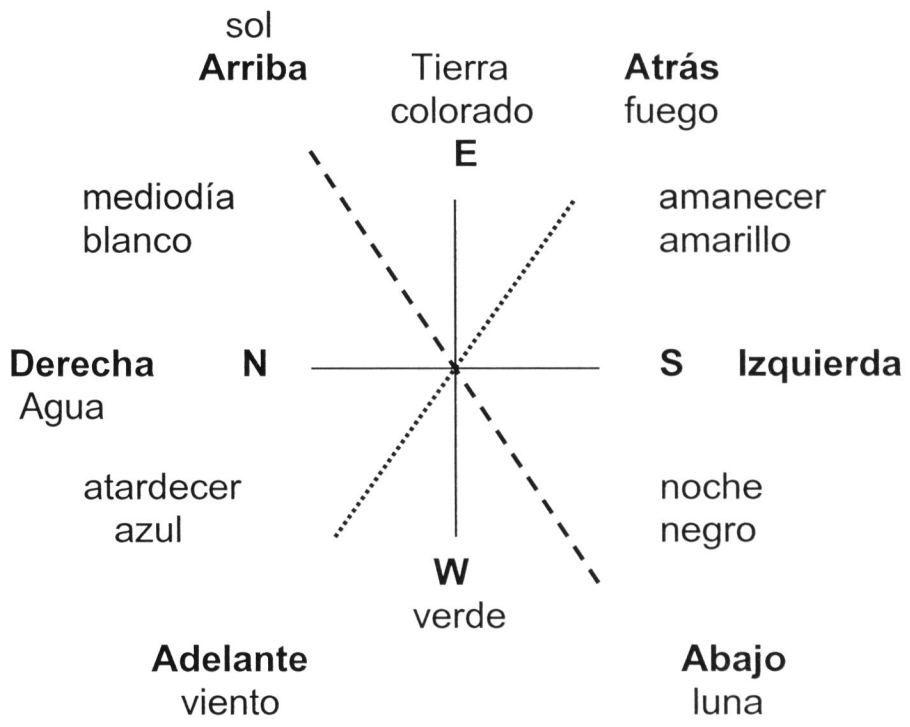


Dibujo 8. El viaje nocturno y diurno

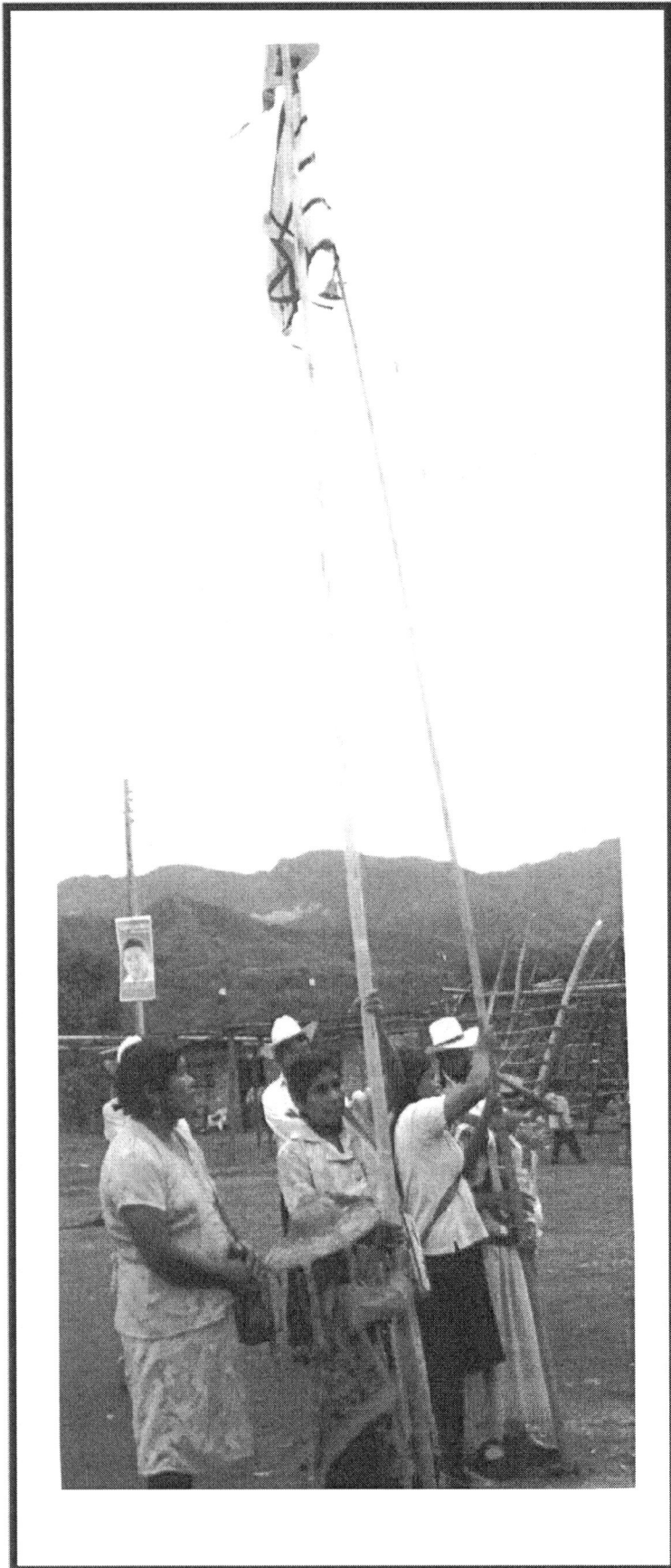


Dibujo 8 bis. Los traslados de las deidades pluviales

De esta manera, una vez que logramos captar el “ideograma” –efectuado por varios trazos de piso–, nuestra siguiente tarea es elaborar una lectura de éste con base en el “modelo cósmico” antes explicado.



Dibujo 9. Universo mítico.



1. Semana Santa en San Juan *Kura'apa*. Temporada de secas.

a) *Las Pachitas*

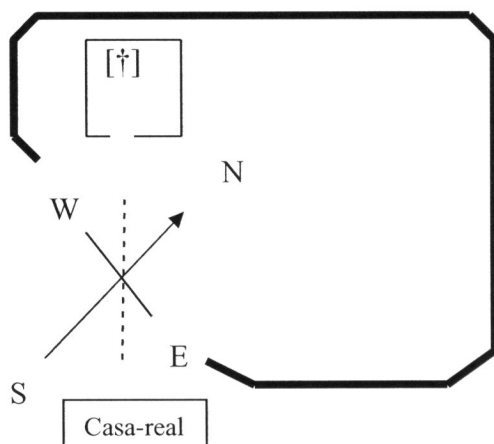
A San Juan *Kura'apa* se puede llegar por dos caminos, por terracería o bien por carretera. La segunda es la más utilizada, parte desde Ruiz hasta la comunidad de San Pedro Ixcatán, debiendo cruzar por canoa el río San Pedro. Al poblado se entra por la calle principal que parte de la playa del río y desemboca en la plaza.

Por tratarse de una época intermedia entre el solsticio de invierno y el equinoccio de primavera el sol tiene una inclinación más hacia la derecha, de tal manera que el oriente apunta hacia donde esta la "ramada", al noroeste se localiza el templo, al suroeste la escuela primaria y al sureste la Casa Real. A diferencia de otros poblados coras el eje norte-sur esta orientado por la iglesia y la Casa Real. La iglesia es un galerón rectangular de reducidas proporciones, construido de ladrillo y concreto, con techo de dos vertientes, delimitado por una barda de piedra. Su altar consiste de cinco escalones, en la parte más alta del altar mayor, al centro, está el Cristo crucificado; en el siguiente nivel inferior se colocan las estatuillas de San Juan, una de cada lado; al centro de este nivel se coloca la más pequeña de las imágenes de la Virgen y, por último, en el piso del presbiterio, al centro, se coloca la imagen mayor de la Virgen, recargada en el altar. Al interior del atrio, en dirección suroeste, tiene un pequeño campanario que consiste en unos postes de madera del cual están suspendidas dos campanas de bronce, de distinto tamaño, que tienen inscritas en relieve el nombre de la comunidad. Al este una cruz atrial. El perímetro de lo que le denominan la "estación" marca la distribución de las casas del pueblo (Dibujo 10).

La festividad de las Pachitas

Las Pachitas constituye una fiesta que, durante varias semanas, pone en una relación efervescente a la comunidad y a sus unidades familiares. Un grupo mayoritariamente de hombres --los pachiteros (mayordomos, violinero, cantador, cuadrilla de cantores y bailadores)--, así como malinches y tenanches recorren diariamente durante el día y la noche el pueblo, se paran delante de cada una de

las casas a cantar, a golpear el piso con una larga vara y a baliar a cambio de recibir “flor de jocote”¹ en las mejillas. Se trata de una fiesta de reciprocidad grupal, en la que todos dan y todos reciben; una fiesta del desenfreno, de la alegría y del derroche expresado a través del juego, el baile y el intercambio de comida.



Dibujo 10. La orientación de San Juan *Kura'apa*.

Bajo la supervisión y dirección de los *principales*² las recién entrantes autoridades civiles-religiosas se inician en los deberes religiosos, se trata del primer compromiso que tienen que asumir hacia con los santos del templo y su comunidad. Al ser el período festivo más largo del ciclo ritual anual, gobernadores y mayordomos lo vivencian como el “más pesado de cargar”. Requiere de mucho trabajo durante el día y dedicarle todo el tiempo a la fiesta, lo cual implica ausentarse de las labores en el campo por varias semanas. De cierta manera se vive como un trabajo ritual que requiere de mucho esfuerzo físico para sus participantes.

Para contabilizar las fechas que marcan el inicio y el término de la fiesta de las Pachitas, debemos hacer una cuenta regresiva, es decir, de acuerdo con el calendario litúrgico tridentino la fiesta termina el martes de carnaval previo al miércoles de ceniza, por lo que el recorrido de los pachiteros de casa en casa

¹ Polen de pino, “pinol” para algunas comunidades y en lengua cora llamado *séberi*. Este “polvo” amarillo se recoge en una olla sacudiendo las bellotas del pino.

² En San Juan Corapan, Juan Gutiérrez Aguilera y Narciso Celedonio de La Cruz forman parte del grupo de los “ancianos”.

llevando cantos, rondas alrededor de la malinche, pétalos de flores y “pinol” inicia aproximadamente el 2 de febrero, cuando se bendicen las semillas. Asimismo, durante los meses de la época de sequía se lleva a cabo el *mitote* “del esquite” o “fiesta del maíz tostado” que se relaciona con las semillas ya cosechadas y almacenadas, y da pie a la preparación de los “coamiles”.

Así, visto desde un contexto de simbolismo agrícola, las niñas-malinches³ que participan en las Pachitas pueden estar relacionadas con aquellos infantes sacrificados que se identificaban no sólo con los tloques, sino también con el maíz que apenas iba a sembrarse (Broda y Good, 2004: 79). Para una niña⁴ de cinco años de edad que se inicia, este compromiso se vivencia como un “real” sacrificio, debe “trabajar” durante 21 días continuos sin reparar, tanto de día como de noche.

Por otra parte, de acuerdo con la traducción en cora de las Pachitas, a saber, *Nasí-hétse* que se traduce como “ceniza - en el / a lado de” (Valdovinos, 2002: 128) y por las reiteradas actividades rituales que los pachiteros realizan durante la fiesta, podemos decir que lo que ellos enfatizan es el hecho de untar ceniza (representada por el polen de la “flor de jocote”), tanto a los participantes como en el piso de la entrada de las casas. El color amarillo de las marcas en las mejillas de la cara de los cantores, posteriormente se opondrá al color negro con que se pintan todo el cuerpo los “borrados o judíos” en semana santa. Los primeros marcan las casas anunciando el pecado que Cristo ha cometido; los segundos se encargan de buscar y perseguir por todo el pueblo a Jesucristo.

De esta manera, el contexto festivo de las Pachitas lo podemos ubicar entre la celebración del nacimiento de Jesucristo –la navidad– y la conmemoración de su muerte y resurrección, durante la semana santa. Ello nos da pie a argumentar la trama dramático ritual que se llevará a cabo durante este período. Para el pueblo de *Kura’apa* se trata del anuncio que realiza la madre Guadalupana, o sea la

³ Neurath, (2004) nos hace mención de su polisemia simbólica, la malinche es la madre tierra, es el *sol muerto*.

⁴ El sacrificio de infantes en Mesoamérica pertenecía al culto de las deidades de la lluvia y de los cerros. Estos sacrificios se hacían durante los meses de mayor sequía (febrero-abril). Los niños tienen similitud con los tloques, pequeños servidores del dios de la lluvia (Tlaloc) y con los “aires” caprichosos seres pequeños ayudantes del dios del viento (Ehecatl). Los niños muertos habitan en el cielo como nubes y neblinas y bajan como aires y torbellinos para fertilizar la tierra con la lluvia (Broda y Good, 2004: 78).

malinche, de que vendrán a buscar a su hijo para matarlo. En cambio, “para los 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” (Valdovinos, 2002: 128).

Para entender la representación dancística de la trama dramático ritual Neurath (en Broda, 2004: 117-122) nos aclara, que en las principales fiestas del ciclo católico de los coras, entre ellas, la navidad, el cambio de varas, las pachitas y la semana santa, Cristo se asocia con el astro diurno y su culto tiene una especial relevancia para la legitimación de los gobiernos tradicionales, son fiestas agrícolas solares, en las cuales predomina tanto la acción ritual así como las escenificaciones que actualizan los mitos que narran la vida del Cristo-sol.

Asimismo para Valdovinos, a nivel simbólico, durante este período los coras maritecos manifiestan el primer incesto entre Cristo⁵ y su madre a través de la presencia de una gran bandera portada por una niña (la malinche). La malinche representa al Santo Entierro en su faceta más oscura y femenina, es decir, aquella relacionada con el sol nocturno. En particular, durante este período se expresan aquellas fuerzas que se relacionan con el abajo pues, se pone de manifiesto el lado más oscuro del Santo Entierro⁶. “Nada más con aproximarse a ella 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 ella como los novios pierden el juicio y hacen locuras que en otros tiempos no se atrevían a hacer” (2002: 128).

Esta idea del desenfreno lo reitera la tradición oral, en este tiempo no sólo es permitido cometer excesos sino que, éstos se establecen como reglas de comportamiento propias del ritual. Nos encontramos en la estación de secas, por tanto el deber es formar víboras de agua, se cree que *debido al pecado de una mujer se originan* las “víboras de agua” y es a través de dichas acciones impropias

⁵ Durante el carnaval el hermano menor de los judíos (el Nazareno) tiene una relación incestuosa con su madre (cfr. Jáuregui y Díaz, s.f.; Neurath y Gutiérrez, 2003).

⁶ Entre los coras el Santo Entierro (o el sol muerto) se identifica con Sautari, “el cortador de flores”, la libidinosa deidad de la Estrella de la Tarde que se la pasa fornicando “con todo” (Preuss, 1912; Coyle, 1997, citado por Neurath, en Broda, 2004: 123)

que se generan, así lo constata Téllez Girón (1964: 93) en el siguiente relato que él recopiló en la zona Baja:

*Las víboras de agua*⁷. Hace ya mucho tiempo que vivía un hombre con su mujer en un ranchito de su propiedad; ambos eran muy felices y tenían una hija.

Transcurrieron algunos años en un ambiente de completa tranquilidad y paz; hasta que llegó un día en que aquel buen hombre creyó convenientemente que su hija fuera bautizada. Su mujer estuvo de acuerdo con él y fijaron inmediatamente la fecha en que debería efectuarse la ceremonia.

Él, por su parte, invitó a un buen amigo suyo para que fuera el padrino de la niña, a lo que éste accedió desde luego de muy buena gana.

Pero sucedió que cuando llegó el día señalado para el bautizo el padre tuvo que atender ciertos negocios que requerían toda su atención sin excusa, razón por la que decidió que su esposa fuera sola a la iglesia con su amigo (compadre) y la niña. En efecto, así lo hicieron.

Una vez terminada la ceremonia, emprendieron el regreso al rancho; pero sucedió que como éste quedaba a una gran distancia del pueblo, la noche los sorprendió en pleno monte, aún muy lejos. Para no exponerse a los peligros del camino en una noche oscura, decidieron pernoctar en ese mismo lugar y emprender la marcha al día siguiente muy temprano.

El compadre, respetuoso de su amigo, se acostó solo y algo lejos de la señora, pero entonces ella lo empezó a “perjudicar” con ingenio e insistencia tales, que al fin logró que se acostara con ella.

⁷ He preferido dividir en pequeños párrafos el texto con la intención de subrayar el argumento de dicho relato.

Después de mucho tiempo, colocaron a la niña en medio de los dos y se durmieron profundamente. Al día siguiente, cuando el sol salió, estaban convertidos en dos víboras grandes y la niña en una chiquita.

Las personas que pasaron por aquel lugar solitarios, al ver aquellas tres víboras inmóviles quedaron estupefactas y llamaron a un sacerdote para que las conjurara.

Cuando éste llegó y procedió al conjuro, las víboras revivieron y el viento se las llevó.

Y cuentan que desde entonces son esas víboras, “castigo de un pecado de mujer”. Las que producen lluvias extraordinarias que todo lo inundan y destruyen a su turbulento paso.

Así como en el bautizo de una niña, en las Pachitas los padres ofrecen a su hija pequeña en *manda*, es entregada a los pachiteros para protegerla y curarla, por medio de una iniciación ritual la niña será bendecida. Durante el tiempo que dura la fiesta la niña será atendida por la *tenanche*. Ella en calidad de “madrina ritual” se colocará al costado izquierdo lateral de la niña, ambas se mantendrán en el centro, a su alrededor, en medio círculo, las cubrirán los cantadores (hombres maduros) y los bailadores con el desenfreno de su baile formarán las víboras que se enroscan alrededor de la vara de otate.

En el relato siguiente⁸ observamos como la malinche, a quien se le entrega una larga vara, es considerada la Guadalupana, la principal. A quien le buscan marido, entre ellos los cantadores. No es directamente con ella quienes éstos tienen relaciones sexuales, sino a través de la *tenanche*, pero quien queda embarazada es la malinche y le nace el Nazareno, éste durante las Pachitas anduvo bailando con su mamá:

⁸ En 1999, el siguiente mito cora fue narrado en Rosarito, Nayarit, por don Esteban Chávez y registrado por Arturo Gutiérrez (en Jáuregui J. y Neurath, J., 2003 : 332).

Antes, había una principal que era una virgen, y el gobierno dijo que a ver quien se casaba con ella.

Para poder casarse con ella, se les iba a dar un palo y el que lo agarrara y le saliera una flor entonces ese se casaría con la virgen.

Primero pasaron todos los ricos, pero a nadie le salió la flor. Al final dijeron que trajeran a ese que cortaba los pinos, el carpintero José. Cuando tomó el palo de la punta salió una flor disque llamada sural,⁹ muy bonita. Entonces él se queda con la principal.

Así nace un niño que al principio se llamaba Nazareno.

Pero la principal dijo que San José no la había tocado. Entonces el gobierno dijo que mataran a San José por no cumplir. Pero el Nazareno dice que no maten a su papá. Entonces, para que no lo maten, el se viste como su papá.

Cuando su mamá estaba dormida, el llega y se acuesta con ella. Pero ella no se dio cuenta de que no era San José, sino su hijo.

Su mamá se enoja mucho y acusa a su hijo con el gobierno. Entonces ellos lo fueron a buscar. Pero, para entonces, ya el Nazareno había huido. Pero el se cambió en varias personas y entonces creció.

Fíjate que de Navidad pa'l carnaval, ya el Nazareno había crecido como hombre.

Entonces en las pachitas [Carnaval] pachitió [anduvo bailando] con su mamá y ella no se daba cuenta. Pero luego, luego, se dio cuenta y entonces lo delató al gobierno.

⁹ Una flor pequeña blanca, parecida al lirio. También el mito de Cristo entre los huicholes y mexicaneros mencionan la misma flor.

Como ya mencionamos anteriormente, es en el período de la Pachitas que se comete el incesto, época de desenfreno, el hijo personificado en alguien más, se esconde y se transforma, en la bandera, en el santo entierro (Cristo). La malinche no se da cuenta que es él, y con él anda bailando, durmió con ella. Su mamá lo demandó, y por ello lo acusa de casa en casa. Así lo constata el siguiente relato reportado por Jesús Jáuregui (en Jáuregui y Neurath, 2003 : 264).

Las Pachitas es una apariencia de la Semana Santa.

El 24 [de diciembre] por la noche es el nacimiento de Jesucristo.

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, durmió con su mamá.

Jesucristo podía parecer otro, no de la misma familia. Y después [su madre] se dio cuenta de que era Jesucristo el que había dormido con ella. A ella se le apareció de otra forma y no lo pudo conocer, pero era su hijo. Él sí sabía que era hijo de ella.

Su misma mamá lo demandó con los Judíos. Por eso andan casa por casa, lo andan buscando a Jesucristo para agarrarlo y castigarlo, porque su mamá lo mandó matar.

En estos tiempos se refiere que ya lo andan buscando.

Por eso hasta los siete viernes se muere. Es paso por paso, por eso cada viernes tienen los Judíos el compromiso de andar la estación [el circuito procesional que circunda el pueblo], de andarlo buscando.

El término de Jesucristo es en la Semana Santa. Ese día lo van a hallar los Judíos y le van a dar su fin. primero no lo hallaban. Son catorce años que lo anduvieron buscando. Hasta ese tiempo fue muerto... lo castigaron con espinas en la cabeza.

“Para los cantadores, [el diseño de la bandera blanca con listones negros] representa al Santo Entierro, y al pasearlo por el poblado hace que las enfermedades de otros lados no lleguen al pueblo después de las Pachitas. Como hemos visto, algunos aspectos de esta celebración se entienden como la inversión ritual del período intermedio de los cambios estacionales, indicado por la ejecución de algún pecado, en este caso el incesto (Alcocer, 1999) [o adulterio]. Este ritual corresponde a la posición inversa de la llegada de las lluvias del poniente. En este sentido, Neurath (2001: 505) menciona que para los huicholes, los vientos del poniente son lo que traen las enfermedades. Por ello, las Pachitas se conciben como un ritual de curación para la comunidad en general” (Valdovinos, 2002: 131).

En San Juan *Kura'apa*, como en otras comunidades coras, dos días antes del inicio oficial de la fiesta, los mayordomos en turno –auxiliados por los *principales* y gobernadores– por la mañana construyen la bandera-emblema¹⁰, hacen ofrendas en lugares sagrados de la comunidad e intercambian algodón y tabaco en la Casa Real, en el templo y casa del primer mayordomo. Además, en los mismos espacios rituales se reúnen a los cantores, y se presentan frente a las autoridades cívico-religiosas (gobernadores tradicionales y mayordomos) a las niñas-jovencitas que harán el papel de la(s) malinche(s). Éstas son entregadas por sus padres a mayordomos y tenanches, quienes a partir de ese día se harán cargo de ella hasta finalizar la fiesta.

A lo largo de las siguientes tres semanas, día tras día, la comitiva que conforma el grupo de Pachiteros lleva a cabo los recorridos por las casas del

¹⁰ Nos menciona Téllez Girón: “La fiesta de Las Pachitas es considerada por los coras como la más importante de todas las que se celebran durante el año y sirve al mismo tiempo de preámbulo a las que siguen. Desde el 2 de febrero empiezan las ceremonias, que se prolongan día a día hasta que llega el Martes de Carnaval”. La fiesta principia con la construcción de la primera bandera, lo cual tiene lugar el día 2 de febrero por la mañana”. Una vez que se ha construido la bandera la presentan en la casa del mayordomo, en la casa-real (juzgado) y en el templo (1964: 39-41).

pueblo. Por el día van cantando, untando “pinol” en las mejillas de los cantadores y dibujando, con el mismo polvo amarillo, una cruz en el piso de la entrada. Por la noche, ellos sólo cantan y al compás de las melodías del violín sus acompañantes bailan en la calle frente a cada casa.

El cargo de malinche es por cinco años.

Quien toma el cargo de malinche es una jovencita en edad de contraer matrimonio (12 años). Esta niña-joven inicia su compromiso por medio de una promesa a los siete años y lo concluye a los doce, es decir, tiene que cumplir sus obligaciones rituales durante cinco años consecutivos¹¹. Su deber principal es hacer sonar la bandera-emblema, golpeándola con movimientos de arriba hacia abajo contra el piso durante los recorridos diarios, de casa en casa por el pueblo, hasta el miércoles de ceniza. En San Juan *Kura'apa* siempre hay dos malinches¹²: la blanca y la roja.

-La primera malinche se llama María Guadalupe Chávez Velásquez, tiene 9 años, su papá es Frígido Chávez, ellos viven en San Pedro Ixcatán. Anteriormente su mamá cumplió con el cargo de *tenanche*, de manera que la niña que ahora “presta”, andaba con ella en sus brazos mientras cumplía con su cargo.

-La segunda malinche se llama Adriana Lamas Silverio, tiene 5 años, y vive en San Juan Corapan. Cuando apenas tenía tres años la niña estuvo a punto de morir, fue entonces que la madre la “ofreció” a los gobernadores para cumplir con el compromiso de ser malinche, o sea hace dos años, milagrosamente la niña ha recuperado totalmente su salud.

Las *tenanches* en calidad de madres-rituales (madrinas) son las encargadas de bañarlas, peinarlas, vestirlas, darles de comer y asistirles cuando ellas descansan. También estas “madrinas” les dan consejos. Por su parte las niñas se

¹¹ Aunque anteriormente se tenía como requisito iniciar a los siete años cumplidos, actualmente vemos que las inician de tres o cuatro años de edad.

¹² Cabe mencionar que para el caso de La Mesa (Jáuregui y Guzmán, 1995) y de Rosarito (Jáuregui, 2003b) se trata de dos malinches, las primeras dos niñas de alrededor de diez años y las segundas de cinco o seis años de edad. Para el caso de Jesús María (Valdovinos, 2001 y Ramírez, 2001a) es una sola malinche. En Santa Teresa (Ramírez, 2001b) un niño-joven de corta edad toma el cargo del monarca, al igual que la malinche, se inicia a través de una promesa, su deber es portar otra bandera-emblema y realizar los recorridos por las casas del pueblo.

mantienen atentas y obedientes. Se dejan conducir sin quejarse, sin distraerse. Tendrán que soportar horas de caminar bajo el sol recorriendo todo el pueblo. En la mirada de las niñas se nota “el deber ser”, es decir, el aprender a asumir una responsabilidad, un cargo, una tarea.

Indumentaria y parafernalia

Por lo regular portan un vestido parecido a aquel que han utilizado otras jovencitas para la primera comunión o aquel que se ha usado en la presentación a la iglesia. Puede ser de dos piezas, falda y blusa o una sola pieza con un rebozo cruzado. El vestido y los zapatos tienen que ser prestados, lo cual constituye una condición de vital importancia; además, cada día tienen que llevar un vestido diferente. La malinche primera se viste de blanco, la malinche segunda de rojo. Una vez peinada¹³ en trenzas les cubren la cabeza con un paliacate rojo. Cruzado al pecho llevan dos mantillas negras. Por enfrente del pecho les prenden un espejo cuadrado. Alrededor de la cintura se amarra un paliacate del cual penden a los costados dos paliacates, uno de cada lado, respectivamente. En forma de mantilla cuelga de la espalda otro paliacate rojo. Se cuelgan un macizo grueso de collares de chaquira de colores. Para el caso de la malinche de Santa Teresa porta blusa, falda larga y mandil a su usanza¹⁴, un rebozo negro le cubre los brazos y una mantilla negra sobre los hombros envuelve su espalda. Calza huaraches tejidos de cuero. Por su parte, el monarca viste con camisa blanca, pantalón negro, morral al hombro y calza zapatos.

Tanto los hombres como las mujeres, en general, visten sus ropas ordinarias, ellas con rebozo en la cabeza y ellos con su sombrero, aunque algunos van descubiertos. Las mujeres llevan vestidos de dos piezas, blusa de colores chillantes y falda larga que contrasta con el color de la blusa; los hombres camisa, también de distintos colores, y pantalón, aunque no faltan los calzones de manta.

¹³ Nos menciona Valdovinos (2001) que el peinado de la malinche consiste en dos trenzas, la del lado derecho con un listón verde (sur) y la del lado izquierdo con un listón rojo (norte), éstas las entrelazan envolviendo la cabeza a manera de una corona. El peinado va cubierto por un paño blanco y encima le colocan el sombrero.

¹⁴ En el caso de las otras comunidades la vestimenta de la malinche va acorde al estilo estético de dicha comunidad, variando, incluso, la colocación de las prendas. Por ejemplo, en Jesús María la malinche va vestida toda de blanco y el rebozo lo porta doblado y cruzado al hombro (Valdovinos, 2001 y Ramírez, 2001a).

Las banderas-emblema y los sombreros

Cada malinche porta su propia bandera, misma que es elaborada por los mayordomos. Las banderas están atadas a una vara recta de otate, aproximadamente de seis metros de largo. En el extremo superior lleva atado un manojo de cinco plumas de urraca, debajo de éste amarran el lienzo cuadrado, y, más abajo una campana de bronce con cascabeles. Los lienzos generalmente son de manta, el de la malinche blanca está ribeteado con cinta negra en todas sus orillas con cinco listones negros cocidos en horizontal y adornado con flores papel (“rositas”) en los cuatro extremos y en el centro, en cambio el de la malinche roja tiene pegado dos listones rojos entrecruzados formando una cruz en sentido horizontal, igualmente, tiene prendidas cinco “rositas” de papel de colores.

Por su parte, la bandera-emblema¹⁵ de la malinche de Santa Teresa consta de tres banderas unidas a una sola asta, una de tamaño mediano en el centro y dos más pequeñas de cada lado. La vara es de otate, recta, de un poco más de cuatro metros de altura. En la punta del asta colocan un atado de plumas de urraca; más abajo está amarrado un ramo de flores y listones de varios colores; luego va la bandera de lienzo blanco cuadrangular con diseños geométricos de listones negros cosidos al lienzo y adornada con flores artificiales multicolores. En la bandera de en medio aparece un triángulo dibujado en el centro y en la cúspide una cruz; en cada punta de la cruz va cosida una flor, así como en cada esquina del lienzo. Las otras dos banderas de los extremos exhiben una sola cruz en el centro, con sus respectivas flores cosidas en las puntas y listones largos en la parte de arriba. Por debajo de cada bandera está amarrada una campana. En el caso del monarco es una sola bandera-emblema colgada a la vara de otate. También lleva su atado de plumas de urraca; un ramo de flores, listones de varios

¹⁵ Observación de las Pachitas en Ixcatán en 1939 por Téllez Girón: “La bandera consiste en un otate muy largo, de unos seis metros, y muy derecho. En el extremo superior se ponen campanitas de bronce y un pequeño lienzo cuadrado, generalmente de manta, ribeteado con cinta negra en todas sus orillas y adornado con cuentas de vidrio formando dibujos” (1964: 41). Tanto en La Mesa (Jáuregui y Guzmán, 1995) como en Jesús María (Valdovinos, 2001) se trata de una sola bandera, la primera con tres campanas y cascabeles; la segunda, con cinco campanitas. Y en Rosarito (Jáuregui, 2003b: 254) la bandera negra consta de cinco listones en horizontal y la bandera roja consta de dos listones rojos entrecruzados por el centro y una cruz negra en la parte exterior. También llevan el atado de plumas de urraca y la campanita de bronce.

colores y una campana. La bandera de lienzo blanco cuadrangular no tiene ningún dibujo¹⁶.

La malinche porta en la cabeza un sombrero de soyate forrado por arriba y abajo con lienzos blancos de algodón; en lo alto de la copa va cosida una flor blanca de papel y de allí se distribuyen listones multicolores que cuelgan unos diez centímetros. Éste al igual, que la bandera-emblema son considerados sagrados, por ello su confección y su cuidado es responsabilidad de los mayordomos encargados de llevar a cabo la fiesta.¹⁷

Jáuregui nos menciona que “tanto los sombreros como las dos banderas simbolizan 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 [blanco, verde, rojo, azul y negro]. La de la malinche roja representa el entrecruzamiento de los cuatro extremos o interrumbos con el centro. Asimismo, cada sombrero de las malinches tiene distribuidas encima del redondel del ala cuatro flores, y una quinta va colocada en la copa” (2003b: 255).

*Los pachiteros (Ma'junasiuma)*¹⁷

Por su parte, la comitiva de pachiteros está conformada por la malinche, quien va escoltada por el mayordomo o un suplente¹⁸, que carga y traslada la bandera de una casa a la otra; además es quien inicia en calidad de solista el canto de los versos. La malinche va siempre a la cabeza del cortejo; a su lado izquierdo se coloca la *tenanche*. Ella no canta, sólo está pendiente de que a la niña no le falte nada, la asiste con agua y alimento cuando toman un descanso o le sostiene el sombrero sagrado si ella requiere ir al baño. Puede ser una sola *tenanche* la que

¹⁶ En el caso de Santa Teresa la segunda bandera, que debe ser confeccionada en la víspera del martes de carnaval, sólo es adornada con un arco de flores de papel que colocan por encima de las primeras banderas anteriormente utilizadas; un arco de mayor tamaño para la bandera de la malinche y una corona de flores más pequeña para la bandera del monarca.

¹⁷ Se denomina Pachiteros tanto a los encargados que acompañan y asisten a la malinche, como a los habitantes del pueblo que se suman a la agrupación y bailen las Pachitas.

¹⁸ Para más detalles sobre la jerarquía cívico-religiosa cora, véase Coyle, 1997: 221-225; Guzmán, 1998; y Jáuregui y Neurath (comps.) 2000. En Jesús María (Valdovinos, 2001) se trata de una *cofrate*. En Santa Teresa (Ramírez, 2001b) quien asiste a la malinche en caso de que el mayordomo no pueda asistir es una de las *tenanches*, es decir, las esposas o ayudantes del mayordomo.

la acompañe durante todo el recorrido o varias que se van pasando el cargo a lo largo de toda la fiesta.

Detrás de ellas rodeadas por varios cantores-hombres, se coloca el violinista. Cantores y músico son cargos vitalicios; todos los años tienen la responsabilidad de cumplir con “el costumbre”, una vez invitados por el gobernador. El número de cantores varía de acuerdo con la comunidad de que se trate; sin embargo, pueden llegar a ser no menos de diez y máximo 24. En tanto que ellos conocen las letras de los versos cumplen un papel importante para el ritual. Contestan en coro los versos del canto, acompañan a la malinche todo el tiempo anunciando su llegada, bendiciendo la casa a la que llegan y dejando sus ofrendas (flores y “pinol”).

Como acompañantes finales van los mayordomos, sus esposas y varios chiquillos que corren detrás de la comitiva. Durante el día, al llegar a cada casa, también se acercan otros vecinos como observadores. Pero en la noche la gente del pueblo va gustosa acompañando a los pachiteros, pues ahora la actividad principal se transfiere al “baile de las pachitas”. En creciendo, semana tras semana, el pueblo se irá sumando a las actividades rituales. Conforme pasan los días y se va acercando el final de la fiesta, los bailarines llegan a ser un número bastante considerable, pues a la mayoría del pueblo le gusta “bailar pachitas”.

Los versos

Antes de iniciar el canto frente a la casa, las malinches ondean las banderas de lado a lado. Con la mano izquierda arriba y la mano derecha abajo, los abanderados toman la vara de otate de la bandera, lo que les permite alzar la vara de arriba hacia abajo y golpear el piso rítmicamente acompañando el canto con el sonido de la percusión de campanas y golpes del asta. Algo parecido a tres golpes seguidos dos veces (un, dos, tres; un, dos, tres) y uno o dos golpes fuertes sostenidos. Con una melodía particular el violín acompaña al cantor solista, después con otra tonada acompaña la contestación del coro. El violín del músico es de fabricación local. Se trata de un modelo muy próximo en forma y tamaño al occidental, pero con cuerdas de tripa de zorrillo, las que producen un sonido sordo-grave, diferente del ladino-metálico del violín europeo contemporáneo.

Los versos de los cantos de las Pachitas, nos dice Jáuregui (1995), presentan una familiaridad con los *papaquis* mestizos del Occidente. De hecho hay casos recopilados por Téllez Girón (1964: 72. 74 y 77) que llevan por título El Papaqui, y en algunos versos se hace referencia a este género: “Aquí traigo de un papeli con cen letra de un papaqui” (*Ibidem*: 73). Continúa Jáuregui, “El canto evoca de manera general los responsoriales medievales europeos y es posible que melódicamente se trate de derivaciones de los tonos gregorianos de Semana Santa. Los cantos de las Pachitas son repeticiones monótonas de una melodía y una letra que los cantores y los hombres conocen de memoria; de hecho, nadie la lee ni trae algún apunte para recordarla. De acuerdo con las letras compiladas por Téllez Girón en 1939 podemos reconocer términos y construcciones nahuas” (*Ibidem*).

La estructura de los versos consta de tres o cuatro partes. La primera avisa la llegada y ofrece los saludos a los de la casa. La segunda relata el viaje que han venido realizando los pachiteros y explica por que han llegado a esa casa. En la tercera dibujan una cruz o colocan una florecita en el piso y otorgan sus bendiciones a la casa y a sus dueños. Y la última parte es una despedida agradeciendo lo bien recibidos que fueron en esa casa. A continuación fragmentos de algunos versos recopilados en Santa Teresa (Ramírez, 2001b).

Presentación: *A esta casa voy llegando nuestra cuadrilla...*

ya llegamos a esta casa...

saludos: *traemos saludos...*

venimos a traerte la bandera y la ondeamos...

y a que nos des pinole...

venimos a bailarte y alabarte...

despedida: *ya nos vamos y*

te dejamos una rosa de castilla...

nos despedimos de esta casa...

De esta manera, en los cantos escuchamos la presentación, el saludo, el agradecimiento por llegar, la petición de bebida, el ofrecimiento de bailar, las bendiciones a los de la casa, la despedida, el ánimo de seguir adelante y por último, el anuncio de dejar una rosa de castilla. Otros fragmentos del canto enunciado en los recorridos de los últimos días:

Hasta el año venidero

Si nos presta la vida

volveremos a bailar

...

Hay una rosa en medio del corazón

...

Buenas tardes le daremos al señor casero

Aquí vamos de pasada

Suena afuera de su casa

y rebolea la bandera

...

Aquí dejaremos cruzada la cruz

Pinolito le pondrés en medio del corazón

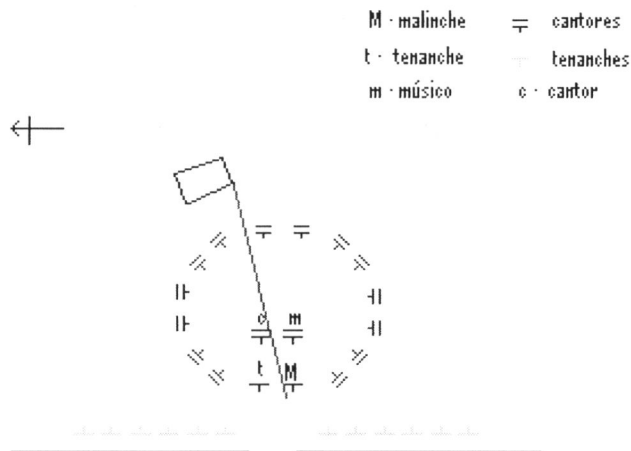
A la esquina una rosa

y en medio el corazón.

El canto de las Pachitas

El canon del canto de las Pachitas durante el día es el siguiente. Delante de cada casa llega el cortejo; la malinche se colocan frente a la entrada, detrás de ella sus *tenanche*; de frente a ellos y dando la espalda a la casa, músico y cantores (Dibujo 11). Entre éstos el cantor solista es el encargado de decir qué verso se va a cantar, indicando al mismo tiempo el tono y la melodía respectiva. Primeramente, el músico con su violín interpreta una melodía, después el solista canta la primera estrofa acompañado por el violín, y a continuación la repite en

coro todo el grupo, excepto el violinista, la malinche, y la *tenanche*. Este proceso se repite tantas veces como estrofas tiene cada letra. Casi al finalizar el canto, tanto el mayordomo como el alguacil dibujan con el “pinol” una cruz en el piso frente a la entrada de la casa y, a veces, untan la vara de otate. Una vez terminado de cantar, los caseros salen y le ofrecen a la comitiva un vasito de vino, pinole¹⁹ y flores, a veces pan, tortillas y agua²⁰. Para retirarse de la casa, los pachiteros realizan medio círculo hacia la izquierda, o sea en sentido levógiro, y acompañados por el músico quien interpreta una melodía particular caminan hacia la otra casa.



Dibujó 11. Pachiteros frente a la Casa-Real.

¹⁹ Este pinole para comer es de maíz tostado y molido en metate.

²⁰ Téllez Girón (1964:46) nos informa que en Ixcatán los caseros salían a untar “pinole” en las mejillas y en la vara de otate y a entregar flores. Para él se trataba de dos tipos de pinole: uno para comer y otro para untar de color amarillo. Este último es al que nosotros nos hemos referido como “flor de jocote”. Ahora en Santa Teresa (Ramírez, 2001b) el polen de bellotas es utilizado para dibujar una cruz en el piso, esto lo hace el mayordomo o alguacil y no el casero. En lo que respecta a las flores, si hay ocasiones en que los caseros colocan flores en los sombreros de la malinche y el monarco; pero además los mayordomos colocan una flor sobre la cruz de “pinol” que dibujan en el piso. Para el caso de La Mesa (Jáuregui y Guzmán, 1995) *salen de la casa una o dos mujeres, quienes espolvorean un poco de “flor de jocote” en el suelo, frente a las Malinches y empiezan a untar las mejillas de cada pachitero. Luego untan las mejillas de las mujeres y finalmente las de los bandereros; nunca untan las de las Malinches*. En Jesús María (Valdovinos, 2001 y Ramírez, 2001b) son las esposas de los mayordomos y de los gobernadores quienes untan con este “pinol” las mejillas de los cantores, a veces se untan de “pinol” en las mejillas entre ellas mismas, y por último untan la vara de otate.

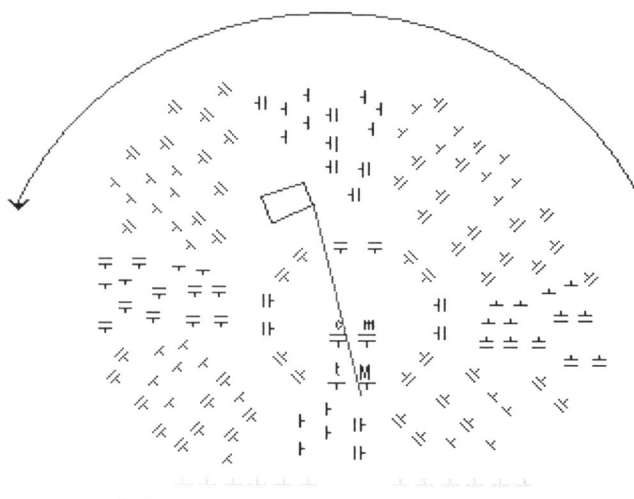
Durante el día la pareja de malinches inician el recorrido de oriente a poniente por la periferia de la comunidad del pueblo, y por la noche el recorrido es a la inversa, de poniente a oriente. Cabe aclarar que de acuerdo con el asentamiento habitacional de cada pueblo cora, estos recorridos diurnos se organizan de distinta manera, pero siempre respetando una lógica de traslados astrales. Para el caso de Jesús María (Valdovinos, 2001) que está dividido en barrios, las mayordomías correspondientes a cada barrio se van turnando los desplazamientos, pasándose la responsabilidad de cuidar a la malinche y a su comitiva, así como de custodiar la bandera-emblema. Así, los traslados van de oriente a poniente de acuerdo con la semana que se trate; y de arriba a abajo dependiendo si salen de la Casa Real al templo o a la casa del mayordomo. Por su parte, en La Mesa (Jáuregui y Guzmán, 1995) la actividad se turna entre las casas del gobernador, la del mayordomo y la Casa Real, que por supuesto están localizadas en puntos estratégicos de la comunidad y con una orientación determinada. En cambio para Santa Teresa ninguna de las dos comitivas debe pasar al otro lado del arroyo, de tal suerte que este recorrido en medio círculo lo hacen por el eje norte. En esta trayectoria observamos que la comitiva de pachiteros da inicio en la casa que más cerca está del templo, la cual corresponde a uno de los mayordomos, es decir, que los pachiteros parten por donde sale el sol, pasan por el norte, cerca del cerro *tayaxuri* (nuestro abuelo) y entran por la Casa Real, que corresponde a la casa de las autoridades del gobernador, por donde se oculta el sol.

*El baile de las pachitas*²¹

Por regla general, durante las noches el baile de las pachitas recorre, una por una, todas las casas del pueblo. Frente a la puerta de la casa se coloca la comitiva de pachiteros, el mayordomo y el alguacil tienen el cuidado de enrollar las banderas. Hasta delante la malinche, detrás de ella su tenanche, frente a ellas el

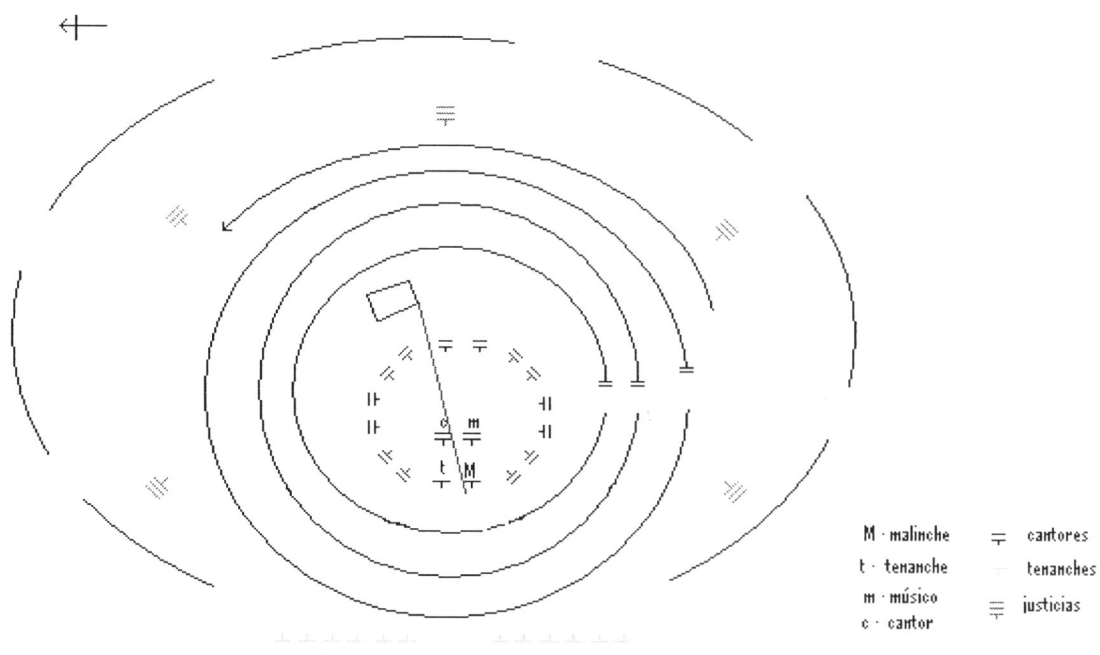
²¹ Cabe mencionar que en cada comunidad cora este baile puede tener pequeñas variantes, sobre todo en la forma en como la comitiva de pachiteros llega a la casa y se despide del casero, así como en el momento de ondear las banderas. El estilo del baile también cambia tanto en la colocación como en su manera de abrazarse, hombres con hombres o mujeres con mujeres. Para La Mesa (Jáuregui y Guzmán, 1995), Rosarito (Jáuregui, 2003b), en Santa Teresa (Ramírez, 2001b), en Jesús María (Valdovinos, 2001).

músico y el cantor solista; finalmente, rodeándolos a todos, los cantores. Alrededor de todo el grupo de pachiteros, la gente del pueblo baila en parejas o agrupados, indistintamente, por tríos de hombres, de mujeres y de niños. A veces las mujeres van tapadas de la cabeza con su rebozo y algunas parejas se cubren con una cobija. Estos pequeños grupos van entrelazados por el hombro y la cintura, conformando varias hileras (uno a lado de otro) que giran en sentido levógiro, una detrás de la otra. De tal manera que se llega a conformar un diseño de varios círculos concéntricos en derredor del grupo de pachiteros (Dibujo 12). En un tiempo del compás musical se efectúa un paso diagonal adelante y en el siguiente tiempo se realiza una leve elevación de ambos pies o un pequeño salto, cayendo el bailarín sobre las dos plantas a posición inicial justo en el primer tiempo de cada compás. Se repite alternando los pies, lo que da por resultado una trayectoria hacia adelante en zigzag. Además, notamos que el círculo más próximo al grupo de pachiteros avanza en un compás lento, por lo que su pisada es casi caminando; en cambio, los círculos de los extremos, al recorrer una distancia mayor, van a un tiempo un poco más rápido, que los obliga a ejecutar la pisada en pequeños saltos hacia adelante, pero a un paso más largo, casi haciéndolos correr.



Dibujo 12. El baile de las pachitas

Al terminar el canto, se suspende el baile y todo el grupo se dirige a otra casa. En Jesús María observamos varios hombres (*justicias*) son los encargados de portar unas antorchas de palo y mantenerlas encendidas durante el tiempo que dura el baile de las pachitas. Los hachones sirven para alumbrar el camino cuando pachiteros y pueblo se trasladan de una casa a otra; también, aluzan al momento de estar bailando, colocándose cinco de ellos en la periferia de los bailadores. De esta manera, la configuración grupal circular concéntrica está conformada por siete círculos colocados de la siguiente manera: el centro marcado por la malinche, *tenanche*, músico y cantador-solista; el segundo círculo por los 24 cantadores; el tercer círculo, principalmente, por parejas y tríos de mujeres y niños; el cuarto círculo por parejas e hileras de hombres con mujeres entre mezclados; quinto círculo, mayormente, por agrupamientos de hombres; sexto círculo, están parados los cinco hombres que sostienen las antorchas; finalmente en un séptimo círculo los observadores. Tanto los dos primeros círculos como los dos últimos, mantienen su lugar sin moverse (Dibujo 13).



Dibujo 13. Diversos círculos alrededor de la malinche.

El último sábado por la noche construyen la segunda bandera que en el caso de San Juan *Kura'apa*, ésta sólo sale los domingos. Para ello realizan una ceremonia nocturna en el templo, antes de rezar saludan a los rumbos cardinales, lanzan pétalos de flores de distintos tipos y pinole a los cuatro vientos, a su vez, los cantadores formados en un medio círculo entonan algunas melodías dirigidas por un cantador principal y acompañadas por un violinista. Todo ello se repite frente a la Casa Real y frente a la iglesia.

El último domingo previo al martes de carnaval

Una vez que las *tenanches* han terminado de vestir a las dos malinches se dirigen hacia el templo²². La segunda malinche (rojo) con la *tenanche* esperan a un costado del templo. Mientras, la primera malinche (blanco) con su comitiva de cantores, músico en medio círculo y autoridades se colocan frente al templo, al centro del atrio. La *tenanche* le ayuda a sostener la bandera. Justo detrás de la malinche, o sea al centro del medio círculo, los mayordomos han depositado varios paquetes de cigarros y una botella de aguardiente. Los mayordomos reparten a los cantores y al músico las cajetillas de cigarros. En agradecimiento, la agrupación de pachiteros entonan un canto dirigido al mayordomo, las *tenanches*, al *tastoani* y a la madre de la malinche.

Como es costumbre de los domingos (hoy se cumple el cuarto domingo), los *principales* (Narciso y Juan), junto con los mayordomos van hacia el templo para sacar la segunda bandera (la roja). Antes de sacarla, el principal Juan ondea la bandera dibujando un “8” horizontal apuntando el extremo superior de la bandera hacia el oriente²³, mientras que la comitiva avienta pinole y pétalos hacia

²² En Santa Teresa la ceremonia de la vestida de la malinche se lleva a cabo el martes de carnaval: “Una vez que han terminado con las ofrendas, las *tenanches* visten a las dos malinches y a los dos monarcos arriba de un petate frente al pórtico de la iglesia. Se trata de usar todo nuevo, una prenda encima de otra. Las prendas son regaladas o en algunas ocasiones, prestadas. A las mujeres les dan blusas, faldas, mandiles, mantillas, rebozos; les amarran dos paliacates en las muñecas de las manos, les colocan varios collares, les cuelgan muchos morrales al hombro y las calzan con huaraches nuevos. Por su parte, a los monarcos les dan morrales, camisas, pañoletas con la Virgen de Guadalupe que se colocan en la espalda; también les amarran dos paliacates en las muñecas, les colocan un pantalón de manta blanco, un lienzo triangular de manta amarrado en la cintura (*cotense*) y otro paño más que les cubre la cabeza. Sobre todo, reciben varias pañoletas de la Virgen y muchos morrales (Ramírez, 2001b).

²³ Este movimiento sigmoidal es una expresión concreta de la rotación simultánea, en sentido levógiro y en dextrógiro que caracteriza al *axis mundi* (Ortiz, 1947).

el aire. Posteriormente, colocados los dos *principales* al centro del templo en medio sosteniendo la bandera, alrededor los gobernadores, mayordomos, *tenanches* y alguaciles en medio círculo, todos realizan un “saludo” hacia los cuatro rumbos, girando en levógiro. La primera parada es hacia el oriente, la segunda hacia el poniente, la tercera hacia el norte (donde esta el altar), la cuarta hacia el sur, y la quinta, una vez más, hacia el oriente. En cada parada avientan pinole y pétalos. Estos giros, así como los recorridos en sentido levógiro por todo el pueblo, representan recorridos por todo el mundo.

Los mayordomos y los *principales* salen del templo con la segunda bandera (roja). Se colocan frente a la primera bandera y ambas banderas repiten el saludo a los cuatro rumbos, acompañados de un primer canto. A los costados de los estandartes se colocan seis hombres de cada lado, respectivamente, cargando costales de pinole revuelto con pétalos de flores. Sosteniendo los gobernadores la bandera inclinada hacia adelante ondean hacia el oriente, luego la levantan en vertical y girando en levógiro llegan hasta el poniente, dan un giro completo en sentido de las manecillas del reloj hasta el norte, vuelven a girar en contra de las manecillas del reloj hacia el sur. Una última vez apuntan hacia el oriente y ahí toda la comitiva en círculo, unos detrás de otros, realizan tres vueltas en sentido levógiro alrededor de los mayordomos y las malinches, detrás el músico y los cantores vienen todo el tiempo cantando.

Salen del atrio y se dirigen al oriente del patio, es decir, al costado derecho de la Casa Real (viendo de frente al templo), justo delante de donde construirán en los siguientes días una ramada. Ahí viendo hacia el oriente los pachiteros entonan un segundo canto. Adelante están los dos principales, a sus costados los mayordomos, detrás de Narciso y Juan se colocan las malinches con los estandartes, detrás de ellas los cantores y el músico (violín). Al terminar el canto se dirigen frente a la puerta de la Casa Real y entonan un tercer canto. Recargan sobre el techo de la casa los estandartes, justo en la entrada. Las malinches se sientan a un costado de la puerta. Sobre el piso han colocado un petate y ahí han dispuesto un sombrero tejano, el cual es cubierto por el sombrero de la malinche, un morral y el violín. Mientras las niñas descansan y esperan, dentro de la Casa

Real los mayordomos, *tenanches* y alguaciles se avientan pinole y agua pintada de anilina (verde, rojo, amarillo, azul). Posteriormente, los mayordomos van a sus casas por trastes, cubetas y ollas vacías, bandejas, jícaras y bolsas de plástico, mismas que serán llenadas con comida²⁴.

Se ha dispuesto a media plaza una mesa larga. Cada uno de los del grupo de los mayordomos coloca sobre la mesa cubetas con atole y cazuelas con tacos de frijol y arroz. En la cabecera de la mesa, ubicada al oriente, se sienta la malinche menor con el mayordomo de la Virgen de Guadalupe, en la cabecera del poniente la malinche mayor con el mayordomo de San Juan, los *principales* y cantores se acomodan alrededor de la mesa, Entonces, los mayordomos ayudados por los gobernadores comienzan a dar comida a uno por uno de los comensales. Inician con las malinches, luego las *tenanches*, el cantador primero y el músico, continúan con los *principales* y con cada uno de los cantadores. Con ello, se lleva a cabo un intercambio y reciprocidad de alimento entre mayordomos, pachiteros (malinche y cantores) y *principales*.

Una vez que han repartido la comida los pachiteros continuarán con el recorrido por el pueblo. En especial este domingo la gente se esconde, no quiere salir de su casa ni abrir la puerta pues, de otra manera, se exponen a que los bañen de agua pintada de anilina y los embarren de pinole en la cabeza, lo cual no a todos los vecinos les agrada. En San Juan *Kura'apa* el baile de pachitas ha sido desplazado, al hacer mayor hincapié en este “juego-ritual” de embarrarse y pintarse el cuerpo entre ellos, de esta manera, observamos que el desarrollo dominical de las pachitas es el siguiente:

- a) Los dos primeros domingos sólo participa la bandera blanca y únicamente se “juega” en las casas con pinole.
- b) El tercer domingo, vuelve a salir una sola bandera y se añade al “juego” el utilizar pinole y anilina.

²⁴ “Antes del banquete tiene lugar otra ceremonia. ...Allí, todos de pie y mirando hacia el oriente, cantan una melodía que también se ejecuta cuando la fiesta se inicia en la iglesia (Vid, melodía núm. 70). En esta ceremonia todos hacen como que lloran, se quitan el sombrero y echan flores y pinole hacia arriba” (Téllez Girón, 1964 : 50).

- c) El último domingo salen las dos banderas y el “juego” consiste en aventarse pinole y anilina.

El “juego-ritual” se efectúa entre mayordomos, *tenanches* y sus parientes que le han ayudado a cumplir el compromiso de su cargo²⁵. Se forman dos grupos opositores los caseros y las autoridades responsables de la fiesta (mayordomos, alguaciles, *tenanches*), en algunas casas los grupos se conforman de hombres contra mujeres. Al canto para ejecutar dicho juego se le conoce como *papaki*. Una vez que terminan de cantar los pachiteros, el casero sale y avienta pétalos de flores hacia arriba, en la barba del cantor le embarra pinole; en cambio a los mayordomos los recibe con una cubetada de agua pintada de anilina. Y al momento se inicia una “batalla” entre ellos. ¿Si los mayordomos son los encargados de hacer la fiesta, por qué tienen que ser ridiculizados frente al pueblo? Se avientan pinole a la cara y en la cabeza, se persiguen con botellas, y a veces cubetas llenas de anilina, la gente corre y grita, hasta los mirones terminamos llenos de pintura y pinole. Los cuerpos quedan completamente pintados de colores y embarrados de pinole.

En el juego del *papaky* también se ha juntado pinole y anilina por las casas del pueblo. Se junta para luego repartir, de eso se trata la distribución. Cuando los cantores de *papakis* van a las casas, los caseros agradecen y devuelven la visita aventando hacia arriba pétalos, asimismo, no sólo les embarran pinole en las mejillas, sino que les demuestran a los mayordomos que hay mucho más para aventar y “jugar”.

²⁵ En Santa Teresa, este juego-ritual se lleva a cabo el martes de carnaval: “La plaza está llena de gente, en el portal de la Casa-Real están sentados niños y mujeres. La mesa del gobernador ha sido ocupada por autoridades tradicionales y mayordomos. Una vez que los pachiteros han concluido de dar el giro en sentido levógiro frente a la Casa-Real, toman de sus bolsas de plástico puños de “flor de jocote”, y se avientan el “polvo” amarillo unos a otros. Enseguida, de sus morrales sacan unas botellas con líquido de colores azul, amarillo y rojo (agua con anilina) y también se las vacían entre sí. Sombreros, cara, brazos y ropa han quedado completamente pintados y embarrados de multicolores. La gente grita, ríe y se entusiasma al ver cómo se “ensucian” los pachiteros, otros corren para que no los alcance ni los manche el “pinol” y el agua de color” (Ramírez, 2001). En cambio, este día, en Jesús María el grupo de pachiteros conformado por gobernadores, mayordomos y sus respectivas esposas (*tenanches*), se forman en dos filas paralelas frente al juzgado y girando en sentido levógiro realizan el saludo a los cuatro puntos cardinales, aventando pétalos al aire y colocando una flor en el piso en cada estación (Valdovinos, 2001 y Ramírez, 2001b).

Por la noche los pachiteros volvieron a salir. Siguen visitando las casas del pueblo hasta la media noche. Se escucha el violín, el canto, los golpes de las plantas, las campanas del estandarte. Los cantos varían, cuando en algunas casas les ofrecen a los pachiteros cajetillas de cigarros y una botella de aguardiente, entonces el canto cambia y en lugar de golpear el piso con el estandarte, la *tenanche/malinche* ondea la bandera frente a la puerta. En algunas casas llegan a bailar los niños girando en contra de las manecillas del reloj alrededor de los pachiteros.

Lunes, 7 de febrero

En la víspera, por la madrugada, matan un toro como primer preparativo para la comida comunal que se efectúa el martes de Carnaval²⁶. La sangre la ofrendan a los ancestros, para ello, la llevan al pie de un cerro y la colocan en un lugar oculto²⁷. Durante la mañana, los mayordomos se dedican a destazarlo, mientras los alguaciles van, de casa en casa, pidiendo hojas de maíz para los tamales, harina mazeca para las tortillas, maíz y cal. Por su lado, los ayudantes de los mayordomos, un grupo de seis jóvenes van recolectando cubetas, cucharas y cualquier utensilio de cocina; una vez entregado el traste, simulan que anotan en una libreta lo prestado y como en forma de pago le avientan a la casera un puñado de pinole o harina en la cabeza. Asimismo la comitiva de pachiteros salen a las casas, dicen que a “recoger ollas”, molinos y metates que servirán para preparar la comida durante toda la noche. Por su parte, los hombres construyen la ramada. A partir del medio día, las mujeres *tenanches*, esposas de mayordomos y gobernadores empiezan a cocinar y limpiar la carne.

Como a las dos de la tarde los pachiteros concluyen su recorrido en levógiro por las casas del pueblo, para esa hora la carne ya ha sido cocinada, así que los alguaciles van a la casa de los *principales* y mayordomos a dejar un *itacate* o

²⁶ “Cuando el sol aparece por las montañas del oriente, se introduce un cuchillo puntiagudo y filoso en la yugular del toro” (Jáuregui, 2003b: 269).

²⁷ “... 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” (*Ibidem*: 270).

trocitos de carne, son a quienes primero se reparte lo que se ha cocinado. A cambio la casera les avienta pinole en la cabeza.

Por la tarde, dentro de la ramada ya están los molinos y los metates listos. Han improvisado seis fogones de piedras dentro de ésta, sobre cada uno colocan unas tinajas grandes repletas de maíz con cal. A los costados, casi a la entrada, están muchas cubetas repletas de maíz cocido (nixtamal). Tanto mayordomos como gobernadores se acercan para proporcionarles leña y baldes de agua. Se invierten las faenas, los trabajos de la cocina que se realizan durante el día, como prender la hornilla, coser el nixtamal, moler en el metate, preparar el pozole, el atole y los tamales ahora los elaborarán por la noche. Se reúnen muchas mujeres en la "enramada", sin dormir se dedican a preparar la carne del toro sacrificado, enormes ollas de atole de maíz con panocha (piloncillo) y grandes cantidades de tortillas. Las mujeres que ayudarán a cocinar se acercan con cobijas, se acomodan en un rincón, algunas de ellas están amamantando, de manera que construyen una cuna/mecedora que cuelgan del techo de la ramada. Por su parte los hombres siguen atentos a que no les falte nada, agua, leña, pasan cubetas pesadas llenas de nixtal y maíz cocido. Se supone que todas las mujeres del pueblo deben cooperar con los trabajos de la cocina, en caso de que no haya respuesta por parte de alguna de ellas, los alguaciles mandan a la policía para que vaya por ella hasta su casa o la van a traer de la "pachiteada" en caso de que ande bailando con los pachiteros. La mayoría de las muchachas jóvenes están un rato en la ramada y se van, el cansancio, el sueño y el frío las vence. Durante toda la noche se irán turnando, unas salen y otras entran.

La noche está tranquila, silenciosa, se oyen ladridos y el canto interminable de las cigarras, se escuchan las voces de los encargados, organizando y tomando acuerdos de como pasaran la noche. Los niños corren por la plaza y están prestos a ayudar; allá a lo lejos se escuchan las campanas de las banderas de las malinches anunciando que ya se acerca el final, agradeciendo su cooperación y despidiéndose hasta el año venidero. Cerca de la media noche los pachiteros finalizan el recorrido por el pueblo. Por tratarse del final de las pachitas, en

agradecimiento cantan el último *papaki* frente a la Casa Real y el sentido de los bailadores se invierte, ahora van a favor de las manecillas del reloj.

Justo a la media noche, los *principales* hacen los tratos de venta de la carne del toro con los mayordomos. El puesto de venta está colocado de lado norte de la plaza, desde ahí los principales anuncian “aquí se vende carne fresca”. Frente a la ramada los mayordomos y gobernadores reúnen el dinero. Cada mayordomo debe aportar lo que tenga. Una vez hecho el *itacate* se dirigen a la tienda de carne. Éstos preguntan ¿cuánto vale? Y les contestan: “dos novillos”, lo cual quiere decir que piden dos litros de mezcal y un montón de cajetillas de cigarros. Entonces les dan lo que pidieron. Los principales les entregan una tina llena de carne y dos costales repletos, con los cuales se preparará el “cocido”. A cambio, alguaciles y mayordomos les avientan pinole sobre la cabeza y les ensucian sus ropas con agua de anilina.

Martes de carnaval

Durante toda la noche bailan y cantan, a intervalos los cantores descansan un rato, después reinician el baile. De vuelta a las cinco de la mañana escucho de nuevo a los “cantores” y a los bailadores. Antes de salir a dar el penúltimo de los recorridos por el pueblo entonan el *papaki* dirigido a “barrer”, o sea, el de despedida. En casa de los mayordomos y *principales*, a los cantores y músico les entregan una botella de mezcal y varias cajetillas de cigarros. Los cantores van algo borrachos y cansados, no han dormido, por ello se les olvida las letras de los cantos. En la ramada siguen moliendo tanto en metate como en el molino, no paran de preparar tamales y atole; mientras que afuera, algunas mujeres continúan limpiando y cocinando la carne. Algunos hombres que andan ayudando en la ramada están muy borrachos e intentan bailar la tarima. El músico no llegó de manera, que algunos tratan de improvisar, pero ninguno de ellos sabe tocar el violín.

A medio día por fin los pachiteros han llegado a la Casa Real. Dejan recargadas las banderas frente a la puerta, entonan tres cantos, uno de ellos es un *papaki*, por lo que las malinches ondean las banderas. Los otros cantos se

reconocen para bailar, así que algunos niños se acercan, sin problema ellos bailan revuelto, giran en ambos sentidos, en levógiro y dextrógiro indistintamente.

Hacia las tres de la tarde inicia una comida comunal²⁸. De nuevo, frente a la Casa Real colocan una larga mesa. Los mayordomos toman las banderas y en el otate le amarran 15 tamales a lo largo. Después las clavan en los extremos de la mesa donde se sientan los *principales*, cantores, malinches, *tenanches* y músico. Cada uno de los que están en la mesa es atendido especialmente por un mayordomo con toda prontitud y esmero. Se sirve atole en grandes jarros, trozos de carne, y gran cantidad de tortillas. Aquello es un continuo ir y venir de gentes que se sientan a comer. Después toca el turno a mayordomos, gobernadores y alguaciles. Es un espectáculo alegre y de gran colorido. Toda la comida que ha sido preparada será repartida entre los ahí presentes. La comida ha sido preparada por todos los del pueblo, en especial su preparación ha sido organizada por los mayordomos con la ayuda de sus parientes. Sin embargo a la hora de la repartición, está es repartida por jerarquía, primero a los *principales* y a aquellas autoridades quienes les ha tocado llevar el compromiso más pesado durante todo este tiempo. Cada quien recibe una cantidad considerable de comida, que por supuesto no se comen ahí, sino que guardan en trastes, ollas, bolsas de plástico, morrales, cubetas que se llevan a su casa. Posteriormente, la comida que se ha llevado la vuelven a repartir entre sus parientes. De esta manera, los “cargueros” han recibido la porción que será repartida entre los parientes que le han ayudado a prepararla y a cumplir con su “cargo”.

Esta es la última noche de baile de pachitas frente a la Casa Real los pachiteros cantan los versos finales para despedirse. La gente se arremolina alrededor de ellos, sobre todo niños y jovencitos bailan gustosos alrededor de las

²⁸ “Uno de los momentos rituales obligados en la fiesta de las pachitas es la comida comunal que se efectúa el martes de carnaval, a mediodía. En esa ocasión se reparten entre los miembros de la comunidad tamales (reellenos de carne), caldo y carne de res, así como tortillas y atole. La res sacrificada para el convivo ha sido seleccionada del ható del gobernador: debe ser un macho entero, esto es, no haber sido castrado” (Jáuregui, 2003b: 269). Durante la quinta semana y última de la fiesta de Las Pachitas en Jesús María, ésta comida comunal la realizan diario al medio día en la ramada localizada de lado oriente del juzgado. Antes de repartir la comida las filas paralelas de gobernadores y mayordomos acompañados por el canto ejecutan trayectorias elipsoides y las mujeres untan “pinol” en las mejillas de los cantores, frente a la ramada. Existe una lógica para intercambiar pinole y agua, así como para entregar y recibir comida. Primero a la malinche, luego cantores y autoridades, por último entre mayordomos (Valdovinos, 2001).

malinches. Después de varios cantos, aproximadamente dos horas continuas, todos descansan. Estamos esperando a que den las once de la noche. Los niños juegan dentro de la ramada que ha quedado vacía. Los adultos les llaman la atención y los reprenden por estar haciendo travesuras dentro de la misma, como jalando las ramas. El “costumbre” es que las ramas deben quedar hasta el viernes santo, les corresponde a los “borrados” desbaratarla y quemarla. ¿Por qué ellos deben quemar la ramada? ¿Qué sentido tiene la ramada?

En punto de las once de la noche los pachiteros recogen las banderas que han estado recargadas por encima de la puerta de la Casa Real; frente a la entrada inician un canto más. Antes de realizar la procesión por la “estación” del pueblo “saludan” al **este, oeste, norte, sur, rosal** (abajo) **y gloria** (arriba). En cada “rumbo” los “encargados” lanzan hacia arriba pinole y pétalos de flores. Las banderas se ondean en horizontal. Después avanza la comitiva, a los costados de las malinches van las *tenanches* quienes sostienen las banderas, alrededor, rodeándolas, están los cantores. Frente a ellas, abriendo camino van los *principales* y el rezador. Detrás se colocan los mayordomos, gobernadores y otras *tenanches*. Después nos colocamos quienes somos exclusivamente acompañantes. Mientras avanzamos los pachiteros cantan y la malinche hace sonar las campanas de la bandera.

Lo irregular de las calles del pueblo no permite seguir caminos rectos, lo importante es llegar a los puntos principales durante el recorrido, esto es, tocar cuatro esquinas, antes de entrar al templo. El primero es frente a la Casa Real (Poniente), nos dirigimos hacia el sur, luego al oriente, después a la entrada del atrio del templo (norte). En cada estación se saludan a los cinco puntos, de manera que se repite la misma acción que se hizo frente a la Casa Real. Don Narciso toma el sombrero a las malinches, y con ellos en las manos “saluda” a los cinco rumbos”. Asimismo, los cantores en cada estación, dirigen sus cantos a los cuatro rumbos.

Finalmente atravesamos el atrio y entramos al templo. Frente al altar de pie guardamos silencio. Luego, nos hincamos. Las autoridades recargan las banderas en el lazo que cruza por lo alto dividiendo el templo en dos mitades, quedando

éstas justo arriba de San Juan y la Virgen de Guadalupe. El rezador y *principal* Juan Domínguez inicia su ofrenda, con flores de clavellina talla el cuerpo de los santos, a continuación, limpian sus propios cuerpos. Después, repiten esta operación el otro *principal*, don Narciso, y tras de él los gobernadores, los mayordomos y demás cargueros. Finalmente, el pueblo coloca su ofrenda floral. Una vez más de pie rezan frente al altar en silencio, luego hincados. Terminado todo este ceremonial salimos del templo. Es la media noche. Dan por concluida la fiesta.

Nos parece importante dar a conocer el cierre de las Pachitas en Santa Teresa pues, en ella pudimos constatar como al concluir se prepara el preámbulo de la siguiente fiesta, la Judea. A medio día, malinches y los monarcos entran a la Casa Real, se colocan en el extremo sur del cuarto, el rezandero y dos gobernadores aspergean con un ramito de flores mojado en agua la cabeza, el cuello, el estómago y las rodillas de cada uno de los presentes. Uno de los gobernadores les retira las banderas y las coloca entre las vigas del techo justo arriba de la mesa de los gobernadores. Momentos después, una sola pareja de malinche y monarca se van caminando de la Casa Real hacia la cruz atrial, se colocan dando la espalda a la iglesia, y mirando hacia el poniente, dicen:

*Ya cumplimos,
si no pudimos, es porque no sabemos,
lo hicimos como creemos.
No debimos tomar vino
pero, quienes lo hicimos
pues ya cumplimos.
Cumplimos con Jesucristo*

Delante de la cruz atrial, en medio de la plaza, frente a frente, en dos filas paralelas se colocan algunos de los hombres que se “borrarán” posteriormente en la Judea; como punteros de cada fila están los centuriones. Al escuchar la melodía de la flauta, tocada por don Viviano, los borrados corren en círculos uno detrás de otro. La fila de la izquierda (viendo de frente al templo) pasa por dentro en sentido

horario y la fila de la derecha en sentido levógiro por fuera. Estas trayectorias elipsoides las repiten tres veces.

Pasada la media noche, ambos grupos se separan y realizan un medio círculo por la periferia de la plaza central. Los monarcos irán por el sur y las malinches por el norte. Las malinches realizan las siguientes paradas: empiezan en el centro frente a la Casa Real, siguen por el poniente (entre noroeste y el oeste), luego en el noroeste; continúan al norte, se van hacia el noreste; tocan otro punto más entre el noreste y el este; el penúltimo es el oriente, y finalizan frente a la iglesia. Son ocho puntos en total. Los monarcos igual salen del centro (frente a la Casa Real), se dirigen hacia el suroeste; siguen con el sur, continúan con el sureste, una parada penúltima es entre el sureste y el oriente; finalizan frente a la iglesia. Son seis puntos en total (Dibujo 14). Entre ambos grupos se cuentan doce puntos al interior del cuadrante de la plaza central²⁹, en cada parada se detienen a cantar, dibujan con “pinol” una cruz en el piso y encima le colocan una flor. Algunas mujeres o parejas bailan alrededor de los pachiteros, sólo que por ser el último día que se baila pachitas, las trayectorias circulares de los bailadores las realizan en sentido horario. Llegando frente a la iglesia ambos grupos de pachiteros, una vez más, giran en sentido levógiro alrededor de la cruz atrial, deteniéndose en cada punto cardinal (oriente, norte, poniente, sur y de nuevo al oriente) dibujan con “flor de jocote” una cruz en el piso y le colocan encima una flor³⁰.

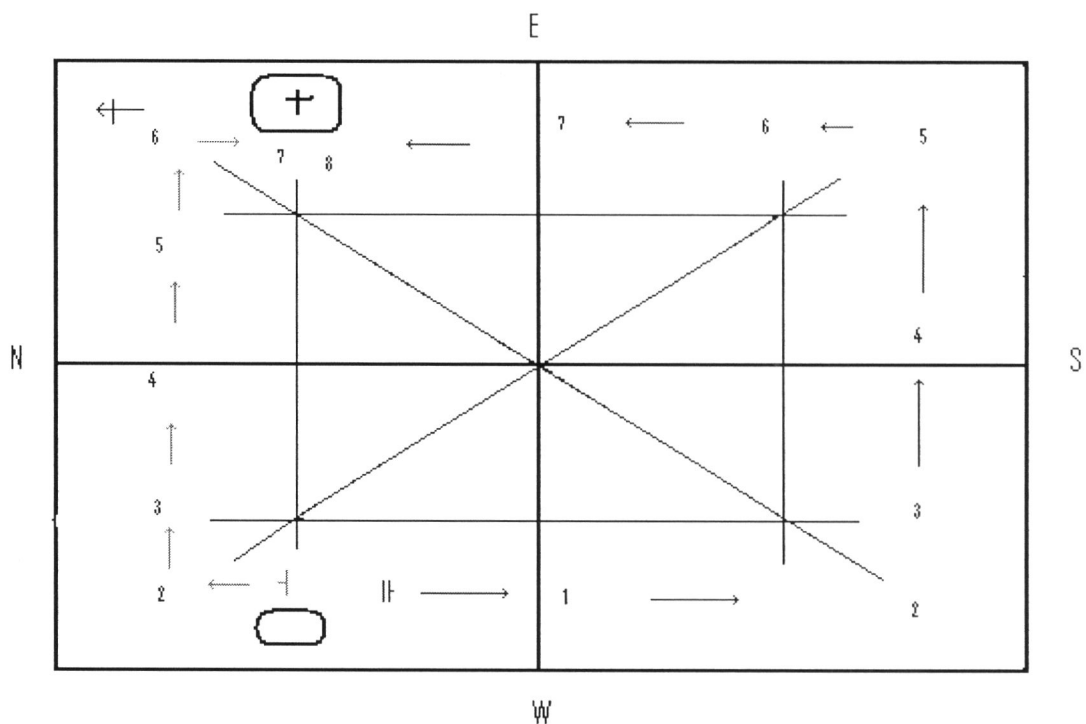
Como a las cuatro o cinco de la madrugada, los pachiteros reinician el regreso, del templo hacia la Casa Real, como se esperaba, en sentido inverso,

²⁹ Según don Rito Rodríguez (Santa Teresa, 2000), las paradas de los pachiteros son los mismos puntos que tocan los Moros en la fiesta de Santa Teresa, sólo que estos jinetes imitan el movimiento de un remolino (*dan vueltas como un remolino*). A diferencia de los pachiteros, el cargo de los Moros es vitalicio, se hereda de padres a hijos. Por su parte, el músico que acompaña las evoluciones de los jinetes Moros es un pitero con tambor.

³⁰ Para los maritecos ésta actividad ritual varía espectacularmente. Después de la media noche, estando los pachiteros frente a la Casa-Real y bailar por última vez las pachitas (que por cierto, es una gran multitud de gente bailando en derredor de ellos), por las calles del pueblo se escuchan los tambores y los gritos de los “judíos” quienes anuncian su llegada corriendo por las calles en plena oscuridad. Por su parte, los pachiteros junto con la malinche salen a toda carrera a “escondarse” de los judíos, detrás de ellos los hombres que portan los hachones. Pareciera que judíos y pachiteros estuvieran persiguiéndose unos a otros. Este recorrido lo hacen siempre corriendo por los cuatro barrios del pueblo, pasando los pachietros frente a las casas que tienen la puerta abierta (Valdovinos, 2001).

esto es, las malinches se van por el sur y los monarcos por el norte, parando en cada uno de los doce puntos arriba mencionados. Antes de la seis de la mañana del miércoles de ceniza los pachiteros cruzan por el centro de la plaza hasta llegar, otra vez, frente a la iglesia.

Concluida la fiesta de Las Pachitas comienza la cuaresma; los fieles empiezan a guardar ayuno y cada viernes de cuaresma saldrán por las calles del pueblo los *centuriones* y los *judíos*, personajes principales de La Judea.



Dibujo 14. Los rumbos del universo.



Centurión, Santa Teresa.

b) La Judea

Desde el primer día de la cuaresma inician los preparativos para la Judea. Por siete semanas, cada viernes, los judíos corren alrededor de la “estación”, la primera semana una vuelta, la segunda semana dos, la tercera semana tres; así, cada semana van aumentando el número de vueltas. Un domingo antes de los días santos hasta concluida la Semana Santa hay una gran afluencia de corapeños que llegan al poblado, ya sea para participar en la Judea o para acompañar a sus familiares.

Al atardecer del Domingo de Ramos don Narciso, el *principal*, toca su flauta y su tambor. Invita a sus nietos a que jueguen con él. De las casas de alrededor vienen otros niños a su patio a “jugar” a la Judea, unos tocan las flautas de carrizo y otros el tambor. A partir del miércoles él iniciará su ayuno, esto es, no comerá ningún alimento que contenga sal, deberá mantenerse en abstinencia sexual y estará en velación por tres noches seguidas. La primera es cuando se Cierra Gloria junto al río; la siguiente es frente a la Casa Real, es el día que prenden la “lumbre” con las hojas secas de la ramada; y la tercera cuando “Abren Gloria”¹. El ayuno también es acompañado por las autoridades tradicionales de la Judea, así como, por la gente mayor de la comunidad.

En la organización cívica religiosa de San Juan *Kura'apa* se encuentran dos *principales*: Narciso Celedonio y Juan Gutiérrez, uno de ellos tiene la obligación de organizar la Judea, el otro se encarga de las demás festividades tradicionales de la comunidad, como los mitotes comunales. Las autoridades que conforman el grupo de Judíos son: dos *Capitanes*, quienes fungen como gobernadores durante la Judea, dirigen a los judíos y anteriormente organizaban la danza de la Tortuga²; además, cuidan el orden dentro de la comunidad durante el tiempo que dura la fiesta. Cuatro *Apóstoles* quienes velan en la iglesia y cuidan al Cristo y al Nazareno. Dos *Soldados*, ellos no se “borran”, se encargan de cuidar los sellos de gobierno. Dos *Cabos* encargados de cuidar el orden y que se realicen

¹ Guzmán (1994) nos hace las siguientes aclaraciones sobre los horarios del ayuno: “El ayuno iniciará el lunes; durante este día no deberá consumirse ningún alimento, ni agua, hasta las diez de la mañana; el martes el ayuno durará hasta las once de la mañana; el miércoles hasta las doce del día y, desde el Jueves santo hasta el sábado de Gloria sólo comerá al oscurecer”.

² crf. Danza de tortuga en Jesús María (maritecos).

correctamente las actividades correspondientes a los Judíos. Dos *Fariseos*, son los soldados de Cristo y participan en las procesiones. Los “*borrados*” son los judíos que representan las huestes del mal y que les toca la tarea de capturar al Nazareno. El *burlador* quien funge como el resucitador de los judíos en las batallas. También, participan los músicos y los mayordomos quienes no forman parte del grupo de judíos.

Dentro de la Judea se dan dos formas de participación; por un lado están aquellos que lo hacen de manera directa que en su mayoría tienen cargo dentro de la organización cívica religiosa de la comunidad. Estos son quienes prácticamente llevan a cabo la fiesta, pues de ellos depende la organización y realización de casi todas las actividades. Por otro lado, están los participantes indirectos, que son el resto de la comunidad, quienes realizan algunas actividades pero no de manera permanente.

Borrarse

El borrarse entre los judíos es un acto para el cual se preparan desde niños, participando un poco a manera de “juego” desde la edad más temprana. En los días previos a la Semana Santa, los niños con machete al hombro salen a buscar carrizo para fabricar su flauta y buscar un buen trozo de madera para construir su sable. Con ello, a los jóvenes se les va involucrando paulatinamente para que, en su momento, reproduzcan con la mayor seriedad y solemnidad las tradiciones de “el costumbre”. Ésta es la actitud que se percibe entre los Judíos y entre toda la comunidad.

Don Narciso nos platica cuando él se inició y quiso cambiarse de bando: “Primero, por dos años me pinté de blanco y ya no me quería pintar de negro, pues que me pica un alacrán en el monte. Por dos días estuve batallando y no me aliviaba, le dije a mi papá. Por aquel tiempo no había medicina, vivíamos solos. Mi padre me dijo: eso te pasa porque dijiste que no querías pintarte de negro, para que veas, por decir que no quieres. A la media hora de que me arrepentí y pedí perdón, me alivié. Entonces, me volvió a decir mi papá, siempre serás judío negro, hasta que te mueras. Entre sueños le dijeron a mi papá que yo debía seguir

cumpliendo, en cambio a mi hermano Catarino, él sólo cumplió con su compromiso de cinco años, y le dijeron: hasta aquí, ya serviste, te puedes ir. Estos días debo andar contento, alegre, sin enojarse, hasta que pase la fiesta”.

La pintura negra utilizada para pintarse es elaborada por los mayordomos. Consiste en olote quemado, molido y disuelto en agua, lo que le da una consistencia como de lodo espeso. A veces, a la tierra blanca o roja le añaden pinturas de anilina (roja, blanca y azul) que compran fuera de la comunidad.

Los judíos conforman dos grupos de hombres de cualquier edad, los negros y los blancos. El primero integra el grupo más importante pero, minoritario. Se borran por manda o porque han realizado alguna petición, deberán hacerlo por un lapso mínimo de cinco años consecutivos. Para este grupo será obligatorio quedar en abstinencia sexual y ayuno total. El segundo lo conforman muchachos que lo hacen por gusto, sin necesidad de tener que realizarlo consecutivamente año con año. Para este grupo las restricciones consisten en ayunar hasta el momento del **aviso**, el cual consiste en correr por la estación del pueblo tres veces con una matraca en la mano, con un intermedio corto de descanso entre cada recorrido. Después de esto se hacen tres *llamadas*, únicamente sonando la matraca en la entrada del templo con lapsos más cortos entre cada una. Los miembros de este grupo podrán tomar agua durante el día e incluso no participar en todas las actividades ni seguir el ayuno; cumplen las restricciones si lo desean, no hay quien esté cuidando que se respeten, a diferencia del primer grupo, que está obligado y que es vigilado para que obedezca todas las normas.

Una vez que todos los judíos están semidesnudos, sólo vistiendo calzoncillos cortos, procederán a “borrarse”. Los primeros en hacerlo serán los Capitanes: se embadurnan la cabeza de blanco, la cara y el cuerpo de negro, tendrán como distintivo unas franjas blancas que se dibujarán cruzando el torso y la espalda a manera de canana. Una vez pintados, ellos harán lo propio a los Cabos, todo el cuerpo de negro, la cabeza blanca y una franja, también blanca, que va del hombro izquierdo a la cintura derecha en el frente y la espalda. Al estar listos los Capitanes y los Cabos borrarán a los demás, pintan todo el cuerpo de negro a excepción de las manos y los pies, la cabeza la teñirán de rojo. Cada vez

que alguno de los Judíos queda pintado, puede ayudar a sus compañeros. Algunos se colocan un paliacate rojo en el pecho o en la cintura simulando ser un mal que desean curarse. La mayoría usan huaraches, algunos otros calzan tenis.

Todos los borrados, sin excepción, deben portar un sable, el cual es distintivo e imprescindible para ser judío. Sólo al finalizar la fiesta se desharán de él, lo cual significará que dejan de ser borrados y simboliza el triunfo del bien sobre el mal. El sable se talla con machete y cuchillo desde días antes, utilizando madera de algodoncillo, *huazima* o *huastecomate* y mimbre. La forma varía según el gusto de cada quien, pero siempre se asemeja a un machete o un sable grande (miden aproximadamente noventa y cinco centímetros de largo); el miércoles, al sable le pintan de negro algunas figuras de diseños variados (foto 3).

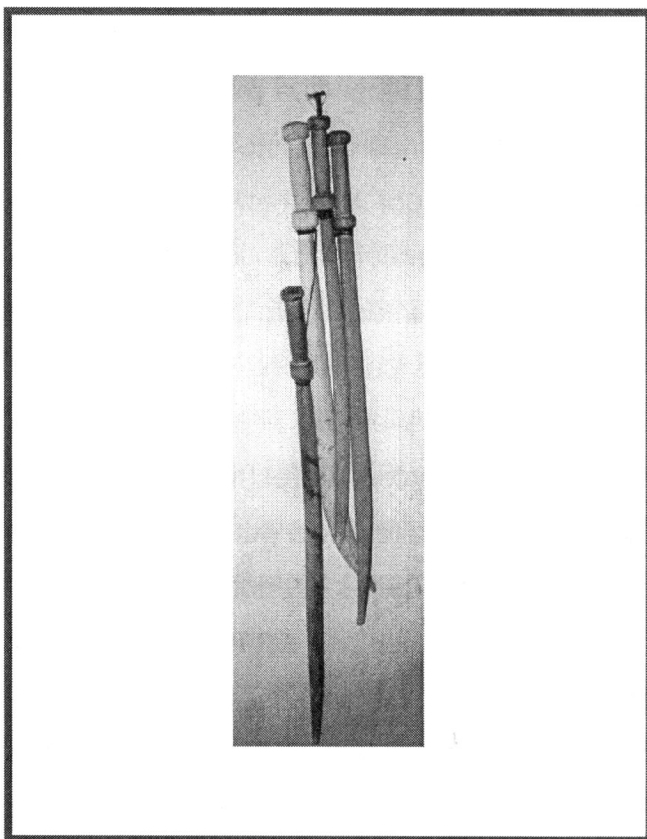


Foto 3. Sables de judíos, San Juan Corapan.

Durante la Judea, los borrados están “al revés”, es decir, harán y entenderán lo contrario de lo que se les diga. Si se les dice “sí” será “no”; si se les dice “norte” será sur; si es de día para ellos será de noche. Se comunicarán con

quienes no están borrados por medio de animales disecados (dos tejones, un jabalí y un mapache), simulando que es el animal que está hablando. Permanentemente estarán bromeando y diciendo chistes utilizando un caló especial³.

Miércoles

El miércoles por la mañana, las mujeres van como último día a lavar al río. Acarrear lo más que pueden de agua. Hombres, mujeres y niños acuden a bañarse al río en un acto de preparación para la fiesta y para cumplir las restricciones que, a partir del día siguiente (jueves santo), deberán ser respetadas por todos los lugareños y por los visitantes. Las restricciones para la comunidad en general implican no realizar ninguna de las siguientes actividades: lavar ropa, cortar leña, acarrear agua, pescar, bañarse, “coamilear” o salir del pueblo; tampoco está permitido escuchar música o emborracharse “antes de tiempo”. Las mujeres deberán llevar el cabello totalmente suelto, sin broches, trenzas o pasadores. La necesidad ritual es que se actúe conforme a “el costumbre”, lo cual determina que todo aquel que rompa estas restricciones será castigado⁴.

Por su parte, don Narciso se ha preparando realizando las últimas compras: una carga de leña, pescado, plátano, tamarindo, ceras y veladoras. “Ahora sí estamos listos”, refiriéndose al manojo de flores que ha ido a cortar al campo: clavellines rojos y blancos. Para él, los judíos blancos son unos flojos porque no hacen nada: “sólo se pintan a medio día y les dan de comer; en cambio los negros, esos sí, andan trabajando, ellos sí desquitan lo que comen”.

Por la tarde, las familias se acercan a la iglesia a dejar su ofrenda y veladoras. A la entrada de la iglesia los espera uno de los *ancianos*, don José, quien se acerca al altar junto con los visitantes; frente a la imagen todos se arrodillan, rezan y con los ramos él les da su bendición a las mujeres. Desliza el

³ Por ejemplo: “un coche significa una cajetilla de cigarros; un camión, un paquete de cigarros; pedir trabajo significa pedir comida; muchacha bonita significa una botella de “licor”. “a lo largo” significa agua de tamarindo. Al contar los dedos de la mano y pagan con pelos del animal” (Guzmán, 1994).

⁴ En el caso de los visitantes, quienes son vistos con extrañeza y buenos ojos, rápidamente se les aclara que, si desean permanecer durante la fiesta en la comunidad, quedará prohibido grabar, tomar fotografías o escribir. Amenazadoramente se advierte que romper estas prohibiciones acarreará un fuerte castigo. Esto es repetido constantemente como un bondadoso aviso.

ramo a lo largo de la imagen y vuelve a dar la bendición sobre sus cabezas, cuidadosamente acerca un extremo de la ropa del santo a su boca para que la besen. La promesa de don José es dar la bendición y recoger las ofrendas en el templo. Él creía que ya no llegaba para esta fiesta, como el santo le concedió un año más de vida, se ofreció a recoger las ofrendas florales.

Más tarde, los participantes que se pintarán de negro se presentan en la iglesia, piden a la Virgen les conceda la fuerza para resistir, que no les pase nada. Luego, las autoridades llevan a cabo una reunión en la Casa Real, al concluir avisan a la comunidad que todo está en orden, que cuentan con los permisos correspondientes⁵. Se les recuerda a los ahí presentes, que si hay alguien que va a vender cerveza que no se olvide de pedir el permiso al Juez, o en el caso de que se lleve a cabo un baile. Poco después, se les entrega a los judíos las varas de mando por parte de las autoridades tradicionales.

A partir de las diez de la noche los judíos negros van a velar al río frente a una “lumbrada” durante toda la noche, sin dejar de fumar tocan la flauta y el tambor. A media noche don Narciso se va a una cueva para dejar una ofrenda a los ancestros: “pinol de maíz crudo para el *tecuate* (diablo) y el pinol de maíz cocido para nuestros ancestros. Ellos andan aquí con nosotros, ellos nos dicen como, ellos saben, nosotros sólo obedecemos y hacemos las cosas como ellos nos dicen”.

El tigre

Don Narciso⁶ posee un cuamil (corral), un rancho en el que tiene algún ganado, vacas y remudas. Con referencia a proteger su ganado siempre recurre a la siguiente leyenda: “Un hombre que salió a cazar venado. Se quedó en el monte, le llego la noche y dijo, me voy hacer una lumbré, para que me caliente. El hombre se quedó dormido, de pronto un tigre de verdad salió del monte y se acercó hacia donde estaba el hombre, y ya que estaba casi llegando, de la lumbré salió otro

⁵ La malinche de las pachitas también les acompaña en esta ceremonia.

⁶ Él por 30 años fungió como Capitán de Judíos, tiene 73 años de edad. Sus hijos y nieto siguen “el costumbre”. Su hija Ventura fue malinche de Urraca, su hijo Sergio cada año de donde ande regresa a San Juan Corapan a bailar como urraquero, su nieto Ismael, hijo de su hija, de chico salía en la danza de Arco. Los hijos de Pancho vienen a borrarse.

tigre, y se le aventó al otro tigre. Empezó una lucha entre los dos tigres. Hasta que el tigre de verdad quedó muerto. El hombre se despertó y vio que el tigre le acercaba la pata, como enseñándole algo, se la ponía en la boca. El hombre vio que traía una astilla en la pata, y se la sacó, entonces el tigre se convirtió, otra vez, en lumbre. Por eso, si tú le platicas a la lumbre ella te cuida, te protege, te da calor. Mi madre al atardecer, siempre prendía un madero grueso. Y yo seguí esa costumbre, de prender por la noche una lumbre. Espanta al diablo y la enfermedad”.

Esta leyenda es parecida a la que Téllez Girón recopiló por parte de un huichol, Pedro de la Cruz, curandero que vivía en San Juan: “Cuentan que para lograr su transformación enciende una fogata, y cuando los leños han acabado de arder se revuelca en las cenizas humeantes, saliendo de entre ellas convertido en un enorme felino” (Ibidem: Téllez Girón: 37). *Entonces buscó la manera de defenderse con éxito de quienes le robaban: por medio de actos de hechicería transformarse por las noches en un enorme tigre. En efecto, al llegar los últimos instantes del día se iba al monte en busca de restos de fogatas que hubieran encendido las gentes que frecuentaban aquellos lugares; al encontrar una, se revolcaba en las cenizas aún humeantes y salía de ellas convertido en un animal feroz. Sólo al llegar el siguiente día volvía a tomar su figura humana* (Ibidem, 95).

Como ya habíamos mencionado don Narciso heredó de su padre “el costumbre” de ser capitán negro de los judíos, y desde entonces acostumbra ofrecer de comer” a los judíos⁷. En caso de que llegue a faltar don Narciso, el costumbre le queda a su hermano Catarino, (a pesar de que a éste le dijeron que él se podía retirar). A Narciso, le dijeron que él de por vida sería Capitán de judío negro.

Así como vienen las mujeres a ayudar, también se acercan los parientes a dejarle a don Narciso su ayuda en especie, como frijol, manteca, azúcar, leña, arroz, piloncillo, pues saben que él tiene que ofrecer comida. Abelina en un fogón

⁷ Para preparar la comida, las mujeres parientes de don Narciso vienen a ayudarlo a su esposa, doña Abelina. Es el caso de Elvia quien tiene la obligación de ayudar, porque sus hijos, nietos de Catarino -hermano de don Narciso-, tienen comprometido “el costumbre” con su abuelo, don Narciso (ver diagrama de parentesco). También se acerca la cuñada de Abelina, esposa de Catarino, y la nuera de Abelina.

coloca el tamarindo, en otro la tina de atole, dentro de la cocina Elvira muele el nixtamal en el metate y en el molino está la suegra de esta última –esposa de Catarino.

Jueves Santo

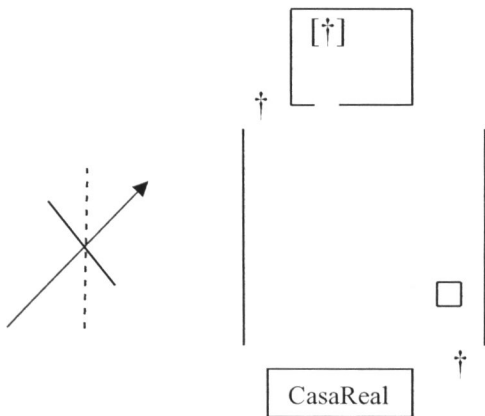
Es obligación que los judíos deben ayunar, no comer ni beber agua, hasta pasado medio día. Es entonces que devuelven al templo las varas ya rayadas o pintadas. Durante la fiesta los Judíos serán la máxima autoridad y se adueñarán de los tiempos y los espacios de la comunidad. Al alba, las autoridades tradicionales hacen entrega de los sellos de Gobierno a los Capitanes; ello significa que a partir de este momento todas las responsabilidades del gobierno y la autoridad estará en manos de los Judíos. Se envía un mensaje a las autoridades municipales avisándoles de este cambio, que durará toda la Judea. Los sellos se llevan a la iglesia donde los apóstoles y los fariseos y los soldados los guardarán y cuidarán. Una vez realizado este cambio de roles del tiempo ordinario, que manifiesta el dominio temporal de los Judíos, el primer grupo de ellos, los negros, irá a borrarse al río. Ha sido prohibido acercarse al río a mirar como se pintan los judíos, de modo que todos se encuentran esperando el inicio de la fiesta de la Semana mayor.

Al fondo de la iglesia⁸ está el altar mayor construido de cemento con dos niveles escalonados; el presbiterio está demarcado por el comulgatorio, que consiste en unos pequeños barandales de madera. Los santos se encuentran sobre un petate de lado izquierdo (poniente) y de frente al altar. En el centro del templo han parado a Jesucristo.

Los gobernadores limpian la plaza. El atrio, también está barrido (dibujo 15). Ya han colocado las dos varas de casi cuatro metros y las han pintado de negro, blanco y rojo. Los sables igualmente están recargados en la entrada de la iglesia (foto 4). Los fariseos –a quienes se les reconoce por su paliacates rojos anudados

⁸ Usualmente las dos estatuillas de los santos de San Juan, las dos imágenes pictóricas de la Virgen de Guadalupe y el Cristo crucificado están colocados de la siguiente manera: en la parte más alta del altar mayor, al centro, está el Cristo crucificado; en el siguiente nivel inferior se colocan las estatuilla de San Juan, una de cada lado; al centro de este nivel se coloca la más pequeña de la imágenes de la Virgen y, por último, en el piso del presbiterio, al centro, se coloca la imagen mayor de la Virgen, recargada en el altar.

alrededor de la cabeza-- están ocupados en cortar los palos y las ramas de árbol que servirán para la ramada que están construyendo dentro del templo.



Dibujo 15. La plaza de San Juan *Kura'apa*.

La construcción de la ramada y la elaboración de la parafernalia ocupa a los gobernadores, a cuatro mayordomos y a dos fiscales. Lo hacen con mucha dedicación. La ramada tiene un sentido de túnel por el cual pasarán rodando los judíos. ¿Qué sentido tiene construir una ramada fresca, verde, especie de túnel – un camino tapado, cubierto de hojas que conduce hasta el altar- dentro de la iglesia?

Al mismo tiempo, sigue llegando la gente a pedir la bendición y a dejar su ofrenda de flores. Se acercan a los santitos de rodillas, cogen una orilla de los mantos de Jesucristo, la besan y se la acercan a la frente haciendo la señal de la cruz. Familias con niños pequeños y de brazos se acercan a dejar a los pies de Jesucristo “ceras”, y ramitos de flores. Igualmente, algunos dejan bolitas de algodón (*mushá*) a los pies de los santos. Otro encargado deja los clavellines sobre la mesa que esta al costado izquierdo del altar con dos veladoras. Debajo de la mesa están varios veladoras encendidas, que uno de los mayordomos coloca. Es el “abuelo, el mayor, el anciano” quien presenta a la familia frente a los santos.

Aproximadamente a las ocho de la mañana entran los judíos negros al pueblo, divididos en dos filas, uno de once integrantes y otro de dieciséis; cada uno comandado por un capitán con una X blanca en el pecho, al final de la fila un

cabo con una franja blanca y portando en la mano derecha un sable blanco. El primero los dirige mientras el segundo se encarga de mantener el orden y llamar la atención si alguien se rezaga o se sale de la fila. Llegan hasta la puerta del atrio, suenan cohetes. Llegan agachados, recargados en su sable como si rezaran, se disponen en dos filas (dibujo 16).

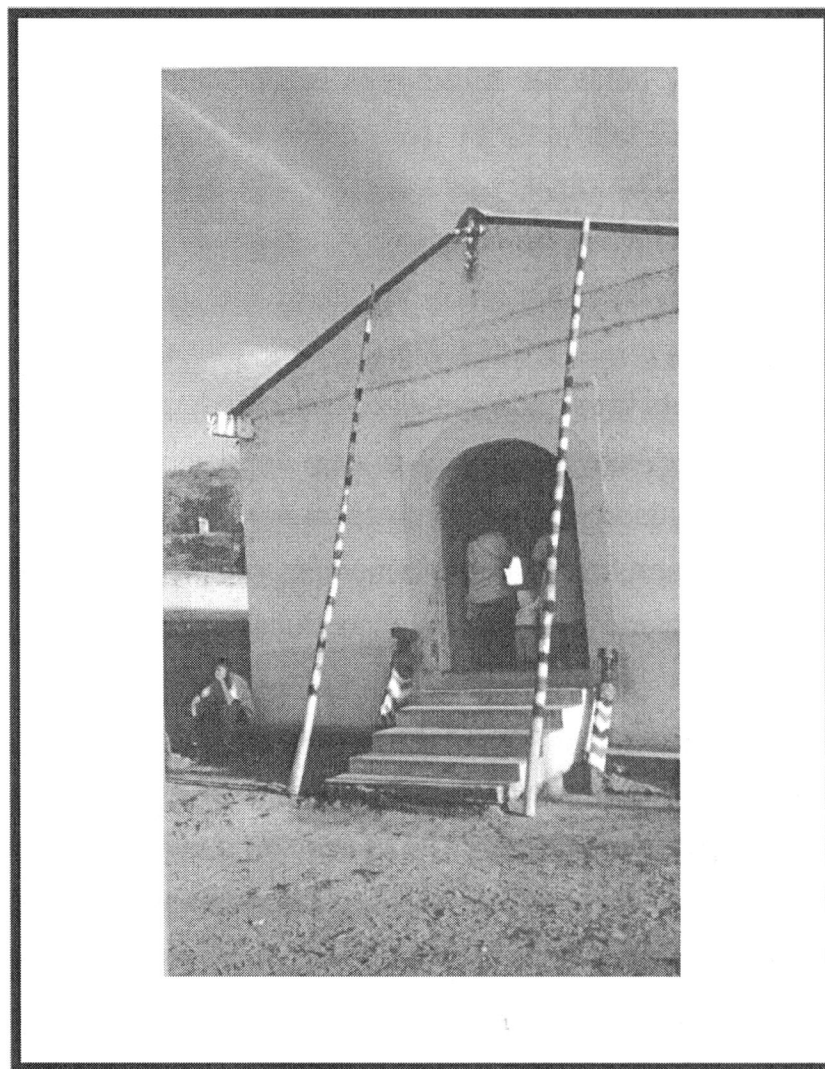
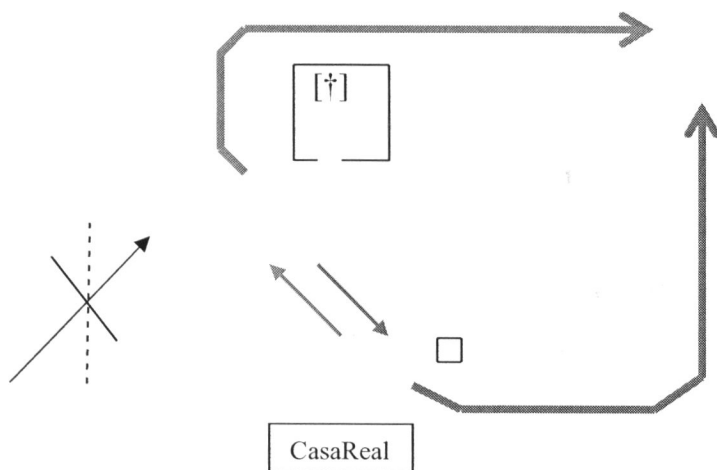


Foto 4. Varas y sables recargados a la entrada del templo, San Juan Corapan.

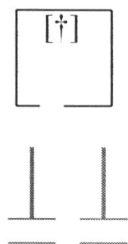
Primero a paso veloz, después a trote y por último corriendo recorren la “estación” siete veces. El grupo de once integrantes (derecha) va en dirección de las manecillas del reloj (oriente), el otro en dirección opuesta, el poniente (dibujo

17). Mientras tanto, la gente de la comunidad está excitada, se llaman unos a otros invitándose a acercarse al centro de la plaza, a esperar que los judíos terminen su recorrido.



Dibujo 17. Recorrido de los judíos por la estación.

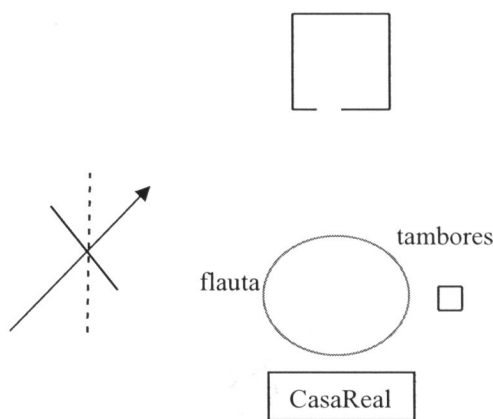
Al encontrarse las filas de judíos cruzan por su lado derecho, hombro derecho con hombro derecho, arrastran la punta del sable sobre el piso. _Más o menos a las once de la mañana, después de que los judíos han dado siete vueltas alrededor de la estación, se reúnen frente a la puerta de la iglesia en dos filas (dibujo 16). Entre campanadas y cohetes se **Cierra la Gloria**. Suenan las melodías de las flautas de carrizo y de los tambores.



Dibujo 16. Colocación de judíos frente a la iglesia.

Dentro de la iglesia están los músicos afinando sus instrumentos, las *tenanches* han prendido copal, suena la matraca, y los feligreses siguen entrando con sus ofrendas. Al interior del templo se encuentran cuatro apóstoles –quienes van vestidos con ropa ordinaria, se distinguen por ramas de limón que llevan en la cabeza a manera de coronas-, sentados en unas bancas de madera de elaboración local, colocadas del lado oriente cerca de la entrada. También se encuentran algunas personas más, que permanecen arrodillados frente a las imágenes. Permanentemente uno de los mayordomos de la iglesia prende velas, veladoras y copal, acercándoselas a cada una de las imágenes. La música continua, al unísono se escuchan las campanas y los cohetes

Los judíos forman un círculo en medio de la plaza, entre la entrada al atrio y la Casa Real, dan pequeños brincos sin trasladarse de su sitio, o bien balancean el cuerpo hacia delante y hacia atrás al son de tres flautas de carrizo al poniente y cuatro tambores al oriente. Se trata de un diálogo entre flautas y tambores (dibujo 18).



Dibujo 18. Judíos en medio de la plaza.

Los mayordomos meten las lanzas y los enormes sables dentro de la iglesia, las puertas de la iglesia se cierran. Al momento en que se Cierra la Gloria y hasta el Viernes por la noche, las imágenes se cambian de lugar y se arregla el presbiterio de la siguiente manera: el Cristo cubierto con un paño blanco, se coloca al centro, casi hasta el portón de entrada, enmarcado por dos grandes varas de carrizo paralelas entre sí, cada una apuntalada por un sable (similar al

que portan los judíos pero del doble del tamaño, aproximadamente de dos metros de largo). Las otras imágenes se instalan fuera del presbiterio en el lado izquierdo de la iglesia, cerca del comulgatorio, y se cubren con paños blancos. Recargadas en el barandal, al interior del presbiterio se coloca una ramada de ramas de limón. El presbiterio se cierra con una manta blanca.

Entre tanto, afuera del templo, los judíos que estaban reunidos en la plaza, dieron algunas vueltas por la estación; posteriormente, se reunieron de nuevo en la plaza formando dos círculos concéntricos; después, en un solo círculo, a manera de baile, daban pequeños brincos sin trasladarse de su sitio.

Pasada una media hora, los judíos empezaron a “cobrar”, esto es, acercan el tejón (mapache) disecado a los observadores simulando que es él quien habla y preguntan “quién tiene coche” (lo que corresponde a una cajetilla de cigarros). Aquel que conteste que no (para los judíos querrá decir que sí) será acompañado por los judíos a su casa donde les entregará los cigarros. En este recorrido los judíos realizan la parodia de pedir “la autoridad” al gobernador y al *principal*, una vez que las autoridades le han dado, según ellos, los sellos, se meten a la ramada. Aproximadamente una hora estuvieron “cobrando” y yendo de casa en casa; después fueron a la ramada a descansar. Narciso les ha ofrecido un pedacito de peyote, “así no sienten cansancio, ni hambre, ni sueño”.

Dos horas antes del aviso a comer, los dos capitanes fueron a pintar a los judíos blancos al río con tierra o barro o anilina. Iniciaron con dos de ellos, quienes una vez borrados ayudaron a sus compañeros judíos. Combinando el negro y el blanco, los dibujos en los cuerpos logran diseños muy variados; el sable que todos portan también ha sido decorado con la misma pintura. A diferencia del grupo de los “negros”, los judíos blancos incluyen en su indumentaria máscaras con diseños que simulan fieros animales, elaborados previamente con cartón o arcilla; cachuchas a las que les han pegado cuernos de cartón, paliacates en la cabeza, lentes oscuros; sombreros hechos de cartón con astas de venado pegadas; pelucas. Al igual que los judíos negros, todos visten únicamente calzoncillos cortos, la mayoría calza huaraches y algunos tenis. Algunos llevan caparachos de

tortuga⁹, designados por los *principales*, con semillas de platanillo en su interior, que percuten con una varita, este singular tamborcito es el que le da el nombre a la Danza de la Tortuga (*moaritzé moajvará*). Esta danza está en desuso en San Juan Corapan.

En la pequeña plaza del barrio de San Antonio, la Judea retoma su perfil y en gran círculo, los *tiya'rus*, clavando sobre la tierra sus sables de madera y apoyándose sobre ellos, inician la danza de la *moaritzé moajvará*, el tambor de parche y la *туру*, únicos instrumentos utilizados en este ceremonial, inician la danza, los capitanes van señalando con sus sables a los danzantes y los hacen avanzar al centro del círculo, donde los espera el gran cenital lunar. Uno a uno entran a bailar la danza de la tortuga, denominada en cora *moaritzé moajvará*, que traducida al español significa: cuando las tortugas se cogen, se pican la cola, se pisan o se acoplan.

Los concedores y expertos de la danza la ejecutan manteniendo su machete entre sus piernas, como si fuera un órgano viril de burro, los movimientos y apoyados en él arquean su cuerpo hacia delante y atrás, reproduciendo las contracciones y sacudimientos eyaculatorios. La danza individualizada en cada caso, apenas dura unos compases musicales, el *tiya'ru* apresuradamente regresa a su lugar inicial y lo sustituye su vecino. Esporádicamente los que esperan turno en el círculo se empiezan a “calentar” sexualmente, y realizan juegos eróticos acoplándose como tortugas entre sí, en pares y ternas, cuyos diseños coreográficos, como musicales han sufrido cambios irreversibles, con el paso del tiempo¹⁰.

⁹ La tortuga es el símbolo erótico de los coras y es igualmente, la alegoría de la Judea, anteriormente, sin excepción, todos llevan una pequeña tortuga de río, atada a la cintura y su sonido se une a los instrumentos, incrementando el espasmódico golpeteo .

¹⁰ Descripción del poblado de Jesús María que corresponde a “*Semana Santa Cora. Cristo Agoniza frente a la danza de la tortuga*”, escrita por Prof. José María Castro Simental.

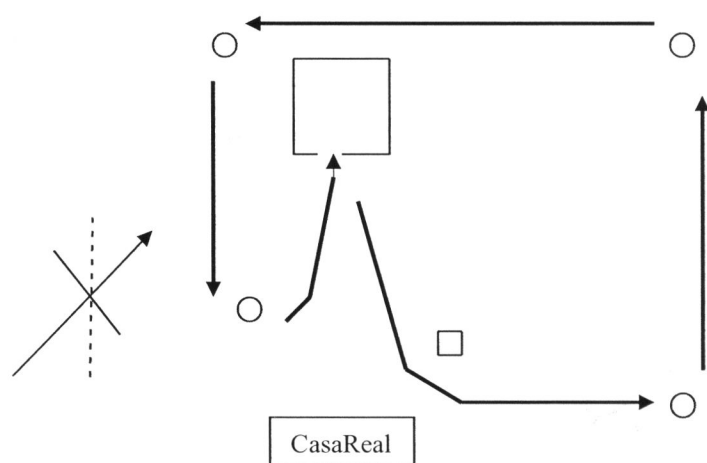
Mientras los judíos blancos se pintan en el río, los judíos negros descansan en la ramada y los apóstoles hacen guardia en el templo. Hacia las tres de la tarde, algunos ayudantes colocan las mesas y se acerca los mayordomos que han ofrecido comida. Poco a poco, las mujeres¹¹ llegaron a la plaza con grandes ollas de frijoles, canastos de tortillas, cazuelas de arroz, pescado frito, mole de chile guajillo, nopales y frijoles, ollas llenas de atole con piloncillo, plátanos y calabaza con miel, y cubetas de agua de tamarindo. Antes de salir de sus casas hicieron unos pequeños “bultitos” con la misma comida que repartirían en vuelta en hojas verdes. Estos bultitos son ofrendas que se llevan a los cerros a “nuestros abuelos”. Otro mayordomo desde la puerta de la iglesia da el “aviso”, haciendo girar la matraca en tres ocasiones, para que se acerquen, es hora de repartir la comida. Los fariseos dejan sus puestos de la iglesia y se acercan a la mesa. En la mesa central en los extremos están sentadas las *malinches* de las pachitas, de un lado los apóstoles y del otro, los seis fariseos.

El aviso también invitaba a los judíos blancos a entrar al pueblo. dar el “aviso” , con la matraca sonando da una vuelta por la estación, a los judíos blancos. En cada punto ocho judíos están al pendiente esperando a que llegue el relevo. El sentido de la carrera es para dibujar una cruz: oriente, norte, poniente, sur. Así, hasta completar tres vueltas a la estación (dibujo 19). Mientras la autoridades comen, los judíos negros en círculo se mantienen balanceándose con flauta y tambor; luego, en una sola fila realizan una gran “S” en la plaza. Al frente de la fila va el judío que lleva un mapache disecado.

Cerca de las cinco de la tarde llegaron los judíos blancos divididos en dos filas, ordenados de mayor a menor estatura, cada uno con un capitán al frente y un cabo al final. Al llegar a la plaza se juntaron en una enorme fila encabezada por los capitanes; seguidos por los judíos blancos, detrás se colocan los judíos

¹¹ Se tiene asignado qué parientes deben ayudar a preparar los alimentos. Por ejemplo, los hijos del hijo del su hermano de don Narciso tienen el compromiso con él; Su nuera, la esposa de su hijo, deberá ayudar a su esposa doña Abelina a cocinar, moler el maíz, hacer tortillas. También viene su cuñada, esposa de su hermano Catarino. También los algunos parientes y otros que tienen un “cargo” que saben que él tiene que ofrecer comida a las judíos se acercan a dejarle comida: frijol, manteca, azúcar, leña.

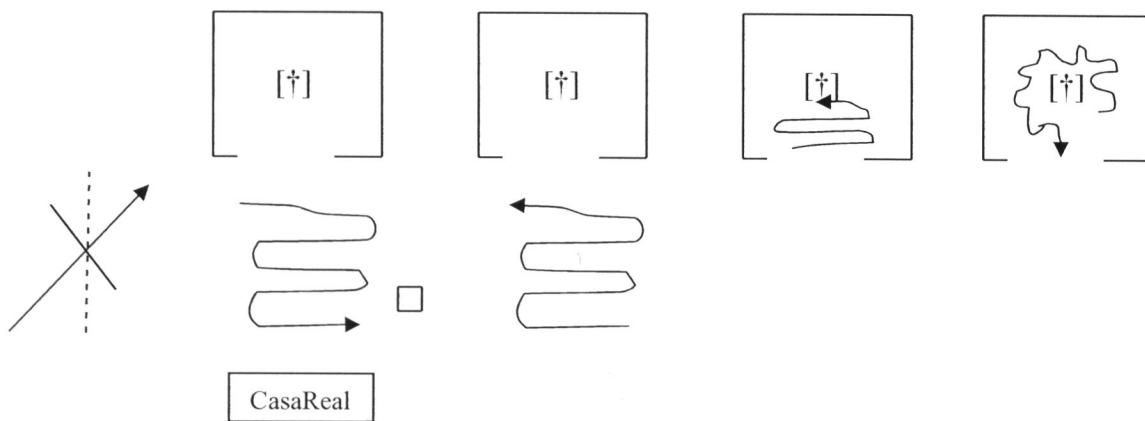
negros, al último se forman los cabos. Iniciaron un recorrido que partió de la Casa Real, haciendo grandes "S" serpentinadas (viborita) moviéndose de extremo a extremo de la plaza. Pasan por el atrio, rodean la iglesia, regresan a la plaza y allí hacen un gran círculo en el cual bromean y cuentan chistes riéndose estrepitosamente, luego brincan en su lugar dando fuertes y agudos gritos al son de once flautas de carrizo y cuatro tambores. Ambas actividades se hacen a manera de intercalada; mientras se cuentan chistes no se toca la música y viceversa. En estos momentos la mayoría de la gente de la comunidad se encuentra en la plaza, el ambiente es de gran alegría. Los judíos negros están rodeando a los blancos (dibujo 20). Un capitán y un cabo cargando un tejón y un jabalí disecados, pasan por entre los observadores, golpeando en la cabeza a las mujeres que no tengan el cabello completamente suelto, le hacen bromas a los hombres acercándoles los animales a la cara y cuentan más chistes.



Dibujo 19. Recorrido de los judíos haciendo una parada en cada esquina.

Como a las seis de la tarde las autoridades invitaron a comer a los judíos. Las mayordomos colocan cuatro tinas al centro de la plaza. Una para el atole, otra para el arroz con tortilla y dos más para el plátano con dulce. El grupo de los judíos negros se metió a la Casa Real hasta donde los mayordomos llevaron tortillas con frijoles y arroz, agua de tamarindo, plátanos con miel y atole. Mientras tanto, en el plaza, las mujeres sentadas en el piso con sus cazuelas alrededor,

repartía comida al grupo de los judíos blancos y a todo el que se acercara. No perdían ocasión para juntar las cáscaras de plátano.



Dibujo 20. Recorrido de judíos en serpentina.

Hubo un descanso durante el cual los judíos negros no salieron de la Casa Real. A eso de las siete de la noche los judíos se reunieron en la plaza, hicieron nuevamente un círculo y volvieron a bromear, reír, gritar y brincar al son de la música de la misma manera que en la tarde; mientras la demás gente – principalmente los hombres y los niños- arrojaban las cáscaras de plátano que las mujeres habían juntado durante la comida.

Poco después, los borrados fueron de casa en casa invitando a la comunidad a que participara en la procesión que se realizaría a media noche. Se detuvieron en cada puerta dando gritos, mientras eran acompañados por la música de las flautas de carrizo y de los tambores. Después de recorrer todo el pueblo, descansaron hasta el momento del nuevo “aviso”.

El aviso invita a las mujeres de la comunidad a congregarse en la iglesia; serán ellas quienes realicen la procesión que a media noche parte del templo. Encabezadas por el Cristo crucificado, el cual es “enmarcado” por una varas de carrizo de aproximadamente 2.30 metros, cargadas por seis jueces o fariseos quienes siempre van vestidos de manera ordinaria, dos al frente con las varas cruzadas, dos junto al Cristo con las varas al lado y dos atrás con las varas en

alto. Siguiéndolos llevan en andas y cubiertas con paños blancos las dos imágenes de la Virgen y las dos de San Juan. Atrás de ellas van los apóstoles y las mujeres con velas y copal encendido.

La procesión recorre la estación con copal encendido en levógiro. Los Judíos van corriendo en dirección antihorario siempre en torno a ellas, acompañados de la música que los distingue –flautas de carrizo y tambores- van gritándole en cora al Cristo: “pobre, pobre”. La procesión termina en la iglesia, colocan al Cristo cerca del portón de la entrada (en el mismo sitio en el que había sido colocado) y las mujeres permanecen en el interior del templo en donde tienen que hacer guardia y velar al menos durante media hora. Encienden veladoras, velas (ceras) y copal mientras se sientan tranquila a acompañar. Los apóstoles vuelven a acomodarse, silenciosos, en sus sencillas bancas de madera; velarán allí al Cristo.

Algunas mujeres permanecerán toda la noche dentro del templo, en tanto que parte de los Judíos, principalmente del grupo de los judíos negros, estarán alrededor de una “lumbre” junto al atrio bailando toda la noche. Bajan al Cristo de madera y lo acuestan en una camilla, mantas.

Viernes Santo

Desde temprano todos los judíos se bañaron en el río (no pueden hacerlo en otro momento) y volvieron a pintarse en el mismo orden que el día anterior (primero los capitanes, después los cabos y por último los demás judíos); pero, ahora con más colores: rojo, morado, azul, negro, blanco y verde. Los diseños son muchos y muy variados, combinando colores y figuras dibujan los cuerpos, los sables y demás atuendos, máscaras, gorros, cuernos. Los capitanes y los cabos nuevamente se pintan las franjas de azul y rojas que los identifican, pero ahora pueden ser de cualquier color. Algunos de los judíos se untan miel en todo el cuerpo. Para que brille y luzca.

Cerca de las diez de la mañana los judíos entran corriendo velozmente al pueblo, con dirección a la plaza. Cada capitán porta uno de los grandes sables que anteriormente se encontraban junto al Cristo en la iglesia; este día fueron

decorados con diseños de varios colores. Los demás judíos portan cada uno su propio sable.

El Viernes santo es considerado como el día más festivo para los judíos, ya que es cuando triunfan y logran matar a Jesucristo; por lo tanto, el ambiente es de gran algarabía; todo acontece entre bromas, juegos y chistes. Para el resto de la comunidad las restricciones son mucho más severas.

Reunidos en la plaza en un gran círculo, los judíos bailan dando pequeños saltitos acompañados de las melodías de tambores y flautas de siempre; ahora los chistes son marcadamente sexuales y la atención se centra en un joven (no judío) vestido de mujer, el “burlador”, al que se le hacen todo tipo de burlas, llegando a ser excesivamente agresivas: lo insultan, le gritan groserías, simulan actos sexuales con él, lo empujan entre todos. Este personaje también se distingue porque es el único que en este día lleva la cabeza completamente pintada de blanco. Las actitudes características y comunes de todos los judíos en estos momentos de la festividad son enseñar las nalgas, simular que se orinan unos a otros, burlarse del tamaño del pene de los compañeros, colocarse objetos sobre el pene para que éste se vea exageradamente grande, decir chistes relacionados con la sexualidad, hacer movimientos y ademanes que simulen el coito. Uno de los judíos traía un objeto de plástico que simulaba un pene de unos 45 centímetros de largo, con el que golpeaba a los demás judíos, éste se los ponía en la cara, en la boca y luego se lo amarraba de tal manera que parecía su propio falo. Entre carcajadas y más chistes, pasaron estos momentos de diversión. Poco después de la gran euforia del momento, los judíos se dispusieron a descansar, no por mucho tiempo ya que fueron invitados por el entusiasmo a continuar con los chistes y las burlas hasta el momento en que se dio el aviso. Los judíos negros descansaron un rato en la ramada, los judíos blancos fueron a sus casas a descansar y tomar agua. Concluido el aviso, se reunieron todos en la plaza.

Los judíos “viven” al revés; les toca hacer su procesión, a medio día, como si fuera para ellos media noche; únicamente los borrados recorren la estación en dirección dextrógira (también opuesta a la dirección de la procesión de la noche anterior). En vez del Cristo crucificado que la procesión nocturna cargaba, ellos

llevan una cruz de madera a la que atan con un lazo a un niño de las manos, sobre unas orquetas cubiertas de algodón coloca las axilas amañera de soportar el peso de su cuerpo, quedando la cruz en la espalda de éste. La cruz la sostienen por la parte inferior manteniéndola vertical y elevándola por encima de sus cabezas, el niño va de espaldas, esto es, con el frente en sentido contrario al que lleva la procesión. Atrás de la cruz va un burro cuyo jinete cabalgaba de espaldas y tiene por silla ramas espinosas de huizache y chicalote. Los borrachos van jugando con él mientras otros llevan periódicos que simulan leer al revés; corren, juegan, brincan, hacen chistes y burlas todo el tiempo que dura la procesión. En ésta ocasión no iban acompañados de las melodías de flautas y tambores. Terminaron en la iglesia, donde dejaron la cruz.

A poco rato de haber concluido la procesión, repentinamente de la Casa Real salieron corriendo dos judíos portando al Nazareno, un muñeco hecho de cera de unos treinta centímetros de altura, se caracteriza por el mechón de bellos y de cabellos de muchacha o señora y por el pene de exagerado tamaño, prácticamente de la misma media que el muñeco. Recorren la plaza en forma de grande “s” serpentinas, pasan por el atrio, rodean el templo y dan la vuelta alrededor de la estación. Momentos más tarde, un grupo de judíos hace exactamente el mismo recorrido persiguiendo a los portadores del Nazareno; luego, otro grupo de judíos mayores hace lo mismo.

Los portadores del Nazareno regresaron a esconderlo dentro del templo; los judíos los apresaron y los amarraron a un tronco ubicado en la esquina sureste del atrio, cerca de la cruz atrial, y continuaron buscando al Nazareno. Los judíos se meten a la ramada y sacan a empujones y a golpes a otros judíos que están tratando de pasar una cruda. Finalmente, encuentran al Nazareno atrás de la iglesia, uno de los judíos lo entregó a los capitanes. Alzándolo en alto, burlándose del muñeco, ofendiéndolo, todos los judíos corren hacia el Nazareno para destruirlo; lo avientan y lo golpean mientras gritan eufóricamente, hasta que el muñeco queda completamente destrozado. Es el triunfo de los judíos. Sueltan a los presos que estaban amarrados.

La batalla

Después de descansar unos momentos, los judíos se congregaron en dos grupos, cada uno comandado por su capitán; se establecieron en un paraje manteniendo distancia entre los bandos. Empezaron a provocarse unos a otros; el “burlador” se acercó a uno de los contrincantes e imitando leer una carta les dijo que deberían pelear y que ganarían (es decir, que perderían). De igual manera, el “burlador” se dirige al otro grupo y repite la misma escena, pero le dijo que perdería (es decir, que ganaría). Encabezados por los capitanes, quienes chocan sus grandes sables dando pauta al inicio de la batalla, todo los judíos se avientan unos contra otros tratando de “matar” a sus contrincantes, peleando en parejas. Dando gritos entusiastas y eufóricos, un bando termina liquidando al contrario. El bando vencido se encuentra tirado en el piso, dramatizando su pérdida, hasta que llega el “burlador” quien les hecha limón, simula orinarlos —en ocasiones lo hace— y les enseña las nalgas, todo esto para resucitarlos. Impetuosamente los vencidos se levantan y empiezan a correr para alcanzar a sus adversarios, recorriendo toda la comunidad sin rumbo fijo. Nuevamente, al choque de los sables de los capitanes inicia la segunda batalla. Los judíos desenfrenados entrechocan sus sables en parejas hasta que el bando, anteriormente vencedor, ahora es derrotado. El nuevo bando vencedor anuncia su triunfo con grandes gritos exaltando su bravura, hasta que llega el “burlador” a resucitar con limón y orines al grupo que se encuentra tendido en la tierra. Alocadamente corren todos los judíos hacia la plaza hasta llegar a la Casa Real, en donde ambos bandos se abrazan por parejas y recorren en grandes “S” la plaza y el atrio, rodean la iglesia y regresan sobre sus pasos hasta la Casa Real.

Notoriamente cansados, los judíos reposan de la batalla. A eso de las seis de la tarde, en grupos pequeños recorren las casa de la comunidad pidiendo “trabajo” (comida). Acompañados de las melodías de flautas de carrizo y tambores, cada grupito se detiene frente a una casa en donde, ayudado por los animales disecados que porta, pregunta si hay “trabajo” (comida) para los integrantes del grupito; si les contestan que “no”, preguntarán qué “trabajo” hay; entonces las mujeres sacaron ollas con comida, uno de los judíos las tomará, las

enseñara a los demás y las repartirá entre todos a la par que estos comenzaran a tocar y bailar ritmos específicos en agradecimiento por cada uno de los diferentes platillos que les hayan dado. Con pequeñas variantes en cada danza, le bailan a las tortillas, al arroz, a los frijoles, a los cigarros, al agua de tamarindo y al "licor". Este último es completamente distinto. Uno de los judíos tomará el envase con licor y saldrá corriendo dando una vuelta tan grande como la cantidad de tequila que se le haya dado; mientras dura su recorrido, los demás judíos, acompañados con las melodías de la flautas, empiezan a comer. Todas las casas de la comunidad se recorren repitiendo la misma secuencia en aquellas donde se les den alimentos. La petición de comida dura hasta poco después del atardecer.

Por la noche, un pequeño grupo de judíos salió del pueblo a robar algo de comida a los coamiles cercanos; ésta fue entregada a los responsables de la preparación de la comida, con ella se elaborará el alimento del próximo día. Con una gran tranquilidad, producto del cansancio de los judíos que no se había percibido en días anteriores, se descansó hasta el momento del aviso, el cuál invitaba a una nueva procesión.

La procesión fue prácticamente igual a la de la noche anterior. Las mujeres partieron de la iglesia, recorrieron la comunidad con el Cristo crucificado, ahora acostado en la camilla, y las otras imágenes en andas. Nuevamente los judíos corrieron alrededor de la procesión hasta que ésta llegó a la iglesia, donde se reacomodaron las imágenes, el altar y el presbiterio en su forma habitual: quitaron la manta blanca y las ramas de limón del presbiterio y pusieron las imágenes, aún cubiertas con paños blancos, en su lugar; prendieron velas (ceras), veladoras y copal disponiéndose a descansar. Sólo los apóstoles permanecieron en el templo.

Sábado de Gloria

Desde la seis de la mañana pasaron los capitanes acompañados de algunos judíos negros despertando, casa por casa, a todos los demás judíos para irse a bañar al río y pintarse. Gritando, acompañados de los tambores y las flautas de carrizo, en carrera desenfadada, recorrieron la comunidad hasta que llegaron al río. Nuevamente la forma de borrarse es primero los capitanes, luego los cabos

(tanto los capitanes como las cabos se pintan las franjas distintivas de blanco) y posteriormente todos los demás, tanto del grupo de los negros como el de los blancos. Toda la indumentaria es redecorada y los cuerpos vueltos a pintar, pero ahora únicamente de color negro (con la especie de betún que se describió anteriormente). Tanto los negros como los blancos van completamente cubiertos de negro, la diferencia en esta ocasión es que se untan miel en todo el cuerpo, de tal manera que se observa el color negro muy brillante.

Cerca de las ocho de la mañana, los judíos entraron corriendo al pueblo con dirección a la plaza, y se reunieron en el atrio de la iglesia. Guiados por los capitanes, siguiéndolos el grupo de los judíos blancos organizado de mayor a menor estatura; atrás el grupo de los negros, también formado de mayor a menor estatura y, al final los cabos. Hacen un recorrido en fila circular (a manera de caracol o espiral): uno, dos caracoles que se enroscan y desenroscan. Después al centro y vuelta a lo mismo: uno, dos caracoles que se enroscan y desenroscan y otra vez. Entre las melodías de las flautas de carrizo y los tambores, sólo silenciada por alguna broma o algún chiste, brincan y corren, riendo y jugando como ufanándose de su labor.

Un grupo de judíos fue a Presidio de los Reyes (que se encuentra a escasos quince minutos de Corapan cruzando el río San Pedro) en donde les regalaron un galón de tequila, lo cual causó gran algarabía en la comunidad; por lo que, varios judíos realizaron un gran recorrido (la Danza del tequila) alrededor de Corapan, acompañados de varias flautas y tambores que ejecutaban al Son del tequila.

Agotados, después de recorrer todo el pueblo, se reunieron a descansar bajo un árbol de tamarindo que se encontraba al sureste del plaza de Corapan. Reposaron y esperaron a todos los judíos. Al reunirse, casi con desgano, caminaron hasta la plaza; de allí, como transformados, con gran vitalidad y ánimo fueron a recorrer nuevamente todas las casas de la comunidad para despedirse. Mencionaban el nombre del hombre mayor de la casa y le preguntaban que si “adentro o afuera”. Si el dueño de la casa contestaba “adentro”, hacían bromas en el patio, decían los nombres de algunas gentes de la familia, jugaban y seguían a

la próxima casa. Esto lo hicieron hasta que recorrieron toda la comunidad. Debido a que los judíos ya se iban y no vendrían sino hasta el próximo año, se despidieron de todas las personas de la comunidad.

Al concluir su despedida se reunieron en el atrio de la iglesia. Todos los judíos se colocaron en dos filas paralelas (perpendiculares en relación con la iglesia) frente a la puerta del templo y se acostaron sobre ramas de limón golpeando el piso con los sables fuerte y constantemente. Los jueces y/o fariseos golpearon a los judíos con ramas de algún arbusto; atrás de ellos pasaron los capitanes en medio de las dos filas corriendo en dirección al templo; no terminando de pasar éstos, los judíos se levantaron y en gran alboroto y desorden entraron a la iglesia en donde se tiraron al suelo, se rodaron y revolcaron. Los primeros en salir, sable en mano y paliacate en el rostro (como tapabocas), fueron los fariseos quienes, este día, estuvieron acompañando todo el tiempo a los judíos. Estrepitosa, desordenada y frenéticamente todos los judíos salieron corriendo del templo sin ruta fija, dando vueltas por toda la comunidad.

En estos momentos empezó el repique de campanas, los cohetes y la gritería por doquier, justo cuando se “Abre la Gloria”. Adentro del templo el mariachi tradicional, compuesto por dos guitarras, un violín y un contrabajo, tocó minuets a los pies del altar. Sin que el mariachi dejara de tocar, regresaron los judíos a la plaza e hicieron un recorrido en grandes “S”, abrazados por parejas; cruzaron la plaza, el atrio, rodearon el templo, regresan a la plaza, brincaron y dando gritos en un gran círculo, bromearon y siguieron brincando. Entre música, gritos, chistes, cohetes y campanadas terminaron los judíos la reproducción de la Pasión de Cristo.

En este momento es cuando se levantan las prohibiciones. Los sellos son devueltos al gobernador tradicional. El sistema de cargos ordinario vuelve a funcionar. Los judíos se van a bañar al río, nadan, juegan y se deshacen de los sables abandonándolos en cualquier lugar. Las mujeres van a lavar y acarrear agua del río: la Gloria se ha abierto un año más.

El Judas

Al atardecer los lugareños se acercan a la plaza. Mucha gente está bastante borracha, sobre todo los hombres, que se pasean cantando y tomando con el mariachi de guitarra, vihuela, acordeón y bajo que toca música ranchera; o los que deambulan con las grabadoras a todo volumen haciéndole competencia al mariachi. Otras gentes se acercan a ver como se termina de elaborar el muñeco que será el judas, relleno de hierba seca, vestido con ropa ordinaria y una máscara de papel periódico por rostro. Al quedar listo, rápidamente es montado en una mula y lo pasean por la plaza mientras la gente, los borrachos principalmente, le gritan toda clase de insultos. Por unos momentos el mariachi ranchero estuvo acompañando al judas.

Tiempo después se congregó la gente para escuchar el testamento de Judas Iscariote; una persona de la comunidad da inicio a la lectura del legado, el cual consiste en chistes y juegos sobre las características de la gente del poblado. Se les dan o se les quitan propiedades, se les corre del pueblo o se les invita a que permanezcan en él porque llevan mucho tiempo fuera, se les suspenden las licencias para vender cervezas, se reparten el ganado de unos entre otros; todo esto mientras la comunidad ríe enormemente disfrutando de los chistes. Al terminar la lectura del testamento, el judas es colgado de una rama del árbol que está en la esquina sureste del atrio de la iglesia y se le prende fuego. Mientras el muñeco se consume con faltan insultos, amenazas y merecidos; entre tronidos de los cohetes que lleva adentro el judas, éste acaba por volverse cenizas.



Urrequeros, Santa Teresa.

2. San Antonio de Padua en *Chuisite'e*. Temporada de lluvias.

a) Los Urraqueros¹

Las danzas rituales coras son un complemento indispensable en toda festividad religiosa. A través de ellas se han perpetuado los mitos tradicionales que realzan los misterios de la creación del universo, a la vez que exaltan los principios morales que rigen las pautas de la vida de los *nayari*.

En el Gran Nayar, la danza que realizan los hombres denominados urracas es el patrimonio de un determinado grupo especializado en dicha práctica dancística. El tema de esta danza hace referencia al relato mítico de cómo las deidades de la naturaleza ofrecen las lluvias a los hombres; pero además, sintetiza los conocimientos de los coras sobre la cosmogonía, la astronomía, así como la cronología utilizada en el cómputo del ciclo ritual anual. Como agrupación de danzantes la encontramos sólo en cinco comunidades pertenecientes al Gran Nayar, a saber, Dolores (*Guajchajapua*), Santa Teresa (*Kueimarutse'e*), La Mesa (*Yaujke'e*), Jesús María (*Chuisete'e*), San Francisco (*Kuaxata*), Rosarito (*Yauatsaka*) y San Juan Corapan (*Kura'apa*).

Con frecuencia recalcan los coras que hay que cumplir con "el costumbre". En virtud de este principio, el grupo de danzantes de las urracas conoce el día y la hora en que la escenificación dancística debe efectuarse. Sin considerar una ligera variación para ajustar las fechas de su participación con las fiestas del santoral católico, tendríamos que el ciclo de su escenificación dancística comienza al momento en que inicia la temporada de lluvias, esto es, en la fiesta de San Antonio de Padua² (13 de junio). Durante las lluvias, julio y agosto, suspenden su participación, seguramente porque el motivo de hacer llover se está cumpliendo. Después, la danza se reinicia con un ciclo de cinco meses de presentaciones seguidas; así, vuelve aparecer en las fiestas de la Natividad de la Virgen (8 de septiembre) y San Miguel (29 de septiembre), las cuales corresponden

¹ Una síntesis de este capítulo ha sido publicado en Jáuregui, Jesús y Johannes Neurath (coords.), *Flechadores de estrellas. Nuevas Aportaciones a la etnología de coras y huicholes*, INAH, Universidad de Guadalajara, México, 2003: 387-410.

² Sobre todo, la escenificación dancística a que hace referencia nuestro trabajo, es la que se lleva a cabo en Jesús María (Ramírez, 2001). En Santa Teresa el grupo de danzantes no aparece y el ceremonial sólo consiste en una procesión, en la cual los mayordomos y tenanches pasean dentro de su cajón a San Antonio alrededor de la plaza que se localiza entre el juzgado y el templo del pueblo.

aproximadamente al equinoccio de otoño. Continúa en la fiesta de la Virgen del Rosario (8 de octubre) y la fiesta patronal de Santa Teresa (15 de octubre) cuando se recogen los primeros frutos. En noviembre dejan de participar hasta el día de la Virgen de Guadalupe (12 de diciembre), en la que se inician las fiestas del solsticio de invierno, y con ello, la entrada a la temporada de secas. Tres últimas escenificaciones cerrarán el ciclo de la danza de la urraca, el día del nacimiento de Jesucristo (24 de diciembre), en año nuevo (31 de diciembre) y el día de los Santos Reyes junto con el cambio de autoridades tradicionales (6 de enero). En cada celebración debe presentarse la danza por lo menos tres veces: en la víspera (o velación) a la media noche, cuando el sol está en el nadir, dentro de la casa real; durante los traslados, en calidad de acompañantes de la comitiva del santo que pasean por la calle principal del pueblo; y el día de la fiesta, al mediodía, cuando el sol está en el cenit, dentro de la iglesia o en el atrio.

Es importante mencionar que las fiestas de San Antonio de Padua y la de Santa Teresa, del subciclo ritual católico, tienen una correspondencia con las fiestas de la siembra (*Mitote* de la Chicharra) y la de la cosecha (*Mitote* de los Esquites), respectivamente, del subciclo ritual agrícola (Guzmán, 1997). Tanto las fiestas del santoral católico como las del *Mitote* son realizadas en espacios rituales diferentes; sin embargo, las dos primeras cumplen el propósito de pedir las lluvias, entre mayo y junio, para posibilitar la fertilización de la tierra. Las dos siguientes agradecen a las deidades de la lluvia, durante septiembre y octubre, el haber propiciado el crecimiento del maíz, refiérase al calendario ritual (dibujo 6).

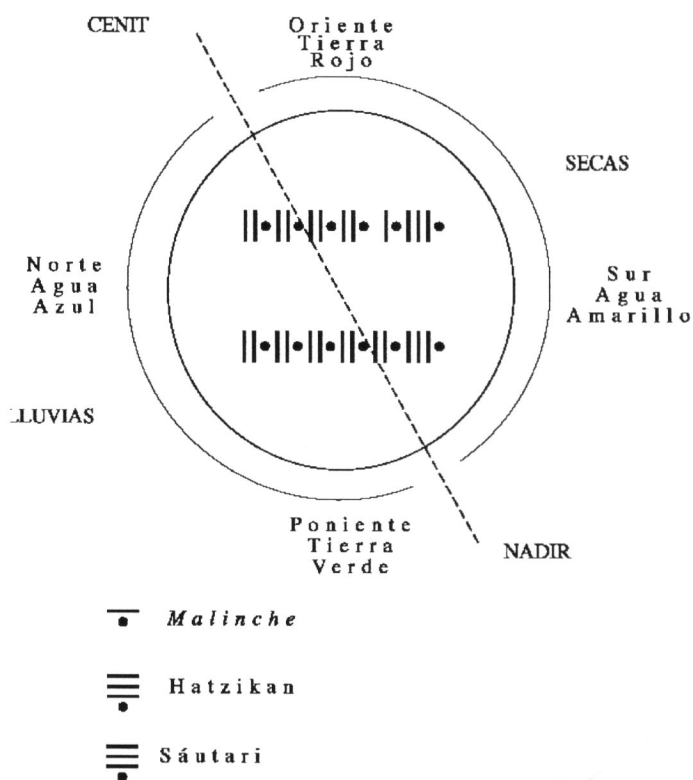
Nosotros los urraqueros (neve´emes): las deidades pluviales.

El nombre de la Danza de la(s) Urraca(s), como se le conoce, hace referencia al manojo de plumas de urraca (*Calocitta colliei*) que llevan los danzantes en sus coronas, más no porque éstos imiten en su danza el movimiento del ave. El artículo femenino (la) que le antecede, se debe a que, en español, *urraca* pertenece al género femenino, pero es representada por danzantes masculinos. De acuerdo con las observaciones de Preuss (1912: 83-85 [III.9]), en el canto que

narra las acciones que efectúan las deidades pluviales, encontramos cómo se le denomina a los actores que realizan esta práctica dancística. En el segundo renglón el canto dice: *Aquí se acuerdan de los dioses llamados **nevemes***. Esta última palabra se traduce como “*nosotros los urraqueros*” o “los hombres que realizan la labor que corresponde a la urraca (Verónica Vázquez comunicación personal). En nota a pie de página, Preuss nos aclara que se trata de unos danzantes también llamados *nevemes*, que representan a las nubes (Preuss, 1912: 83). También traduce la palabra danzante directamente en español, vocablo utilizado en lengua cora como *danzanti*. Por esta analogía sabemos que se refiere a los danzantes hombres que personifican a las nubes. Por su parte, la palabra urracas (*ve´eme*) está compuesta por dos palabras: urraca (*ve*) y el plural que designa seres humanos (*eme*). En tanto que la urraca (*ve*) es representación de las nubes, los humanos se adjudican el sentido que tienen las nubes como fenómeno que trae la lluvia. Por tanto, la asociación simbólica compuesta en la palabra *ve´eme* nos lleva a traducirla como los «urraqueros» o las nubes (entes humanos) que se dedican a traer la lluvia. Así, este grupo de hombres, que representan a las deidades pluviales, serán los encargados de hacer llover, por lo que nosotros denominaremos a esta práctica dancística como danza de los «urraqueros».

En tanto deidades pluviales, los actores que las representan ocupan un lugar de acuerdo a la posición que los astros tienen en el cielo durante el solsticio de invierno, esto es, los actores se colocan invariablemente en una posición que corresponde al eje norte-sur, dirigiendo sus saludos hacia el sur. Otro ejemplo de ello, lo notamos en la combinación de la cinesis con la orientación del danzante, en la que destaca el homenaje que se rinde al inframundo (Guzmán, 1997: 148), saludándolo de manera ceremoniosa con la cara vuelta hacia el sur, mientras dibujan en el aire, con el pie derecho, una cruz cósmica (Pisada 0: saludo en cruz). Esta misma acción la desarrollan el conjunto de los danzantes cuando se desplazan por el espacio al formar una perfecta imagen de la cruz, orientada hacia los cuatro rumbos (véase tema coreográfico 2: *La Cruz* de este mismo apartado).

El número de participantes puede variar: de cuatro parejas como mínimo, hasta seis como máximo, dependiendo de si el grupo no ha sido desintegrado o de si los gobernadores logran invitar a tiempo a todos sus integrantes, lo cual a veces no es posible. Los doce actores que componen idealmente la “cuadrilla” de la danza de los «urraqueros» (once hombres y una niña) se dividen en dos filas paralelas iguales que se colocan una al oriente y la otra al poniente dentro de un cuadrilátero imaginario que representa al ideograma cósmico (dibujo 21).



Dibujo 21. Ideograma cósmico. (basado en Guzmán, 1997: 148a).

La fila oriental está comandada por el primer capitán, quien personifica a *Hatsikan*, la Estrella Matutina³. Se representa por el más anciano, el mayor y, por tanto, el que tiene más años de participar en el grupo; se considera que es quien tiene más conocimientos acerca de esta tradición dancística. Detrás de él se coloca la

³ Los coras consideran que las estrellas matutina (*Hatsikan*) y vespertina (*Sáutari*) pueden ser dos dioses distintos y muchas veces se encuentran en una posición opuesta. Ellos son los guías que dirigen la danza.

Malinche, quien encarna el papel de la Madre Tierra (*Téxkame*)⁴: es requisito que sea niña quien desempeñe este papel. Su compromiso finaliza justo antes de cumplir los doce años (edad aproximada en que los coras consideran que una niña pasa a ser mujer), por lo que debe iniciarse entre los cinco y seis años, para terminar su ciclo justo cuando deja de ser niña. Los cuatro danzantes restantes de la fila personifican a los difuntos convertidos en estrellas y su ocupación más digna es la de traer la lluvia.

Por su parte, la fila occidental está compuesta por el segundo capitán, quien representa a *Sáutari*, la Estrella Vespertina. Es más joven que el primer capitán y, por consiguiente, sigue sin dudar, las indicaciones de su hermano mayor (*Hatsikan*). Al momento de la escenificación dancística tiene la obligación de llamar a todos los danzantes para que se coloquen en su lugar correspondiente. También debe enseñarles a los nuevos participantes la colocación de cada una de las prendas de la vestimenta; además les muestra cómo deben realizarse los movimientos dancísticos y, sobre todo, cuál es el comportamiento que se espera de un buen danzante. Los cinco danzantes detrás de él fungen como una cauda de estrellas.

La cuadrilla es acompañada por “el viejo de la danza” (*Xáyaka*). Su función es custodiar el espacio donde se realizan los desplazamientos coreográficos. Cuando los danzantes inician sus evoluciones se coloca detrás de ellos. Llama su atención cuando se equivocan e indica las pisadas correctas entre ellos. En ocasiones juega o hace bromas entre los observadores de la danza. Mantiene a perros, niños y borrachos alejados de los danzantes. Casi siempre él va adelante en las procesiones, manteniendo su lugar a la entrada de la iglesia, entre la puerta y el arco de flores, en calidad de vigilante. La palabra *xáyaka* es utilizada para designar vulgarmente a la vagina: la analogía con la denominación del viejo se explica por la posición del personaje durante la danza vespertina en la iglesia (foto 6).

⁴ Preuss, (1998 [1912]:49) informa que las concepciones coras tienen un paralelo manifiesto con los conceptos que tenían los antiguos mexicanos sobre las diosas de la Tierra y de la Luna. La diosa se encuentra en el centro de la tierra y en ella se unifican en cierta medida el inframundo; la tierra y el cielo nocturno, así como la muerte y la fertilidad.



Foto 6. Xayacas, Santa Teresa

“Debajo del arco de flores, el Xayaka [trickster; payaso ritual que con sus bromas y gritos se manifiesta como transgresor ante el orden silenciosos de la cuadrilla de danzantes] custodia [con sus constantes movimientos en el eje norte sur de la entrada del templo] el interior de la vieja iglesia de adobe, de la misma manera que una xayaka [vagina] cumple la función de ser la entrada pecaminosa y contaminada a un recinto igualmente puro y sagrado, como lo es la matriz de la mujer” (Coyle, 1997:246).⁵

⁵ "Beneath the arch of flowers, the *Xáyaka* guards the interior of the old earthen church just as a '*xáyaka*' serves as the sinful and contaminated entrance to an equally pure and sacred enclosure – a woman's womb" (Coyle, 1997: 246).

Ambas filas representan el cielo nocturno y estrellado donde moran los doce espíritus primaverales y de los muertos (Preuss, 1998 [1906]: 131) que *trabajan* durante la temporada invernal, esto es, que descienden a la tierra hacia el solsticio de invierno (diciembre/enero). Durante el tiempo que le sigue (a partir de junio), la luna tiene una actuación especial, pues, como diosa del agua, derrama las lluvias que harán fructificar las semillas. En el oriente (arriba) está el desierto (*Watari Majasruá*) simbolizando el cielo; de ahí salen las deidades pluviales hacia el poniente (abajo) donde se encuentra la cueva (*Tuáaca-mu'u-ta*) dejando caer sus bendiciones sobre la tierra (Guzmán, 1997: 145-148). De esta manera, la agrupación de los *nevemes*, hace referencia a la Madre Tierra acompañada de sus aves o deidades pluviales, formando así dos serpientes de nubes que se mueven revolcándose en remolinos, mientras que la máscara del *xáyaca* es la nube más oscura que va adelante (véase tema coreográfico 4: *Las Rondas* de este mismo apartado).

Actualmente, a los coras jóvenes ya no les atrae participar en la danza, por lo que, para evitar que dicha práctica no deje de realizarse, se establece un compromiso parental vitalicio por medio de la promesa; así, quedan aseguradas las seis parejas obligatorias que la componen la cuadrilla, formando un grupo compacto de doce «urraqueros» relacionados entre sí parentalmente. *Cuando yo era chico, mi padre ya era parte de los danzantes; cuando él ya no pudo, pues me tocó a mí, y yo cumplí hasta donde pude. Yo no tuve hijos varones, pues ya no hubo a quien pasarle la obligación* (Mario Díaz, de Jesús María, 2001). Los «urraqueros» recuerdan que, desde el tiempo de sus abuelos, la continuidad de la práctica de la danza se hereda como manda ofrecida por los padres, misma que es simbolizada al momento de entregar la «pala» (uno de los objetos de la parafernalia de los danzantes) a uno de sus descendientes⁶. De esta manera, para sellar el compromiso de participar en el grupo de «urraqueros», es obligación del

⁶ En el artículo *Conocedores del tiempo: los graniceros del Popocatepetl* de Julio Glockner (2001: 305), se hace mención que a los hombres que han sido “endonados” desde el cielo para dedicar su vida a conseguir buenas lluvias y conjurar los malos temporales, reciben las “armas” (un crucifijo, un sahumero, una palma y una escoba), con las cuales ellos combatirán las tempestades.

padre (o uno de los abuelos) confeccionar la «pala», la corona y la vestimenta del danzante recién iniciado. *Más antes las «palas» y sonajas se guardaban en la iglesia. Ahí se dejaban y ellos [los mayordomos] las cuidaban. Ahora, cada quien la tiene en su casa y sólo en día de fiesta la depositan en el «altar» (mesa o tapeixte) junto con las demás ofrendas* (Andrés Due, de Santa Teresa, 2000).

Cuando se inician los más jóvenes, se les coloca en los últimos lugares de la fila. Conforme pasan los años y aprenden los movimientos y las trayectorias espaciales, ocuparán progresivamente los lugares delanteros, hasta llegar a ser capitanes (o punteros). La experiencia cinética, aprendida por medio de la repetición, reafirma una memoria rítmico-corporal de los «urraqueros». Esta memoria permite a los capitanes no sólo ejecutar secuencias de apoyos y golpes de pies, sino además, reproducir los desplazamientos en relación con las melodías. Se puede decir que los capitanes se guían por las piezas que el músico interpreta con su violín. Aunque, en ocasiones, es el propio músico quien indica las trayectorias espaciales y las pisadas a los «urraqueros».

Indumentaria y parafernalia.

Los dos capitanes, al igual que los demás «urraqueros», portan una pañoleta larga con la imagen de la Virgen de Guadalupe, que cubre la cabeza y tapa la parte trasera del cuello y los hombros. Sobre la cabeza se colocan una corona, cuya estructura está hecha sobre una base de una doble cruz de tiras de palma, montada en un rodete de palma tejida, de casi ocho centímetros de ancho, por lo que la estructura circular muestra una estrella de ocho puntas, que equivale a decir nueve, pues la intersección de todos los extremos se considera como otra punta. En cada brazo de esta cruz se colocan dos flores de papel de china. Las flores son de ocho centímetros de diámetro y combinadas en dos colores: blanco/azul rey, verde agua/rojo, verde limón/azul turquesa, rojo/amarillo, rosa/blanco, blanco/amarillo, todas con el centro de papel metálico. En la parte más alta de la corona hay una esfera, también construida de palma, con una flor en el tope. Así, el bonete que cubre la cabeza de los danzantes está revestido de

diecisiete florecitas multicolores. El rodete de palma tejida está forrado con papel metálico de dos colores, blanco en la parte inferior y rojo en la parte de arriba. Sobrepuesto, en la parte de enfrente, un espejo cuadrangular. Alrededor del rodete se colocan de manera simétrica seis «chilillos» (manojos) de plumas de urraca de case cincuenta centímetros de altura. Cada «chilillo» tiene cinco plumas atadas con hilos de colores a una aguja de madera⁷. Para Coyle (1997: 100-103) los manojos de plumas de los danzantes hacen referencia a los *mú'vieris* (varas sagradas con plumas de urraca amarradas) que utilizan los rezanderos; además, se considera que las plumas son curativas y a la vez protectoras. Añadiéndole sólo a tres de las plumas, del manajo de cinco, un cascabel de víbora, los chamanes realizan ceremonias de curación para *limpiar* la enfermedad del cuerpo (Andrés Rodríguez Due, de Santa Teresa). En Santa Teresa, a veces, se añaden plumas de guajolote al manajo de plumas de urraca, y en el caso de Jesús María y de San Francisco, la corona sólo consta de cuatro manojos de plumas, y la punta de cada pluma se adorna con otra pluma blanca de paloma pequeña⁸. Pero queda una interrogante: ¿Por qué este *mú'vieri* es utilizado por un danzante en el tope de su cabeza?

Por delante de la corona cuelga un velo de cuentas de chaquira de colores, de quince centímetros de ancho y veinticinco centímetros de largo que cae sobre la frente y tapa la cara. El velo consta de ochenta y cuatro (o ciento cinco) figuras en forma de rombos que, a su vez, se dividen en siete hileras con doce (o quince) rombos cada una. La punta se remata con borlas de estambre de diversos colores. En la parte de atrás de la corona cuelgan casi hasta los pies ocho listones de colores largos. La corona actual de los «urraqueros» de San Francisco ya no cuenta con el velo de chaquira.

En la mano izquierda porta una *pala* de madera de pino con diseños de dos aves o, en el caso de Jesús María, con dos aberturas en la parte ancha de la pala semejando dos ojos. En la orilla superior lleva incrustadas de modo vertical cuatro tiras delgadas de madera de veinte centímetros de largo cada una, las cuales

⁷ La descripción de la corona aquí presentada corresponde al estilo tereseño y fue proporcionada por el diseñador de vestuario Joaquín Reza.

⁸ La paloma es considerada como la hija de la Madre Tierra.

quedan atravesadas a la mitad por una quinta tira pegada horizontalmente. En La Mesa, al igual que en Jesús María, le colocan *rositas* de papel blanco en los extremos y en el centro de las tiras de madera. Por su parte, en la mano derecha se sostiene una sonaja de guaje con cuentas de chaquira adentro. En el cuello lleva un paliacate anudado al frente.

Cada «urraquero» viste camisa, calzón de manta desanudado del tobillo y *cotense* del traje tradicional; al frente por la cintura cuelga un paliacate rojo extendido, el cual se sostiene por un extremo doblado hacia adentro del calzón de manta, justo a la altura del ombligo. Llevan cruzado al hombro un morral y calzan huaraches. Los colores que destacan de sus ropas son el blanco (lienzos, camisa y calzón de manta) y el rojo (paliacates y pañoletas) ¿Qué relación existe entre ambos colores y los atributos que le corresponden a la entidad de la lluvia⁹?

La Malinche porta una pañoleta con la imagen de la Virgen de Guadalupe que cubre la cabeza; encima se coloca una corona adornada con flores multicolores de papel y espejos; delante de la cara cae el velo de cuentas de chaquira y por la nuca cuelgan los listones largos de colores. En el cuello lleva varios collares de chaquira de diferentes colores; blusa, falda y mandil del traje tradicional de mujer tereseña; sostenido al frente por la cintura, cuelga de una de las puntas un paliacate rojo extendido; en la mano izquierda sostiene una *pala* de madera, y en la mano derecha una sonaja de guaje; lleva morral cruzado al hombro, y calza huaraches. Es significativo que la corona de la Malinche carezca de los manojos de plumas de urraca. En cambio la corona de la Malinche de San Francisco, quien viste toda de blanco, sin paliacate a la cintura, no tiene ni plumas de urraca ni velo de cuentas de chaquira. En Jesús María, también viste de blanco, pero no usa corona ni paliacate al frente de la falda. Los mayordomos la consideran semejante a la Malinche de las Pachitas¹⁰, es decir, una de las tenanches se ocupa de bañarla, peinarla y vestirla (Fiesta de San Antonio de Padua en Jesús María, 2001).

⁹ Nos refiere Preuss (1998 [1906] : 117), el color blanco simboliza la luz astral, mientras que el rojo remite a la muerte de las estrellas por la luz solar. Por otra parte, durante la fiesta a San Antonio de Padua, patrón de las lluvias en Jesús María, la iglesia está adornada con listones blancos y rojos.

¹⁰ Para Preuss, “[...] la niña Malinche, que es un personaje también de las Pachitas, o sea del carnaval cora, [...] representa a la Madre Tierra (*Téxkame*)” (1998 [1906]:132).

Por último, el *Xáyaca* o Viejo de la Danza, porta una máscara de madera y un látigo en la mano derecha. El látigo generalmente es un lazo de ixtle con nudos. En raras ocasiones, cuando un toro se sacrifica, el viejo recoge la cola o el pene y lo utiliza como látigo (Coyle, 1997: 244). La máscara está hecha de una sola pieza de madera con aberturas en los ojos y la boca. Ésta semeja como si el anciano al que representa estuviera soplando, o silbando, o gritando. La máscara también tiene una larga cabellera de pelo de cola de vaca o de ixtle, la cual se cose en una manta que cae detrás de la cabeza. El color blanco de su pelo hace referencia al cabello canoso de un hombre anciano.

La corona de los “urraqueros” tiene gran semejanza con el nicho de madera donde se guarda a los santos. Este nicho se decora con un velo de chaquira –que cubre toda la parte frontal, pero también el rostro del santo— del cual penden varias tiras de monedas que caen al frente; pero sólo se coloca en día de fiesta, cuando el santo está en el altar de la iglesia y no se requiere de su presencia, lo cubren con un lienzo que cae por delante del nicho, ocultándolo completamente. La parte de arriba del nicho está cubierta de flores y, por encima, le colocan un arco decorado de flores. De la espalda del santo cuelgan cruzados al frente varios listones largos multicolores que los fieles utilizan para “limpiarse” o bendecirse.

Como objeto sagrado, la corona se coloca en el *tapeixte-altar*; por tanto, no debe tocar directamente la cabeza, la cual es cubierta con una pañoleta o paño blanco, lo que impide que la cabeza humana sea vista; así, se logra un especie de montículo, o pirámide-altar, que representa el universo. Justo arriba de la pirámide se exhibe el color azul, porque está situada sobre *el agua del cielo nocturno*, donde la deidad de la lluvia habita, al igual que las estrellas inundadas por el agua (Preuss, 1998 [1912] : 62).

La corona consta de flores (o *rositas*, como ellos las llaman), espejos, plumas, listones y cuentas de chaquiras. Puestos en orden alrededor de la cabeza, con una dirección y en un número exacto, representan las características simbólicas de estos danzantes-deidades pluviales. Es una cabeza humana rodeada de cuentas, una unidad que va en combinación perfecta con todo el sistema expresado por el conjunto del personaje. Está construida sobre una estructura de

dos cruces de palma y con seis o cuatro manojos de cinco plumas de la cola de urraca en la parte de arriba, marcando los límites del mundo circular. Diecisiete o más flores pegadas en ocho carrizos delgados de palma cubren la cabeza como un bóveda celeste llena de estrellas que, tal vez, representen una constelación de estrellas. De esta cúpula emanan rayos de luz, que se proyectan en uno o dos espejos al frente o a los lados, como reflejos emitidos por la luz de una veladora en la noche, o por la luz del sol durante el día. Cuelgan por la espalda de ocho a doce largos listones de varios colores brillantes, como si fueran un arco iris formado por el efecto de la lluvia y los rayos solares, o pueden ser, también, caudas de estrellas luminosas.

Por último, el velo que cubre la cara del danzante, ocultando su identidad, es un lienzo de cuentas pequeñas de vidrio que se explica, por un lado, por “el estado de sueño en el que se encuentran los danzantes en calidad de estrellas” (Preuss 1998 [1906]: 131). Por otro lado, por el canto “La danza de los dioses de la lluvia” (Preuss, 1912: 83-85 [III.9], donde se describe el velo confeccionado de cuentas de vidrio, material que, para la elaboración de objetos ceremoniales, ha sustituido las cuentas de concha marina y que, al igual que éstas, simboliza gotas de agua. Por ello, el velo de chaquira también representa la lluvia (véase punto 3 de este apartado).

Cada danzante porta en la mano derecha una sonaja –que agita constantemente durante la realización de la danza–, en la mano izquierda, una *pala*; ambos instrumentos constituyen para el *danzanti* un atributo especial, pues con ellos ejecuta acciones que le permiten efectuar sus hechizos. De acuerdo con los movimientos circulares al frente o casi pegados al costado izquierdo del cuerpo, tanto en posición horizontal como en posición vertical (pisada 1 y 2), podemos interpretar que la *pala* funciona como instrumento que ayuda a despejar o aclarar algo que se encuentra enfrente, lo cual es indicio de que no se trata propiamente de un arma, sino de una especie de escudo o herramienta para limpiar. En calidad de hechicero, el danzante transmite su poder mágico por medio del sonido que emite su sonaja, mientras que con la *pala* limpia o despeja el

camino para que llegue la lluvia¹¹. Además, la *pala* le otorga a cada «urraquero» una jerarquía, entre más antigua sea, mayor rango obtiene.

Según la concepción general de los coras, algunos difuntos se convierten en deidades pluviales; por ello la identificación de la corona y la «pala» con los atuendos de los muertos. Por un lado, tenemos a los niños que mueren antes de cumplir los doce años de edad, a quienes los adornan con una corona semejante a la de los danzantes. Por otro, la *pala*, en miniatura y hecha de hoja de palma natural, se coloca en la mano de los muertos (Preuss (1998 [1906]: 129 y 242).

El canto de la urraca.

Completa el grupo de danza el músico¹² quien sentado debajo del *tapeixte* se coloca frente a los danzantes. Él toca un violín de fabricación local muy próximo al violín europeo contemporáneo con cuerdas metálicas. Las piezas musicales que acompañan la ejecución de los «urraqueros» no tienen letra y no se les reconoce con nombre alguno. Sin embargo, tanto músico como danzante conocen las melodías que corresponden a diferentes evoluciones coreográficas. La música es pausada y armoniosa, lo cual permite a los danzantes realizar sus evoluciones con ritmo lento y moderado.

Hemos recurrido a los cantos de “La urraca”, de “La danza de los dioses de la lluvia”, y de “La Invocación de las deidades pluviales” recopilados por Preuss (1912) hace más de 90 años entre los coras de Jesús María y San Francisco, con el propósito de interpretar quiénes son, cómo se visten y qué acciones realizan los hombres que tienen los atributos de convertirse en deidades pluviales. No tenemos conocimiento de que actualmente sean cantados entre los coras; sin embargo, nos interesa resaltar que, a pesar de haberse perdido la tradición del

¹¹ Para los miembros de una congregación de pedidos de lluvia conocida como Misioneros del Temporal del Estado de Morelos (Glockner, 2000: 29), una pala tallada en madera debe permanecer oculta bajo la tierra y “boca arriba”, para que la utilicen los seres espirituales que trabajan con el temporal. “La pala, dicen ellos, sirve para abrir «los caños» o «apancles», para desazolvarlos, mantenerlos limpios y permitir que el agua fluya «por los cuatro cabos de la Tierra y por los cuatro vientos cardinales», y regar así, «parejito», todos los sembradíos”.

¹² Actualmente el músico reconocido en Santa Teresa que acompaña a la Danza de los «urraqueros» es don Enríquez Lemus del rancho de Santa Anita. También la hace de chirimero cuando acompaña a Los Moros.

código verbal, queda presente la representación del código no-verbal. El mismo Preuss (1998 [1906]: 248) nos hace la aclaración que no necesariamente lo que se cantaba hiciera una referencia directa a un ritual en específico. No obstante, recalca la importancia que tiene la lluvia en el pensamiento indígena, al analizar el altar que se prepara para la fiesta cora de la Siembra (*Mitote* de la Chicharra) celebrada antes del inicio de la temporada de lluvias, aunque en esa fiesta específica los danzantes no aparezcan. Por último, al no conocer cómo sonaba esta melodía no podemos saber si ésta tuvo relación alguna con las melodías de las piezas musicales utilizadas en la danza.

Canto sobre la indumentaria

En el canto de “La Urraca” (Preuss, 1912: 249-252 [XVII.29]) observamos la importancia de las plumas de dicha ave para los coras, en tanto animal mágico de la lluvia. Aquí sólo reproduciré algunos versos¹³.

La Urraca

(8) *Hijos de mi madre, esperen mi urraca allí lejos en el agua de la vida.*

(9) *Allí mira en el agua de la vida de su madre.*

(10) *Allí se envuelve en nubes con su humo de tabaco, con sus plumas.*

[...]

(13) *Allí se baña con su cola en el agua de la vida de su madre.*

[...]

(15) *Es especialmente poderosa y causa admiración.*

(16) *Ya se baña con su cola.*

[...]

(21) *Allí está jugando abajo en el oriente.*

(22) *Allí baila con su cola.*

[...]

(25) *Para todos los lados mira, en el mundo de su madre.*

(26) *Apunta su vara de plumas hacia todos los lados.*

¹³ La traducción del texto (Preuss, 1912) del alemán al español fue realizada por Ingrid Geist, 1998 (en prensa).

[...]

(28) *Para todos los lados se menea la cola de mi urraca*

[...]

(32) *Allí está bailando, se ve bonita.*

[...]

(38) *Allí juega delante de los dioses.*

[...]

(48) *Canta para todos los lados y habla con su cola.*

[...]

(50) *Bonito se envuelve en nubes entre los dioses con su humo de tabaco.*

(51) *Causa admiración y tiene poder entre ellos.*

“El canto celebra a la urraca especialmente por las plumas de su cola, con las cuales se hace la vara mágica de los dioses y chamanes [...] La urraca aparece en [el oriente], lugar de la salida del sol, en el agua de la vida donde apunta con su cola [...]. Al principio se describe cómo se baña con su cola en el agua de la vida y cómo por medio de ese baño llueve sobre los humanos en todas partes. El canto describe [una especie de danza por medio de] la cual fue entregada [la lluvia] a los dioses y humanos” (Preuss, 1998 [1912] : 252).

Canto sobre la indumentaria y la acción que realizan los «urraqueros»

Es en el canto de “La danza de los dioses de la lluvia” donde se mencionan todos los detalles del atavío de los «urraqueros» y donde se les describe como dioses que traen la lluvia (Preuss, 1912: 83-85 [III.9]).

La danza de los dioses de la lluvia

(8) *Se adornan con sus ropas de la vida.*

[...]

(10) *Se adornan bonito con la corona¹⁴ de la vida.*

(11) *Se adornan bonito con las plumas de la vida,*

¹⁴ La corona que llevan sobre la cabeza.

(12) *bonito con las plumas negras como la noche,
bonito con las plumas de las nubes.*

(13) *Su rostro es bonito como perlas¹⁵.*

[...]

(17) *Bonito sostienen la magnífica cruz¹⁶.*

(18) *Sostienen sonajas bonitas.*

[...]

(23) *Tienen plumas de la vida.*

(24) *Allí aparecen bonito entre sus nubes.*

(25) *Aparecen y llegan hablando a la tierra.*

En los siguientes versos, observamos la relación tan estrecha entre canto, música y danza como un unidad:

(34) *“Que lo logren con su danza y que desciendan a su tierra”.*

(35) *Aquí esperan su tocada del violín en su tierra.*

(36) *Escuchan su tocada del violín que se llama “palabras”.*

(37) *Escuchan y bailan ahora en su tierra.*

(38) *Bonito se oye allí la danza de los danzantes.*

(39) *Se llaman [Tsevi] (deidades pluviales).*

(40) *Aquí se oyen arriba en el oriente.*

(41) *Se oye la danza de los [«urraqueros»].*

(42) *Terminan con su danza.*

Recuérdese que para los antiguos *mexicas* la palabra *cuicatl*, cuya representación gráfica era la voluta de la palabra adornada de flores, cual si dijera “palabra florecida”, significaba música con palabras y baile (Martí, 1961: 181-196). Así, para los coras las danzas ocupan un lugar privilegiado en las ceremonias descritas detalladamente en los cantos y, sobre todo, cuando son ejecutadas en las fiestas. Por medio de la danza se promueven las intenciones mágicas, pues la acción

¹⁵ Se trata del velo de cuentas de chaquira que les cubre el rostro.

¹⁶ Se le identificó con la *pala* que los «urraqueros» empuñan en la mano izquierda.

realizada garantiza que se logre la meta de la ceremonia. Por su parte, el sonido musical emitido por el violín es otra manera de murmurar palabras, se trata de un acto mágico por analogía; el sonido del violín relacionado con el canto del ave o con los susurros que emite la voz tiene el “poder de hablar”.

Pedimento y Agradecimiento a las Lluvias.

Por el momento, sólo hemos considerado para nuestros registros preliminares y análisis etnocoreográficos dos procesos rituales coras (junio y octubre); posteriormente tomaremos en cuenta las versiones ejecutadas al final del ciclo ritual (diciembre/enero), así como de las correspondientes a los danzantes de Dolores (*Guajchajapua*), La Mesa (*Yaujke'e*) y San Francisco (*Kuaxata*). En este apartado haremos referencia a dos fiestas patronales de dos comunidades, a saber, la del 13 de junio en honor a San Antonio de Padua en *Chuisete'e* y la del 15 de octubre dedicada a Santa Teresa en *Kueimarutse'e*. La primera corresponde al patrón de las lluvias, de las buenas cosechas y de los animales, es inicio de la temporada de lluvias. La segunda concierne a Nuestra Madre, la patrona de Santa Teresa, con la que concluye la temporada de lluvias.

Son tres los escenarios donde se lleva a cabo la ejecución dancística: en el juzgado¹⁷; en el atrio y dentro de la iglesia; y por último, en las calles principales del pueblo. El día que se realiza el “alba”, la danza aparece a mediodía, en la Casa Fuerte y, antes de la media noche, dentro de la Casa Real o bajo la ramada; durante “la víspera” los “urraqueros” aparecen por la mañana y tarde, sobre todo, en las procesiones acompañando a los santos de la iglesia al juzgado y, viceversa; finalmente, el día de la fiesta los danzantes participan al medio día, en presencia del santo en la iglesia.

La construcción del palo de cintas.

Dos días antes de iniciar los festejos a San Antonio de Padua por las noches se escucha, desde una casa del barrio de San Antonio, la música de los Moros, esto

¹⁷ En el caso de *Chuisete'e* frente a la puerta de la casa fuerte y bajo la ramada del barrio de San Antonio. Por su parte, en *Cueimarutse'e* sólo al interior de la casa real (casa fuerte o juzgado).

es, la chirimía y dos tambores, uno pequeño y otro parecido a una tambora. Un día anterior al “alba” los mayordomos inician los arreglos del armazón donde colocarán al santo; en este día sólo cubren de algodón la estructura de las andas. Al medio día dentro del juzgado, los *principales* frente al altar, dirigidos por el rezandero saludan a los cuatro rumbos, éste fumando su pipa y con un ramito de flores, aspergea agua en cada dirección. Al día siguiente, el 11 de junio, el grupo de “urraqueros” confecciona y adorna el tronco con el cual realizarán el son correspondiente al “palo de cintas”. Primero, los capitanes cubren con lienzos de manta el nicho donde colocan a San Antonio; éste 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 tronco mide aproximadamente cuatro metros de alto, en la punta tiene otro palo más delgado donde encaja, por el centro, el nicho quedando bien sujeto en la parte alta del poste. Por debajo del pequeño cajón amarran ocho cintas de lana blanca y negra, tejidas con diseños de grecas, de casi ocho metros de largo. Terminado el arreglo de la estructura, el mayordomo coloca al santo dentro del nicho; debido a que el santito está hueco por el centro, éste puede ser encajado en la punta del poste, lo cual no permite que se caiga a la hora de transportarlo. Los «urraqueros» sin su corona puesta, frente a la puerta del Casa Real realizan el son del “palo de las cintas” (tema coreográfico 5).

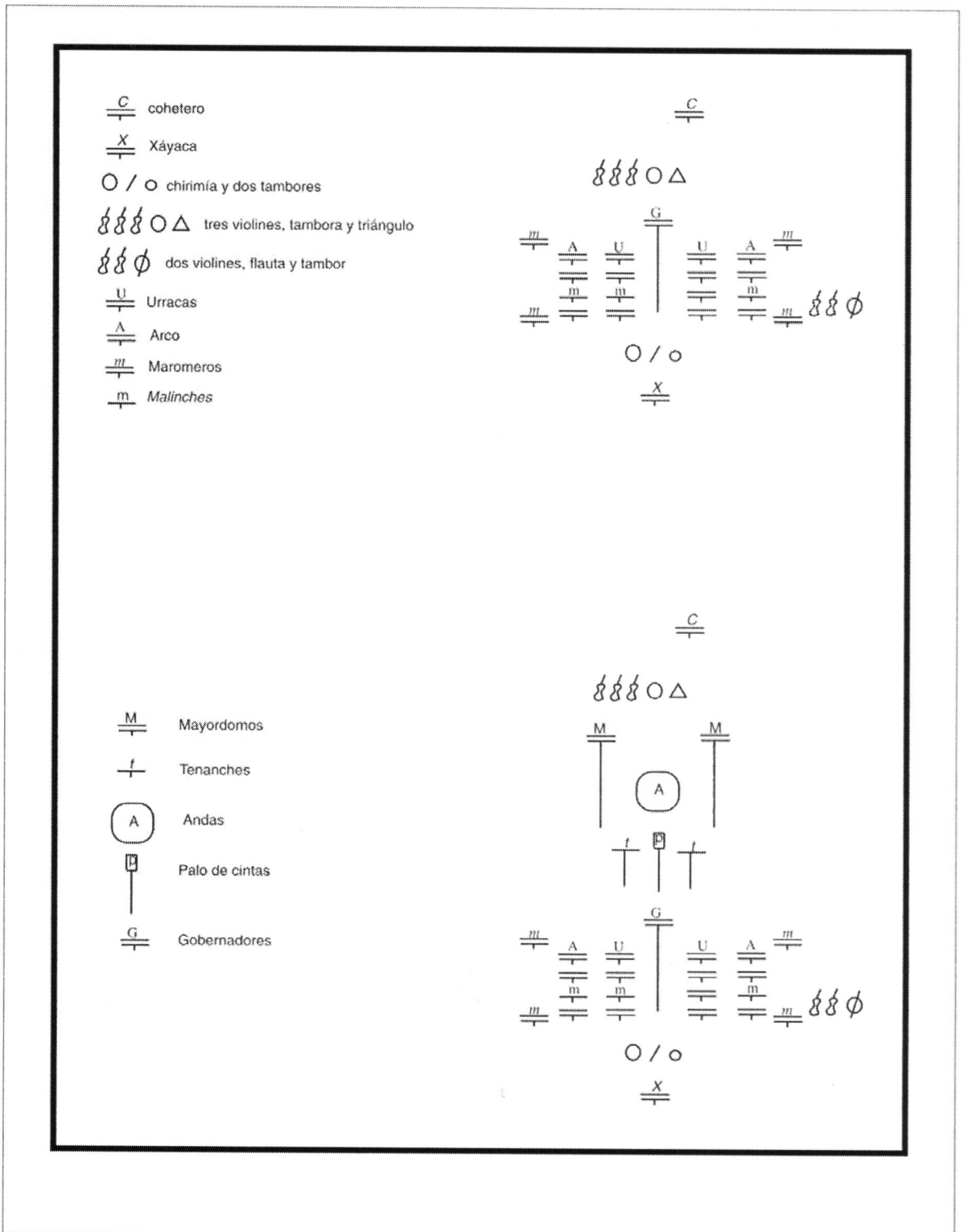
Al finalizar el son, los danzantes depositan el palo con el armazón dentro de la Casa Real, después el grupo se dirige hacia la ramada, localizada a unos metros del juzgado en la parte sur del barrio de San Antonio. De nuevo los “urraqueros” sin su corona puesta, inician los desplazamientos coreográficos de la danza de la urraca, comienzan con el *saludo* (tema coreográfico 1) y continúan con varias secuencias de *serpentinatas* (una especie de ensayo, tema coreográfico 3). Cuando concluyen, toca el turno a la Danza de Arcos¹⁸. Al concluir las dos presentaciones, los mayordomos encargados de asistir a los danzantes les llevan de comer. Por su

¹⁸ Por el momento, la etnografía y el análisis de esta danza la he dejado para un trabajo posterior, me avocaré al estudio de la danza de los Urraqueros como un ejemplo con el cual tanto la Danza de Maromeros como la de Arco, en tanto danzas de cuadrillas, pueden ser tratadas.

parte, en la Casa Fuerte, otros mayordomos y gobernadores han terminado de arreglar el altar, el arco de flores y la estructura de las andas. El mayordomo principal se encarga de traer de la iglesia al santo San Antonio, éste lo coloca en el altar de la Casa Real ubicado en dirección al oriente; una vez más, los *principales* dirigen sus rezos a los cuatro rumbos, los fieles se acercan a depositar su ofrenda y recibir su bendición, quedando postrados viendo al oriente.

Por la noche se realiza la velación dentro de la Casa Fuerte. Sentados alrededor del cuarto están los mayordomos, gobernadores y *principales*. De lado izquierdo del altar están los músicos de minuetes: tres violineros, otro que percute una gran tambora y uno más que toca un triángulo. Cerca de las diez de la noche, frente al altar peinan y visten a la Malinche del grupo de danza de los «urraqueros»; después las *tenanches* la llevan hacia la ramada donde darán inicio las representaciones dancísticas que durarán hasta la madrugada, primero se danza la de la Urraca y después la de Arcos. A las tres de la mañana, los danzantes se dirigen a la Casa Real, de ahí, en procesión, se trasladan hacia la iglesia. A estas horas de la madrugada sólo es una visita de músicos, danzantes y autoridades tradicionales. El orden de la comitiva es el siguiente: hasta delante el *xáyaca*; le sigue el trío de músicos de los Moros (chirimía y dos tambores, uno pequeño y otro mediano); detrás de ellos y al centro se colocan en dos filas el grupo de «urraqueros»; a sus costados van en formación las filas de los danzantes de Arcos y, en cada esquina de las cuatro filas, un Maromero. En medio de las filas van formados, uno detrás de otro, los gobernadores. Del lado izquierdo de las filas van los tres músicos correspondientes a las danzas: dos que tocan violines (uno para los urracas y otro para los de Arcos) y el músico que toca flauta y tambor a la vez. Hasta atrás de la comitiva van los músicos de la tarima (tres violines, una tambora y un triángulo), cierra la agrupación el cohetero (dibujo 22).

Por las calles, sin que nadie del pueblo salga a su encuentro, la comitiva camina al compás de las melodías de los instrumentos musicales. Casi al llegar a la iglesia se escuchan las campanas de la iglesia. Excepto los músicos de la chirimía (Moros) que se mantienen en el atrio y el *xáyaca* en la puerta, todos los demás entran a la iglesia.



Dibujo 22. Procesión 1 y Dibujo 23. Procesión 2

En el interior, frente al altar ambos grupos de danzantes, alternándose, realizan por largo rato sus evoluciones coreográficas. Por su parte, los músicos interpretan otra tanda de minuets, al terminar se regresan a la Casa Fuerte para tocar sonos de tarima, hasta el amanecer.

San Antonio pasa por en medio de los arcos y se eleva a los cielos.

El 12 de junio por la mañana, la víspera, debajo de la ramada, después de desayunar, los «urraqueros» y los danzantes de Arco interpretan sus danzas. Hacia el medio día, músicos y danzantes seguidos de los mayordomos, quienes cargan un gran arco de flores, se dirigen a la Casa Fuerte. Frente a la puerta los «urraqueros» vuelven a ejecutar el son del “palo de las cintas”, al concluir, con la misma colocación de la procesión anterior mayordomos, gobernadores, *principales*, *tenanches*, *xáyaka*, danzantes y músicos llevan en andas, por la calle principal del pueblo, al patrón de las lluvias San Antonio, a quien junto con el poste de las cintas colocarán en el altar de la iglesia (dibujo 23).

De la misma manera que la noche anterior, los músicos de los Moros se quedan afuera y el *Xáyaka* en la puerta; mientras en el interior de la iglesia los mayordomos visten al santo con ropas limpias y nuevas. Mientras, al centro del templo, los danzantes depositan en el piso sus coronas, *palas*, sonajas y arcos (de los danzantes de Arcos). Una vez que los mayordomos colocan a San Antonio en el altar, los danzantes inician los sonos dancísticos. Al finalizar su ejecución se van a comer; toca el turno a los músicos de minuets y tarima, quienes ya se han colocado en la parte del coro de la iglesia, sitio que los minueteros mantendrán hasta el día siguiente cuando concluya la fiesta. Durante la noche en casa del mayordomo principal la gente del pueblo se divierte bailando tarima.

Por la mañana del 13 de junio, los mayordomos arreglan la ramada, colocan dos grandes arcos de flores a la entrada, limpian la mesa cubriéndola de manteles bordados, retocan el armazón de carrizo forrado de algodón y flores de papel multicolores, en el que depositarán, otra vez, al santo. Por su parte, la *tenanches* peinan y visten nuevamente a la Malinche del grupo de la Danza de la urraca. Al

estar todo dispuesto, gobernadores, mayordomos, *principales*, tenanches, *xáyaca*, danzantes y músicos se trasladan hacia la iglesia. Durante el recorrido se escuchan las campanas de la iglesia, los tronidos de los cohetes, la chirimía con sus tambores y las melodías de los músicos de las danzas. Al entrar a la iglesia los danzantes depositan sus atuendos en el piso y toda la concurrencia espera a que el padre termine de oficiar la misa.

Cuando finaliza la misa, una gran comitiva se encarga de llevar el santo hacia la ramada. El chirimitero inicia tocando en el atrio, los estallidos de cohetes anuncian la partida de regreso. Los danzantes, dispuestos en la misma formación descrita anteriormente (dibujo 22), salen de la iglesia caminando de espaldas; delante de ellos va el *xáyaca* y los músicos; detrás de ellos se coloca el hombre que carga el palo de cintas; les siguen las mujeres que llevan el incensario con copal encendido, dos niños que portan una campanita, dos mayordomos con un cirio en la mano y otros dos con una bandera blanca; atrás los cuatro cargadores de las andas y cuatro más con el palio; al final va el padre y muchas mujeres cargando a sus hijos. Al pasar por la calle principal se acercan niños corriendo, algunos hombres y mujeres salen de sus casas para ver la procesión.

Antes de entrar debajo de la ramada, los danzantes se detienen ante los dos arcos de flores, separados uno del otro por unos tres metros, y justo en medio quedan los que vienen cargando al santo. Entre el espacio de donde inicia la ramada y donde está colocado el primer arco, los Maromeros¹⁹ acompañados por la flauta y tambor llevan a cabo un saludo a los cuatro rumbos; de espaldas dos danzantes doblan su torso hacia atrás, flexionando las rodillas hacia adelante y casi tocando el piso con la cabeza. Después, repiten la misma ejecución el primer capitán de la danza de los «urraqueros» y la Malinche, sólo que ella no se dobla hacia atrás. Al concluir la danza de maromeros, los mayordomos y las autoridades que cargan al santo pasan por debajo de los arcos para depositarlo sobre la mesa. Al momento en que la comitiva pasa al interior de la ramada, un encargado coloca una escalera de cinco escalones en un poste que detiene el techo de la ramada y

¹⁹ Por el momento, la etnografía y el análisis de esta danza la he dejado para un trabajo posterior, me avocaré al estudio de la danza de los Urraqueros como un ejemplo con el cual tanto la Danza de Maromeros como la de Arco, en tanto danzas de cuadrillas, pueden igualmente ser analizadas.

a su lado recarga el palo de las cintas. Esta acción parece indicar que es por medio de la escalera que San Antonio podrá elevarse a los cielos.

Muchos fieles se acercan a dejar su ofrenda de flores, algodón y una cera, al mismo tiempo que reciben las bendiciones del agua sagrada. Los primeros en realizar su presentación dancística son los «urraqueros» con el son del palo de las cintas, continúan con las otras coreografías; después, toca el turno a los de la Danza de Arco; y al final, los Maromeros²⁰. Mientras las danzas continúan sus evoluciones, los mayordomos ofrecen de comer a las autoridades principales, conforme van finalizando los danzantes sus participaciones, los mayordomos les ofrecen de comer.

Como a las cinco de la tarde se lleva a cabo la “entrega de bancos” de los mayordomos salientes a los entrantes. Son los danzantes de la Urraca quienes llevan a los nuevos mayordomos a la Casa Fuerte donde permanecerán hasta que el rezandero, frente a la puerta, otorgue sus “palabras” a los mayordomos entrantes para que éstos reciban formalmente el cargo. Cuando los «urraqueros» regresan a la ramada repiten el son del palo de las cintas; al concluir, todos se preparan para, una vez más, regresar el santo a la iglesia. La procesión se realiza con la misma formación del medio día antes descrita, sólo que en ciertos tramos del traslado el paso de camino de los danzantes será de espaldas, formados en fila, en trayectoria circular y frente al santo. Al llegar a la iglesia depositan a San Antonio en el altar y recargan el palo de las cintas al costado izquierdo. Por su parte mayordomos, gobernadores, tenanches, músicos y danzantes se despiden del santo, arrodillándose frente a su nicho, “limpiándose” con los listones y recibiendo una flor de las manos de un encargado. Para finalizar el día de fiesta los danzantes tienen que ir a las casas de los mayordomos que les dieron de comer, bailando uno o dos sones frente a la puerta de su casa en agradecimiento a sus atenciones.

²⁰ Por espacio y fines del presente trabajo, dejaré para un estudio posterior el análisis de las coreografías de las tres danzas de cuadrillas, a saber, Urracas, Maromeros y Arco.

La danza mágica de las deidades de la lluvia.

A diferencia de los arqueólogos, quienes, en el ámbito de la danza trabajan con figuras esculpidas, talladas o con diseños grabados, los etnocoreólogos captamos los desplazamientos de los danzantes contemporáneos y los trazamos, dejando estático en un dibujo el movimiento del cuerpo en el tiempo y el espacio. ¿A qué ideograma hacen referencia estas figuras coreográficas? Es decir ¿cuál es la idea de donde surge la experiencia cinética por parte de los danzantes y cuál es la relación que los coras tienen entre la idea y su trazo espacial?

Los movimientos giratorio, rotatorio, espiral y sigmoideo serán muy recurrentes en las acciones que realizan los «urraqueros». Para Fernando Ortiz (1947), los fenómenos meteorológicos –como el ciclón, el remolino, el torbellino, el huracán, y en los que la lluvia y el trueno son sus expresiones parciales–, están relacionados con estas figuras circulares, por su carácter giratorio. Si hemos dicho que los «urraqueros» representan a la nubes (o a deidades pluviales), es de esperarse que sus trayectorias sean circulares. Realizan sus movimientos en círculo en sentido levógiro y dextrógiro, también en espiral en ambas direcciones, combinados con figuras sigmoideas, que giran en sitio o dan vueltas alrededor de su eje.

Así, el pensamiento mágico de los coras (Preuss, 1906) permite crear diseños coreográficos que nos muestran cómo las deidades pluviales descienden a la tierra. En los desplazamientos de los *nevemes* observamos cómo bajan del cielo, semejando hilos de lluvia; a su vez, descienden del cielo a la tierra en forma de torbellino; al invertir la figura coreográfica, continúan su viaje de la tierra al inframundo (temas coreográficos 3 y 7).

Al continuar con nuestro análisis dancístico, nos proponemos relacionar el código verbal, que se expresa por medio del canto que hace referencia a la invocación de los dioses de la lluvia, con el código no-verbal, sobre todo el que observamos en los dibujos coreográficos que trazan los “urraqueros”. Nuestra tarea está centrada en adaptar las categorías de la Armonía Espacial Corporal (escalas y planos) a las particulares concepciones espaciales de los coras; es decir, a elucidar la relación entre el espacio “real” y el espacio “imaginario”.

Asimismo, aplicamos el Análisis de Movimiento Laban (1950) al estudio de la cinesis ejecutada por parte de los danzantes coras; analizamos la organización y las posturas corporales con base en la indumentaria y los objetos manejados por los danzantes; además, definimos tanto las acciones básicas que realizan con cada parte del cuerpo; así como, describimos el estado motivacional y el impulso emocional que caracteriza al personaje. Presentamos el contenido de las coreografías de cada pieza musical-dancística que componen los siete *temas coreográficos* de la Danza de los “urraqueros”, para finalizar con el análisis de uno de los temas en relación con el cosmos mítico.

Las acciones mágicas que realizan los «urraqueros»: descripción de pisadas y movimientos de sonaja.

Cabe aclarar que el desglose aquí mencionado de las pisadas que realizan los «urraqueros» corresponde al estilo tereseño. Posteriormente la descripción será transcrita en sistema Laban e incluiremos la versión mariteca.

Como primer paso describimos la «unidad» del *continuum* de una acción a la que denominamos «secuencia». La «secuencia» está compuesta por la suma de varios «segmentos» de movimiento, el cual está descrito tomando en cuenta la terminología dancística académica²¹. Por ello presentamos un glosario de términos que explican en qué consiste el movimiento al que se hace referencia.

En el siguiente paso agrupamos un conjunto de «secuencias» que por sus características cinéticas corresponde a una «pisada». Cada «pisada» está clasificada en orden numérico y denominada en términos dancísticos. De esta manera, presentamos el número de la «pisada» con su correspondiente nombre y dentro de los recuadros aparecen desglosadas las «secuencias» (véase el Glosario).

Habíamos mencionado que en tanto deidades pluviales, los actores se colocan siempre en una posición que corresponde al eje norte-sur, dirigiendo sus saludos hacia el sur, asociado con el solsticio de invierno, refiérase a la colocación de los danzantes (dibujo 21).

²¹ Sobre la segmentación del *continuum* dancístico véase la introducción de este trabajo.

Además, la relación entre espacio y danzantes la notamos en la combinación de la cinesis con la orientación del danzante, en la que destaca el homenaje que se rinde al inframundo (Guzmán, 1997: 148), saludándolo de manera ceremoniosa con la cara vuelta hacia el sur, mientras dibujan en el aire, con el pie derecho, una cruz cósmica (véase “pisada cero: saludo en cruz”).

Pisada cero: saludo en cruz

<p><i>Pierna derecha</i>²² -Elevación de rodilla derecha adelante nivel medio; balanceo del pie hacia adelante, hacia atrás, hacia la lateral izquierda y hacia la lateral derecha.</p>	<p><i>Pierna izquierda</i> -Elevación de rodilla izquierda adelante nivel medio; balanceo del pie hacia adelante, hacia atrás, hacia la lateral derecha y hacia la lateral izquierda.</p>
--	---

Esta misma acción la desarrolla el conjunto de los danzantes cuando se desplazan por el espacio al formar una perfecta imagen de la cruz, orientada hacia los cuatro rumbos (véase secuencia coreográfica 3).

Los 12 actores que componen idealmente la “cuadrilla” de la danza de los “urraqueros” (11 hombres y una niña) se dividen en dos filas paralelas iguales que se colocan en el oriente y en el poniente, dentro de un cuadrilátero imaginario que representa el ideograma cósmico en tres niveles: cielo nocturno, tierra e inframundo (dibujo 8). Asimismo, el escenario puede girar del plano horizontal hacia al plano vertical, de tal manera que cuando los danzantes vuelven a pasar sobre el eje norte/sur podemos interpretar que se trata del arriba y abajo. Durante la noche las deidades pluviales salen de la cueva y viajan hacia el oriente. En el día caen a la tierra en forma de lluvia.

Tiempo y espacio míticos en relación con la cinesfera del “urraquero”: cuerpo y forma.

Otra pregunta planteada estaba dirigida a ¿Por qué el *mú'vieri* es portado por un danzante en el tope de su cabeza?

²² La separación de cada pie se debe porque estamos tomando en cuenta la colocación del danzante. Este puede iniciar su trayectoria espacial, con uno u otro pie indistintamente, dependiendo del lugar que ocupa en la fila y hacia dónde se dirija.

Organización corporal.

La imagen general del cuerpo es en forma de flecha o aguja []; con una conexión corporal cabeza/coxis creando una sensación de estar con uno mismo conectado a través del eje vertical: arriba/abajo con un punto central (dibujo 24).

Dibujo 24. Organización corporal

Vocabulario cinético: descripción de pisadas y movimientos de sonaja.

Cada «pisada» está clasificada en orden numérico y denominada en términos dancísticos (véase Glosario). De esta manera, presentamos el número de la «pisada» con su correspondiente nombre; dentro de los recuadros aparecen desglosadas las «secuencias».

Pisada 1: Cepilleo con muelleo (deslizado)

Primera secuencia: pie derecho

-*Cepilleo* pie derecho con toda la planta, *paso* adelante de mismo pie con un ligero *muelleo*, acompañado con un doble acento rítmico de sonaja (de arriba hacia abajo).

-*Cepilleo* pie izquierdo con toda la planta, *paso* adelante de mismo pie con un ligero *muelleo*, acompañado con un doble acento rítmico de sonaja (de arriba hacia abajo).

-*Cepilleo* pie derecho con toda la planta, *paso cambiado* adelante de mismo pie con un ligero *muelleo*, acompañado con un doble acento rítmico de sonaja (de arriba hacia abajo).

Segunda secuencia: pie izquierdo

-*Cepilleo* pie izquierdo con toda la planta, *paso* adelante de mismo pie con un ligero *muelleo*, acompañado con un doble acento rítmico de sonaja (de arriba hacia abajo).

-*Cepilleo* pie derecho con toda la planta, *paso* adelante de mismo pie con un ligero *muelleo*, acompañado con un doble acento rítmico de sonaja (de arriba hacia abajo).

-*Cepilleo* pie izquierdo con toda la planta, *paso cambiado* adelante de mismo pie con un ligero *muelleo*, acompañado con un doble acento rítmico de sonaja (de arriba hacia abajo).

Tercera secuencia: pie derecho

-*Cepilleo* pie derecho con toda la planta, *paso* adelante de mismo pie con un ligero *muelleo*, acompañado con un doble acento rítmico de sonaja (de arriba hacia abajo).

-*Cepilleo* pie izquierdo con toda la planta, *paso* adelante de mismo pie con un ligero *muelleo*, acompañado con un doble acento rítmico de sonaja (de arriba hacia abajo).

-*Cepilleo* pie derecho con toda la planta, *paso cambiado* adelante de mismo pie con un ligero *muelleo*, acompañado con un doble acento rítmico de sonaja (de arriba hacia abajo).

-*Cambio de peso* atrás con pie izquierdo y *zapateo* al frente del mismo pie, acompañado con un doble acento rítmico de sonaja (de arriba hacia abajo); *flexión* profunda de ambas rodillas acompañada con movimiento *seguido* lateral de sonaja y movimiento circular de abajo hacia arriba de la *pala*; finaliza con un *zapateo* en sitio del mismo pie acompañado con un acento rítmico de sonaja (de arriba hacia abajo).

Cuarta secuencia: pie izquierdo

-*Cepilleo* pie izquierdo con toda la planta, *paso* adelante de mismo pie con un ligero *muelleo*, acompañado con un doble acento rítmico de sonaja (de arriba hacia abajo).

-*Cepilleo* pie derecho con toda la planta, *paso* adelante de mismo pie con un ligero *muelleo*, acompañado con un doble acento rítmico de sonaja (de arriba hacia abajo).

-*Cepilleo* pie izquierdo con toda la planta, *paso cambiado* adelante de mismo pie con un ligero *muelleo*, acompañado con un doble acento rítmico de sonaja (de arriba hacia abajo).

-*Zapateo* al frente de pie derecho, acompañado con un doble acento rítmico de sonaja (de arriba hacia abajo); *flexión* profunda de ambas rodillas acompañada con movimiento *seguido* lateral de sonaja y movimiento circular de abajo hacia arriba de la *pala*; finaliza con un *zapateo* en sitio del mismo pie acompañado con un acento rítmico de sonaja (de arriba hacia abajo).

De acuerdo con el análisis de «acción de esfuerzo»²³, la *pisada 1* corresponde a las siguientes calidades cinéticas: la velocidad con que se ejecuta el movimiento es pausada, por ello el *tiempo* es *controlado* o sostenido; por su parte la tensión muscular del cuerpo proyecta levedad, por lo que el movimiento es de *peso ligero*; y el movimiento en relación con el espacio, siempre va dirigido a un punto determinado, por eso se considera que el *espacio* es *directo*. Por tanto la acción es deslizar.

Pisada 2: Cepilleo con zapateo (toques ligeros)

Quinta secuencia:

-*Paso* adelante con pie de afuera, dos *zapateos* al frente con pie de adentro.

-3/4 de *giro* hacia afuera y 1/4 de *giro* hacia adentro con seis *pasos natural caminado*, dos *zapateos* al frente con pie de adentro.

-3/4 de *giro* hacia afuera con cuatro *pasos natural caminado*.

Sexta secuencia:

-*Cepilleo* pie izquierdo con toda la planta, *paso* adelante de mismo pie con un ligero *muelleo*, acompañado con un doble acento rítmico de sonaja (de arriba hacia abajo).

²³ Laban (1947) analiza el movimiento considerando los cuatro elementos que lo componen: tiempo, peso, espacio y flujo.

-*Cepilleo* pie derecho con toda la planta, *paso* adelante de mismo pie con un ligero *muelleo*, acompañado con un doble acento rítmico de sonaja (de arriba hacia abajo).

-*Dos zapateos* al frente con pie izquierdo, acompañado con un doble acento rítmico de sonaja (de arriba hacia abajo); *flexión* profunda de ambas rodillas acompañada con movimiento *seguido* lateral de sonaja y movimiento circular de abajo hacia arriba de la *pala*.

-*Dos zapateos* al frente de pie derecho, acompañado con un doble acento rítmico de sonaja (de arriba hacia abajo); *flexión* profunda acompañada con movimiento *seguido* lateral de sonaja y movimiento circular de abajo hacia arriba de la *pala*.

Abreviado es: veintiséis *cepilleos* y *paso*, alternados; dos *zapateos* al frente con pie de afuera; un *giro por fuera* con seis *cepilleos* y *paso*, alternados; un *giro por dentro* con cuatro *cepilleos* y *paso*, alternados; dos *zapateos* al frente con pie de adentro.

Otra variante:

-Nueve veces la secuencia: *cepilleo* y *paso*, *cepilleo* y *paso*, *cepilleo* y *paso cambiado* (esto es, primera y segunda secuencia de Pisada 1); un *giro por fuera* con seis *cepilleos* y *paso*, alternados; un *giro por dentro* con cuatro *cepilleos* y *paso*, alternados; dos *zapateos* al frente con pie de adentro.

La *pisada 2* corresponde a las siguientes calidades cinéticas: la velocidad con que se ejecuta el movimiento es interrumpida repentinamente por unos golpes suaves (*zapateos*), por ello el *tiempo* es *súbito*; por su parte, aunque de pronto se acentúen ligeros golpes con un pie, la tensión muscular del cuerpo sigue proyectando levedad, por lo cual el movimiento es de *peso ligero*; por último, los acentos del pie hacen que se detenga por un breve instante el movimiento en el espacio, pero al continuar se mantiene dirigido a un punto determinado, por eso se considera que el *espacio* es *directo*. Por lo que, la acción es toques ligeros.

De acuerdo con la descripción arriba mencionada, notamos que los danzantes apenas y rozan el piso con los pies. Así, los cuerpos se desplazan como si estuvieran deslizándose en una superficie liza. Esta es la manera en como los «urraqueros» transmiten al espectador que se han convertido en nubes, y por lo tanto, su cuerpo nos proyecta ligereza. Por su parte, cuando la lluvia cae, los leves *zapateos* nos dan a entender que se trata de una lluvia ligera y continua.

Siguiendo con el análisis corporal en su conjunto, los movimientos de piernas y brazos son simultáneos; los movimientos de las piernas son simétricos. De esta

manera, podemos dividir el movimiento en tres partes que pueden ser simultáneas [y]²⁴, sucesivas [; y] o como en el caso de la cabeza donde no existe una acción en particular pero que la corona crea una extensión al cuerpo creando una continuidad al flujo del movimiento.

La esfera que transita el cuerpo es central con un alcance cercano, donde el umbral de relaciones con el exterior es muy íntima. Así, el movimiento de piernas, brazos y muñecas de las manos es direccional pues, la forma resulta de trazar un camino claro hacia una dirección en el espacio creando una extensión o puente entre una parte del cuerpo del danzante y los objetos que este utiliza (corona, sonaja y pala); lo que permite a los danzantes mantener en activo alguna de las articulaciones:

Con cuello – corona, es un movimiento rectilíneo [].

Con brazo y muñeca izquierda – palma, es un movimiento curvilíneo [].

Con mano y muñeca derecha – sonaja, es un movimiento rectilíneo [].

El movimiento de brazos a los laterales adelante o abajo-medio adelante y de las piernas con acentos al frente tienden a avanzar y a retroceder en una dimensión Sagital con cierta afinidad al tiempo sostenido. Su cualidad es estar en calma, paciente, sosteniendo su estado durante un largo período.

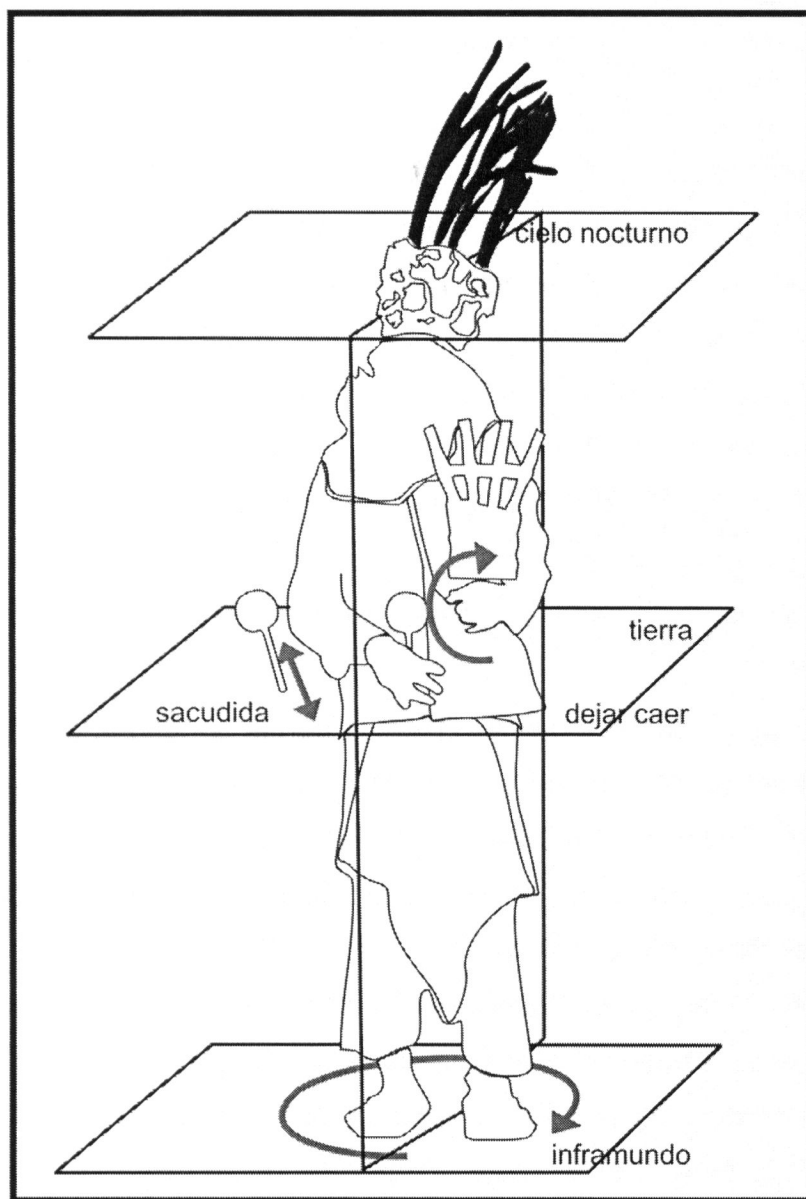
Acciones Básicas: contenido del movimiento.

Cada danzante porta en la mano derecha una sonaja -que agita constantemente durante la realización de la danza (sacudir)-, en la mano izquierda, una pala; ambos instrumentos constituyen para el *danzanti* un atributo especial, pues con ellos ejecuta acciones que le permiten efectuar sus hechizos (dibujo 25).

De acuerdo con los movimientos circulares (deslizar) al frente o casi pegados al costado izquierdo del cuerpo, tanto en posición horizontal como en posición vertical, podemos interpretar que la pala funciona como instrumento que ayuda a despejar o aclarar algo que se encuentra enfrente, lo cual es indicio de

²⁴ Símbolos Laban que significan mano derecha, brazo izquierdo, piernas.

que no se trata propiamente de un arma, sino de una especie de escudo o herramienta para limpiar.

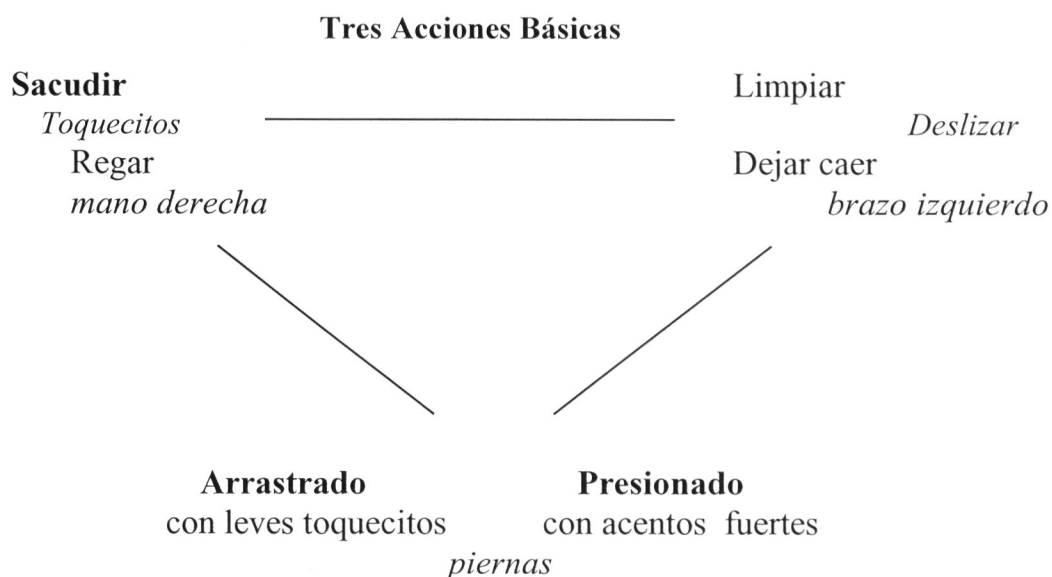


Dibujo 25

Una vibración con manoderecha gira en sentido de las manecillas del reloj, mientras que con el brazo izquierdo deja caer una "semilla" a la tierra.

Dibujo 25. Acciones básicas

En calidad de hechicero, el danzante transmite su poder mágico por medio del sonido que emite su sonaja, con sus movimientos va regando cada mata de maíz, mientras que con la pala limpia o despeja el camino para que el agua fluya por el sembradío (Glockner, 2000: 29).



Los danzantes realizan dos tipos de movimientos con la sonaja, uno es moviendo la muñeca de arriba hacia abajo con un doble acento rítmico, toquecitos []; el otro consiste en un movimiento lateral continuo sin interrupción, sacudir [] al momento en el que el urraquero gira en su propio eje. La intención de las dos acciones es regar el sembradío.

De igual manera, con el brazo izquierdo ejecuta dos movimientos con la pala, uno es moviendo el antebrazo en forma sigmoidea, deslizar [] cuando las filas de los urraqueros se desplazan de atrás hacia adelante; el otro es un movimiento circular deslizado de todo el brazo casi pegado al costado del cuerpo (inicia de abajo/atrás hacia adelante/arriba), cuando el danzante realiza una gran flexión de rodillas. La intención de la primera acción es limpiar o despejar el camino y la de la segunda es dejar caer o depositar en la tierra.

Por último, las piernas realizan dos tipos de pisadas²⁵ una es arrastrar, desplazarse (deslizar); la otra es apisonando, con cierta presión en el suelo, con acentos fuertes (presionar).

Actitud corporal: Estados (states) y Motivaciones (drives).

Estado

Los danzantes se mantienen en un estado de ensoñación, conectándose con su ser interior en trance. El contraste de acciones con cada parte del cuerpo, así como los distintos tiempos en que se ejecuta cada acción conlleva un desprendimiento del estado “normal” del cuerpo. No obstante, en su polo positivo el flujo de energía es controlado [], por lo tanto, el danzante es cuidadoso y esta bajo control. El peso del movimiento se manifiesta en sus dos polos: ligero en las brazos [] expresando delicadeza y fuerte en las piernas [] lo que permite al danzante mantener una posición corporal erguida y estar conectado consigo mismo, es una de las formas en que él toma control de la situación.

Motivación (pulsión)

1. Sin el factor tiempo, el espacio y el peso se vuelven predominantes y se estabiliza el movimiento. Se trata de una motivación de encantamiento de un brujo.

2. Sin el factor peso, el tiempo y el espacio se refuerzan uno al otro en un estado de percepción casi incorporal. Se trata de una motivación de visionario. Así es como los danzantes comunican la fascinación del mito, de lo no real.

Cómo los «urraqueros» hacen llover : trayectorias espaciales.

El siguiente nivel de nuestro análisis etnocoreográfico corresponde a los diseños trazados por los danzantes en el espacio. En nuestro registro presentamos la descripción de dos acciones simultáneas al momento de danzar, por un lado la descripción escrita de la acción cinética-pisada (recuadros), y por otro lado, el

²⁵ Pisada 1: cepilleo con muelleo y Pisada 2: cepilleo con zapateo. Véase Vocabulario cinético.

dibujo del trazo de piso completo (desplazamientos coreográficos o cinetogramas), ambas partes se pueden leer simultáneamente. En la hoja de registro de las figuras coreográficas cada pequeño cuadro (unidad mínima de significación) contiene un dibujo de un trazo de piso; a su vez, en cada cuadro se realiza una «secuencia» de acción corporal (véase vocabulario cinético). Esta conjunción de acción (pisada) y trazo de piso realizada al mismo tiempo la llamamos «secuencia coreográfica». La combinación de varias «secuencias coreográficas» conforman un «tema coreográfico». Este último ha sido clasificado con un nombre que infiere el diseño dominante dibujado en el escenario por medio de distintos trazos. Cabe aclarar que la orientación y colocación de los danzantes se expuso en el dibujo 21. Además, la numeración secuencial de los cuadros en la hoja de registro nos indica la manera de cómo realizar la lectura del *continuum* dancístico.

Tema coreográfico 1: Saludo o entrada

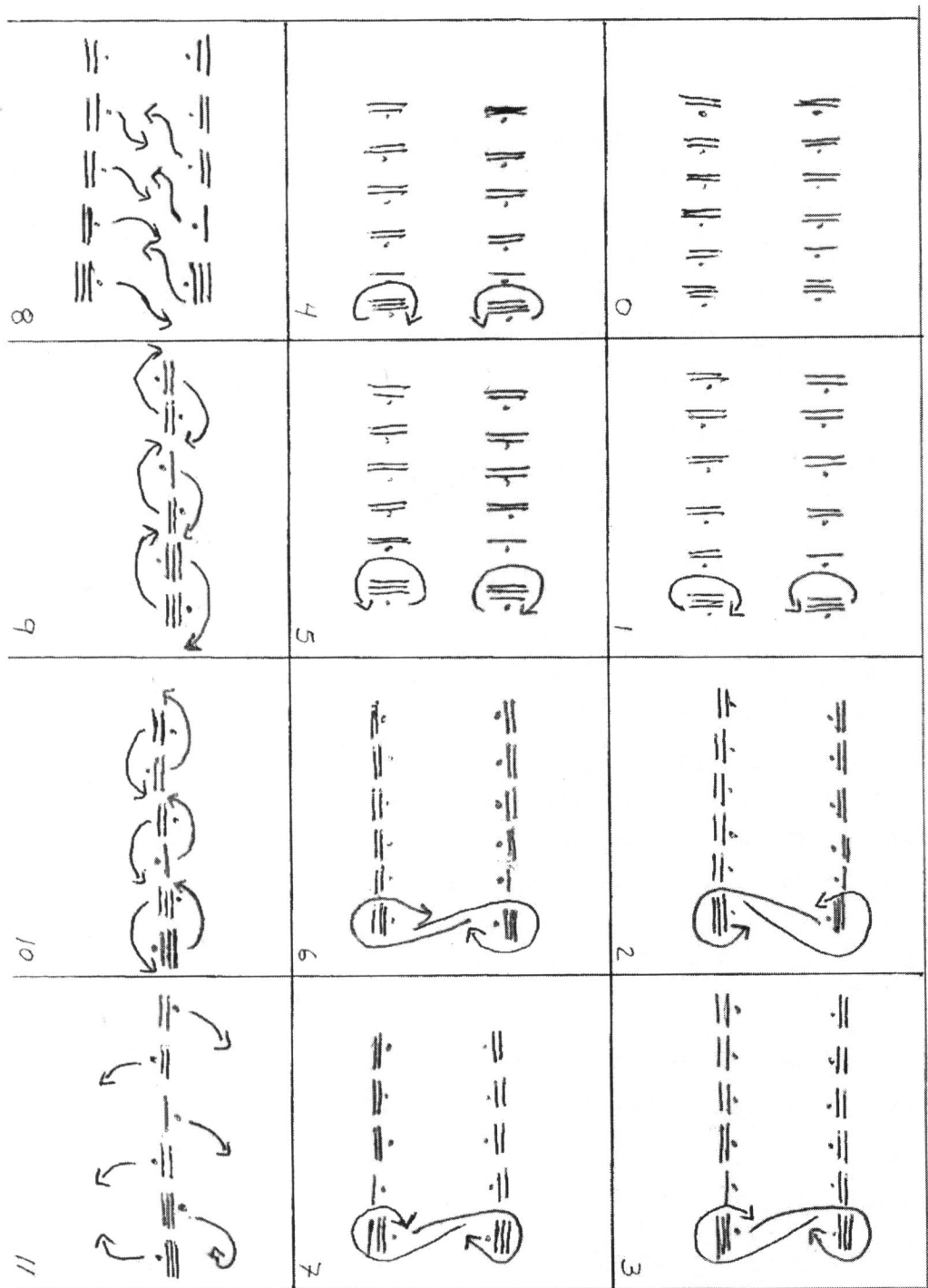
-Las cuatro primeras secuencias musicales dancísticas se mantienen en sitio, posición inicial, exclusivamente se escucha el acompañamiento de *doble acento* rítmico con la sonaja (de arriba hacia abajo). También, estas primeras cuatro frases musicales se utilizan para realizar el saludo en cruz del pie (cuadro 0).

-*Giro hacia afuera* con primera o segunda secuencia de la pisada 1; *media vuelta a la izquierda* adelante con primera secuencia, cruzando hombro izquierdo con hombro izquierdo; *media vuelta a la derecha* adelante con segunda secuencia, cruzando hombro izquierdo con hombro izquierdo (cuadros 1, 2 y 3).

-*Giro hacia afuera* con primera o segunda secuencia de la pisada 1; *giro hacia adentro* con primera o segunda secuencia de la pisada 1; *media vuelta a la derecha* adelante con primera secuencia de la pisada 1, cruzando hombro derecho con hombro derecho; *media vuelta a la izquierda* adelante con segunda secuencia de la pisada 1, cruzando hombro derecho con hombro derecho (cuadros 4, 5, 6 y 7).

-Avanza al centro y *media vuelta a la izquierda* atrás con tercera secuencia de la pisada 1, juntando hombro izquierdo con hombro izquierdo; *cambio de peso* atrás con pie izquierdo y *zapateo* al frente del mismo pie, acompañado con un *doble acento* rítmico de sonaja (de arriba hacia abajo); *flexión* profunda de ambas rodillas acompañada con movimiento *seguido* lateral de sonaja y movimiento de abajo hacia arriba de la palma; finaliza con un *zapateo* en sitio del mismo pie acompañado con un *acento* rítmico de sonaja (de arriba hacia abajo). (Cuadros 8 y 9).

-*Media vuelta a la derecha* atrás con cuarta secuencia de la pisada 1, juntando hombro derecho con hombro derecho; *zapateo* al frente de pie derecho, acompañado con un *doble acento* rítmico de sonaja (de arriba hacia abajo); *flexión* profunda acompañada con movimiento *seguido* lateral de sonaja y movimiento de abajo hacia arriba de la palma; finaliza con un *zapateo* en sitio del mismo pie acompañado con un *acento* rítmico de sonaja (de arriba hacia abajo) y avanza a su lugar con un *cuarto de vuelta adelante* (cuadro 10 y 11).



Dibujo coreográfico 1

Tema coreográfico 2: *La cruz* (Santa Teresa)

-Las cuatro primeras frases musicales en sitio, con pisada 0, exclusivamente se escucha el acompañamiento de *doble acento* rítmico con la sonaja (de arriba hacia abajo); *giro hacia afuera* con primera o segunda secuencia de la pisada 1; *giro hacia adentro* con primera o segunda secuencia de la pisada 1 (cuadros 0, 1 y 2).

-Ambas filas avanzan *media vuelta a la izquierda*, pasan *por el centro* de las filas y retroceden *de espaldas hacia atrás* con primera o segunda secuencia de la pisada 1 (cuadros 3, 4 y 5).

-*Giro hacia afuera* con primera o segunda secuencia de la pisada 1; *giro hacia adentro* con primera o segunda secuencia de la pisada 1 (cuadros 7 y 8).

-Ambas filas avanzan *3/4 de vuelta a la izquierda*, pasan *por fuera* de las filas y retroceden *de espaldas hacia atrás* con primera o segunda secuencia de la pisada 1 (cuadros 9, 10 y 11).

-*Giro hacia afuera* con primera o segunda secuencia de la pisada 1; *giro hacia adentro* con primera o segunda secuencia de la pisada 1 (cuadros 13 y 17).

-Ambas filas avanzan *media vuelta a la izquierda*, pasan *por el centro* de las filas y retroceden *de espaldas hacia atrás* con primera o segunda secuencia de la pisada 1 (cuadros 15, 16 y 5).

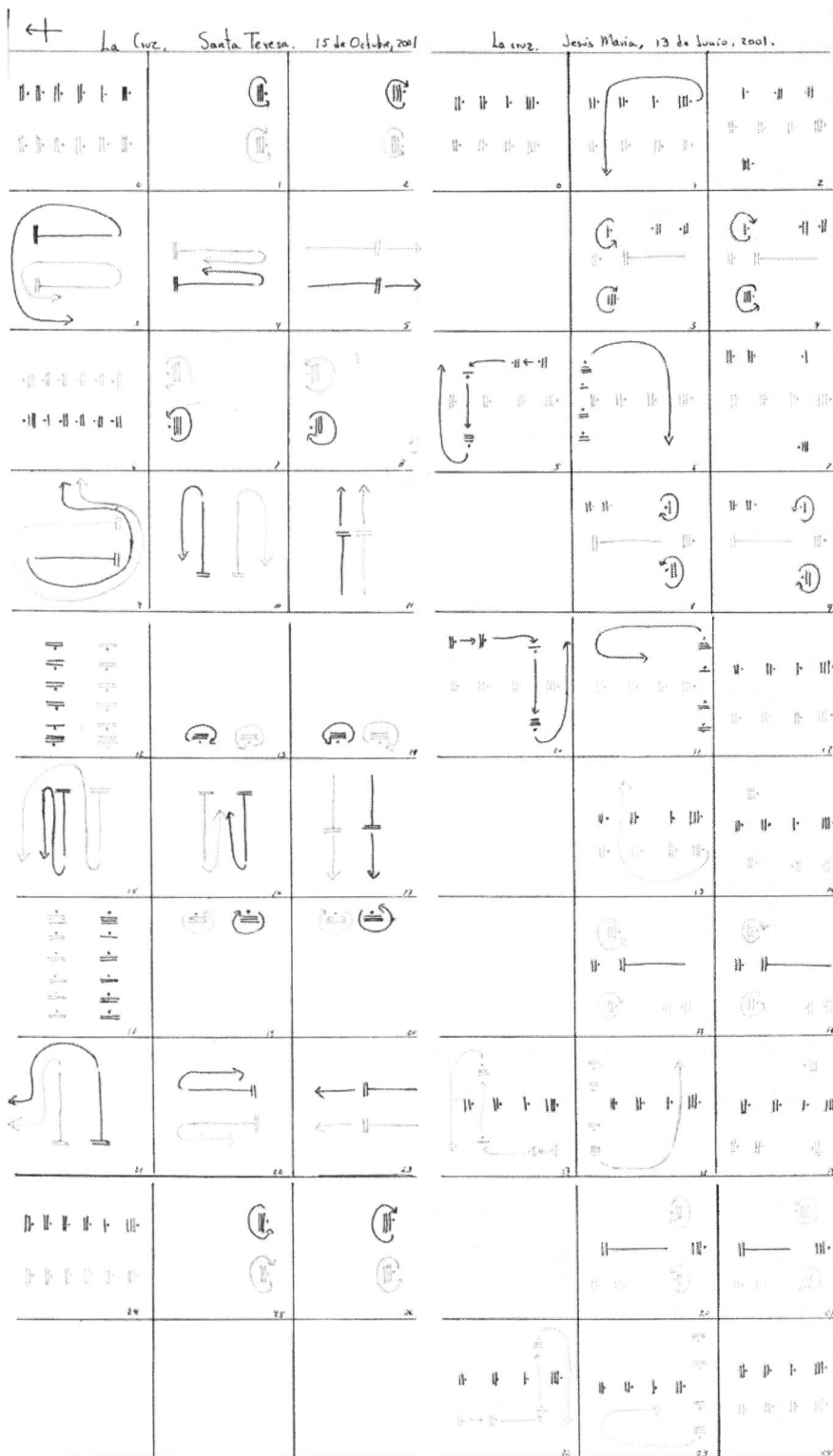
-*Giro hacia afuera* con primera o segunda secuencia de la pisada 1; *giro hacia adentro* con primera o segunda secuencia de la pisada 1 (cuadros 19 y 20).

-Ambas filas avanzan *1/4 de vuelta a la izquierda*, pasan *por fuera* de las filas y retroceden *de espaldas hacia atrás* con primera o segunda secuencia de la pisada 1 (cuadros 21, 22 y 23).

-*Giro hacia afuera* con primera o segunda secuencia de la pisada 1; *giro hacia adentro* con primera o segunda secuencia de la pisada 1 (cuadros 19 y 20).

Las diferencias con el «tema coreográfico» **La cruz** de Jesús María son:

1. Una sola fila a la vez realiza el saludo a los cuatro rumbos, mientras que la otra fila se mantiene en sitio.
2. Conjuntan en un sola «secuencia coreográfica» el *eje oriente/poniente arriba* (cuadros 1 y 13) y el *eje oriente/poniente abajo* (cuadros 6 y 18).
3. El saludo norte y sur con giros hacia afuera y hacia adentro, exclusivamente lo realizan la pareja de punteros, a saber, Segundo Capitán y Malinche (cuadros 3 y 8) y Primer Capitán y un «urraquero» (cuadros 15 y 20).



Dibujo coreográfico 2

Tema coreográfico 3: *Serpentinas* (Santa Teresa)

Principia la fila de *Sáutari* (izquierda):

-Tema coreográfico 1; avanza *por fuera* de la fila con primera secuencia de la pisada 1 (cuadros 1, 2 y 3).

-Cruza en fila de *oriente a poniente* y regresa al oriente con primera secuencia de la pisada 1 (cuadros 4, 5 y 6).

-Avanza la fila en *trayectoria circular adelante*, pasando por enfrente de cada uno de los danzantes de la fila que permanece en sitio *dibujando un zigzag* con primera secuencia de la pisada 1 (cuadros del 7 al 12).

-Cruza en *diagonal de izquierda abajo* hacia *diagonal derecha atrás* (cuadro 13); cruza al poniente (cuadro 14); y vuelve a pasar en *diagonal de izquierda atrás* hacia *diagonal derecha abajo* (cuadro 15).

-Cruza al poniente (cuadro 16); *vuelta alrededor de cada «urraquero»* de la fila que permanece en sitio. A los tres danzantes del norte (arriba) los rodean en sentido levógiro y a los tres danzantes del sur (abajo) en sentido dextrógiro (cuadros del 17 al 33).

-La fila pasa por el centro de las filas de atrás hacia adelante (cuadros 34 y 35).

Continúa la fila de *Hatzikan* (derecha):

-Tema coreográfico 1; avanza *por fuera* de la fila con primera secuencia de la pisada 1 (cuadros 37, 38 y 39).

-Avanza la fila en *trayectoria circular adelante*, pasando por enfrente de cada uno de los danzantes de la fila que permanece en sitio *dibujando un zigzag* con primera secuencia de la pisada 1 (cuadros del 41 al 46).

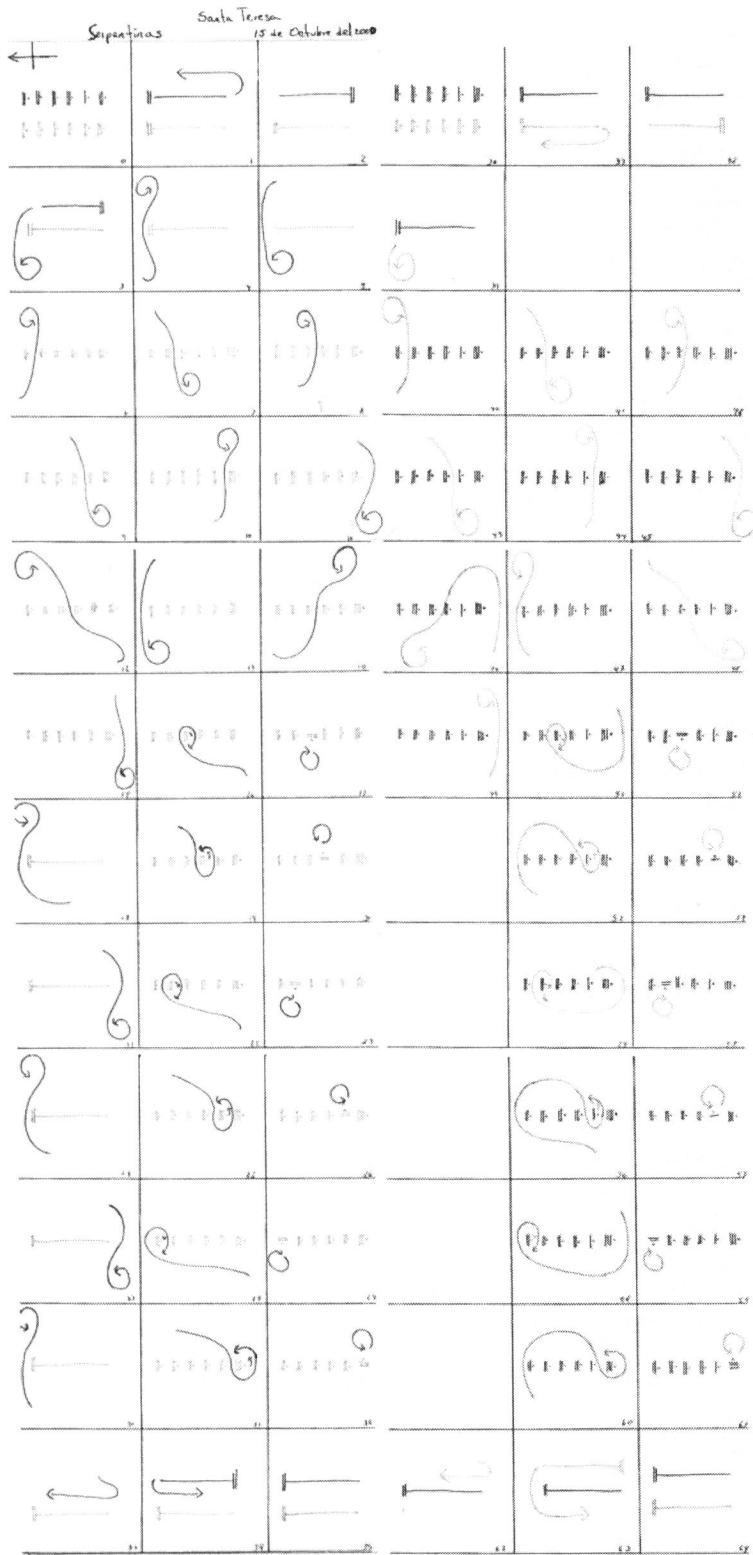
-Cruza en *diagonal de derecha abajo* hacia *diagonal izquierda arriba* (cuadro 47); cruza al oriente (cuadro 48); y vuelve a pasar en *diagonal de derecha arriba* hacia *diagonal izquierda abajo* (cuadro 49).

-Cruza al oriente (cuadro 50); *vuelta alrededor de cada «urraquero»* de la fila que permanece en sitio. A los tres danzantes del norte (arriba) los rodean en sentido dextrógiro y a los tres danzantes del sur (abajo) en sentido levógiro (cuadros del 51 al 62).

-La fila pasa por el centro de las filas de atrás hacia adelante (cuadros 63 y 64).

Las diferencias con el «tema coreográfico» **Serpentinas** de Jesús María son:

1. Las «secuencias coreográficas» de Santa Teresa de *pasar por enfrente* de cada uno de los danzantes *en zigzag* y la de realizar *vueltas alrededor* de cada «urraquero», los maritecos las ejecutan como «temas coreográficos» separados que no necesariamente realizan uno detrás del otro.
2. En las «secuencias coreográficas» de *pasar por enfrente* de cada uno de los danzantes, el dibujo *en zig-zag* es mucho más marcado por los «urraqueros» maritecos (cuadros 4, 6, 8, 10, 12 y 14).
3. Las *vueltas* de la fila *de oriente a poniente* son cambiadas por *medias vueltas entre parejas* de danzantes (cuadros 3, 5, 7, 9, 11, 13 y 15).



Dibujo coreográfico 3

Tema coreográfico 4: Rondas (Santa Teresa)

-Las cuatro primeras frases musicales en sitio, con pisada 0, exclusivamente se escucha el acompañamiento de *doble acento* rítmico con la sonaja (de arriba hacia abajo); *giro hacia afuera* con primera o segunda secuencia de la pisada 1; *giro hacia adentro* con primera o segunda secuencia de la pisada 1 (cuadro 0).

-Ambas filas avanzan hacia adelante en trayectoria circular por fuera formando dos círculos en la parte norte; vueltas en sentido levógiro o dextrógiro, respectivamente con tercera o cuarta secuencia de la pisada 1 (cuadros 1 y 2).

-Ambas filas avanzan hacia adelante en trayectoria circular para formar un círculo al centro que da vueltas en sentido levógiro con tercera secuencia de la pisada 1 (cuadros 3 y 4).

-El círculo se divide en dos filas que avanzan hacia adelante en trayectoria circular para formar dos círculos en la parte sur; vueltas en sentido levógiro o dextrógiro, respectivamente con tercera o cuarta secuencia de la pisada 1 (cuadros 5 y 6).

-Ambas filas avanzan hacia adelante en trayectoria circular para formar un círculo al centro que da vueltas en sentido dextrógiro con tercera secuencia de la pisada 1 (cuadros 7 y 8).

-El círculo se divide en dos filas que avanzan hacia adelante en trayectoria circular para formar dos círculos colocados en contraesquina sureste y noroeste; vueltas en sentido levógiro o dextrógiro, respectivamente con tercera o cuarta secuencia de la pisada 1 (cuadros 9 y 10).

-Ambas filas avanzan hacia adelante en trayectoria circular para formar un círculo al centro que da vueltas en sentido levógiro con tercera secuencia de la pisada 1 (cuadros 11 y 12).

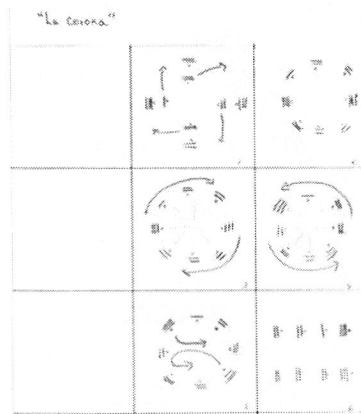
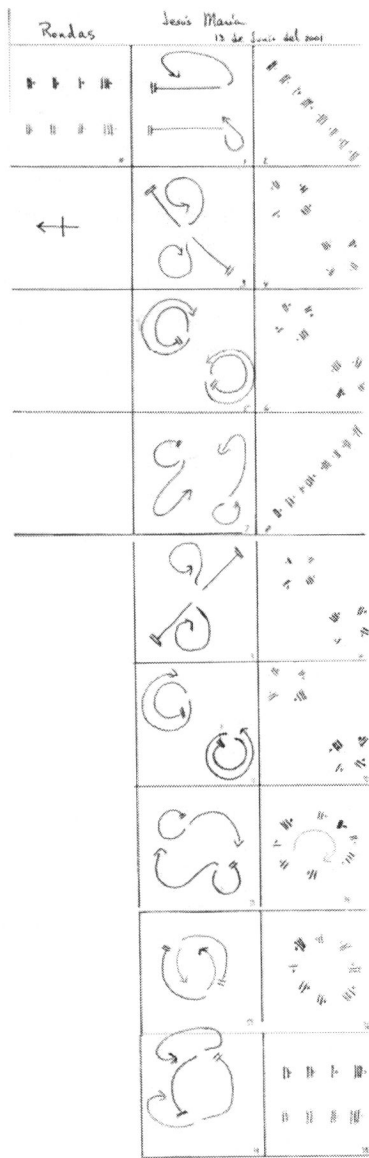
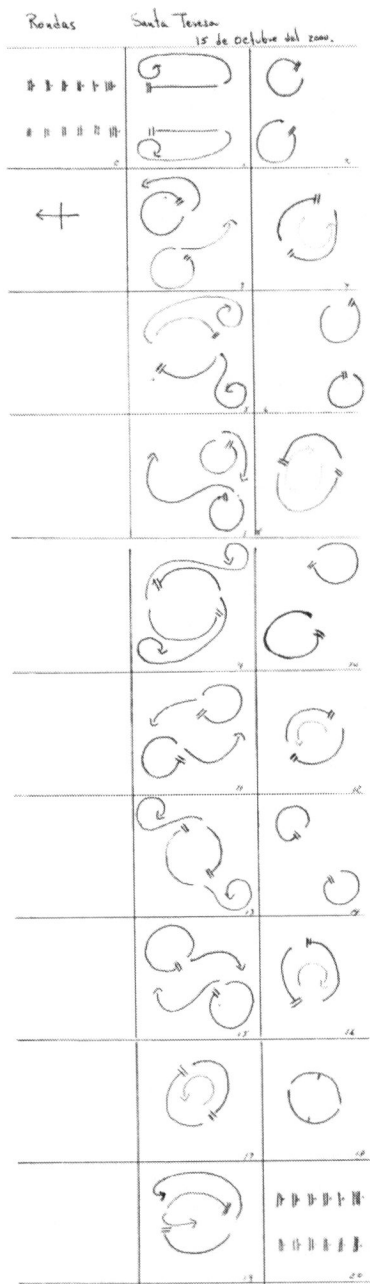
-El círculo se divide en dos filas que avanzan hacia adelante en trayectoria circular para formar dos círculos colocados en contraesquina noreste y suroeste; vueltas en sentido levógiro o dextrógiro, respectivamente con tercera o cuarta secuencia de la pisada 1 (cuadros 13 y 14).

-Ambas filas avanzan hacia adelante en trayectoria circular para formar un círculo al centro que da vueltas en sentido dextrógiro y levógiro con tercera secuencia de la pisada 1 (cuadros 15, 16 y 17).

-Ambas filas avanzan hacia adelante hacia su formación inicial (cuadros 19 y 20).

Las diferencias con el «tema coreográfico» **Rondas** de Jesús María son:

1. Los ejes sureste/noroeste y noreste/suroeste están marcados no sólo por los círculos que dan vueltas en los dos sentido cada uno, sino, además, por dos filas en diagonal (cuadros 2 y 8).
2. El círculo formado por las dos filas en el centro no aparece como «secuencia coreográfica» que marque el paso de una «secuencia coreográfica» a otra, sino que aparece sólo hasta el final del «tema coreográfico» (cuadros 14, 15 y 16).
3. Los danzantes maritecos no realizan los círculos en la parte norte ni en la parte sur.

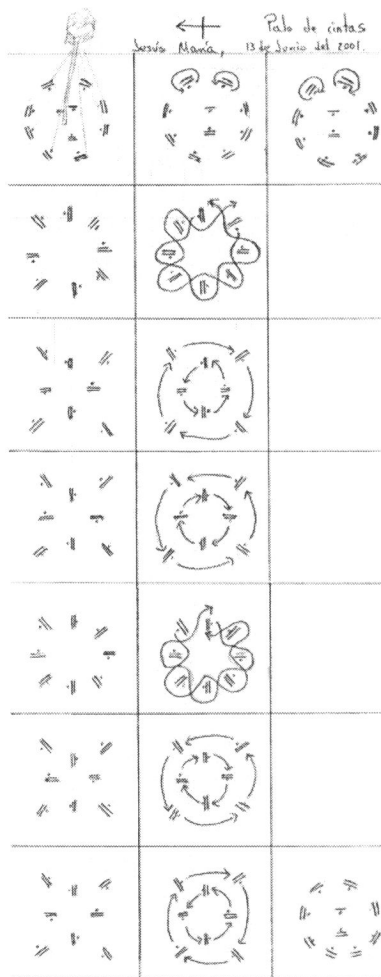


Dibujo coreográfico 4

Tema coreográfico 5: Palo de cintas (Jesús María)

- Giro hacia la izquierda con segunda secuencia de la pisada 1; giro hacia la derecha con primera secuencia de la pisada 1 (cuadros 1 y 2).
- En formación encontrada, avanzan las filas en trayectoria circular dibujando un zigzag, a manera de ir tejiendo con las cintas una trenza en el poste con primera secuencia de la pisada 1 (cuadros 3 y 4).
- Ambas filas forman dos círculos concéntricos; el círculo del centro gira en sentido levógiro; y el círculo de afuera gira en sentido dextrógiro; luego giran en sentido inverso al que iniciaron, con primera secuencia de la pisada 1 (cuadros del 5 al 8).
- En formación encontrada, avanzan las filas en trayectoria circular en sentido inverso al que elaboraron la trenza dibujando un zigzag, a manera de ir deshaciendo el trenzado de las cintas, con primera secuencia de la pisada 1 (cuadros 9 y 10).
- Ambas filas forman dos círculos concéntricos; el círculo del centro gira en sentido dextrógiro; y el círculo de afuera gira en sentido levógiro; luego giran en sentido inverso al que iniciaron, con primera secuencia de la pisada 1 (cuadros del 11 al 14, el cuadro 15 es posición final).

Este son, únicamente ha sido observado y realizado en Jesús María.



Dibujo coreográfico 5

Tema coreográfico 6: *La Rosita y La Corona* (Jesús María)

La Rosita

-Las cuatro primeras frases musicales en sitio, con pisada 0, exclusivamente se escucha el acompañamiento de *doble acento* rítmico con la sonaja (de arriba hacia abajo); *giro hacia afuera* con primera o segunda secuencia de la pisada 1; *giro hacia adentro* con primera o segunda secuencia de la pisada 1 (cuadro 0).

-La fila de *Sáutari* avanza hacia adelante (izquierda) por fuera y la fila de *Hatzikan* (derecha) por el centro, con primera o segunda secuencia de la pisada 1 (cuadro 1).

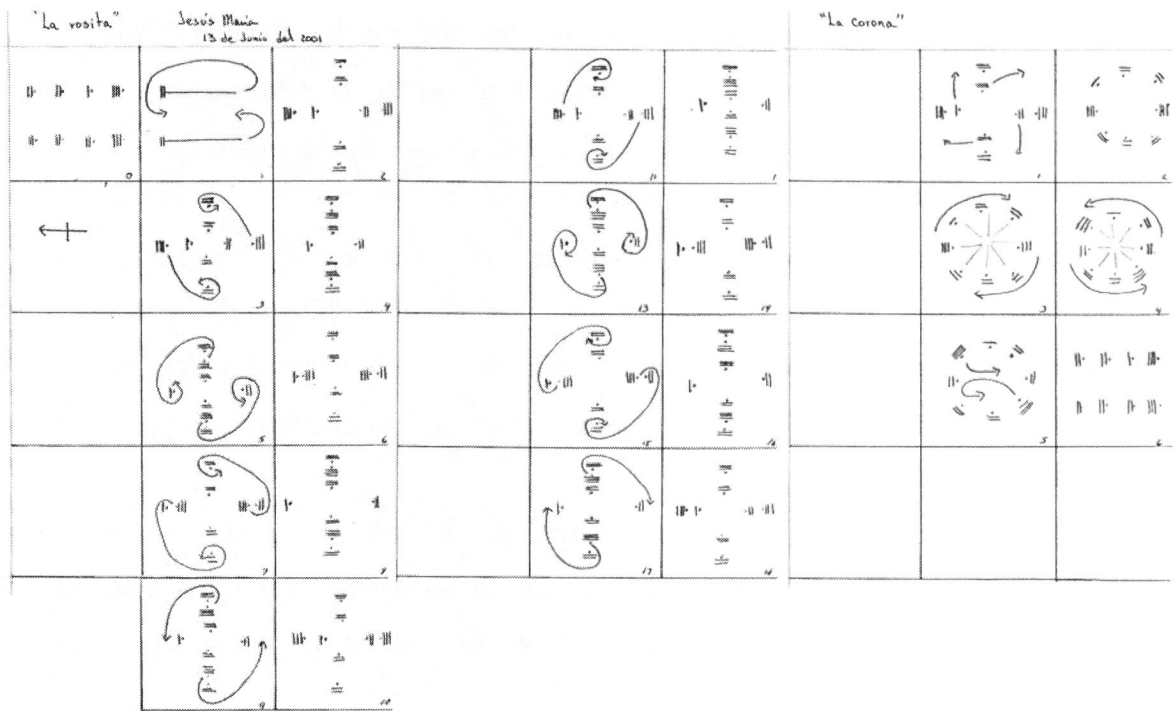
-Cada par de «urraqueros» se coloca en un rumbo (cuadro 2); los punteros de las filas avanzan adelante en trayectoria circular en sentido levógiro hacia el danzante que está próximo a su izquierda; vueltas alrededor del danzante en sentido levógiro con primera secuencia de la pisada 1; repite con tres danzantes más (cuadros del 3 al 10).

-Los punteros de las filas avanzan adelante en trayectoria circular en sentido dextrógiro hacia el danzante que está próximo a su derecha; vueltas alrededor del danzante en sentido dextrógiro con primera secuencia de la pisada 1; repite con tres danzantes más (cuadros del 11 al 18).

La Corona

-Ambas filas forman un círculo; con la mano izquierda acercan al centro la pala; giro lateral en sentido dextrógiro y luego en sentido levógiro con primera secuencia de la pisada 1 (cuadros del 19 al 22).

-Ambas filas avanzan hacia adelante hacia su formación inicial con primera secuencia de la pisada 1 (cuadros 23 y 24).



Dibujo coreográfico 6.

Tema coreográfico 7: cruces en zigzag (Santa Teresa)

Inician su recorrido de sur a norte y de norte a sur los punteros de la fila: Hatzikan y Sáutari.

-Tema coreográfico 1

-Avanzan de sur a norte en zigzag rodeando al danzante contrario de cada fila (cuadros 1 y 6) hasta llegar al último danzante de la fila (cuadros 11, 16, 21 y 26); medias vueltas adelante por parejas (12, 17, 22 y 28); medias vueltas atrás por pareja, todo con secuencia sexta de pisada 2 (cuadros 14, 19, 24 y 29).

-Avanzan de norte a sur en serpentina rodeando al danzante de enfrente de la fila (cuadros 31 y 36) hasta llegar al último danzante de la fila (cuadros 41, 46, 51 y 56); medias vueltas adelante por parejas (32, 37, 42, 47, 52 y 57); medias vueltas atrás por pareja, todo con secuencia sexta de pisada 2 (cuadros 34, 39, 44, 49, 54 y 59).

Nota: Las «secuencias coreográficas» iniciales y restantes comprenden a los danzantes que van completando el recorrido hasta llegar a su posición inicial. Iniciales (cuadros del 1 al 10) y restantes (cuadros del 61 al 82).

Tema Coreografice 7 - Croces en zig-zag (Santa Veresa).

<p>0</p>	<p>1</p>	<p>2</p>	<p>3</p>	<p>4</p>	<p>5</p>	<p>6</p>	<p>7</p>	<p>8</p>	<p>9</p>	<p>10</p>
<p>11</p>	<p>12</p>	<p>13</p>	<p>14</p>	<p>15</p>	<p>16</p>	<p>17</p>	<p>18</p>	<p>19</p>	<p>20</p>	
<p>21</p>	<p>22</p>	<p>23</p>	<p>24</p>	<p>25</p>	<p>26</p>	<p>27</p>	<p>28</p>	<p>29</p>	<p>30</p>	
<p>31</p>	<p>32</p>	<p>33</p>	<p>34</p>	<p>35</p>	<p>36</p>	<p>37</p>	<p>38</p>	<p>39</p>	<p>40</p>	
<p>41</p>	<p>42</p>	<p>43</p>	<p>44</p>	<p>45</p>	<p>46</p>	<p>47</p>	<p>48</p>	<p>49</p>	<p>50</p>	
<p>51</p>	<p>52</p>	<p>53</p>	<p>54</p>	<p>55</p>	<p>56</p>	<p>57</p>	<p>58</p>	<p>59</p>	<p>60</p>	
<p>61</p>	<p>62</p>	<p>63</p>	<p>64</p>	<p>65</p>	<p>66</p>	<p>67</p>	<p>68</p>	<p>69</p>	<p>70</p>	
<p>71</p>	<p>72</p>	<p>73</p>	<p>74</p>	<p>75</p>	<p>76</p>	<p>77</p>	<p>78</p>	<p>79</p>	<p>80</p>	

<p>81</p>	<p>82</p>	<p>83</p>	<p>84</p>	<p>85</p>	<p>86</p>	<p>87</p>	<p>88</p>	<p>89</p>	<p>90</p>
<p>91</p>	<p>92</p>	<p>93</p>	<p>94</p>	<p>95</p>	<p>96</p>	<p>97</p>	<p>98</p>	<p>99</p>	<p>100</p>

Glosario

Paso natural caminado: se considera al caminar normal.

Paso cambiado: avanza el pie derecho adelante, junta el pie izquierdo sin rebasar el paso del pie derecho, y otro ligero paso adelante del pie derecho. Inicia pie izquierdo.

Muelleo: continua flexión de rodillas.

Zapateo: golpe con toda la planta del pie.

Cepilleo: deslizamiento del centro hacia afuera con planta, metatarso o tacón, hacia adelante, lateral o atrás.

Giro: desplazamiento en su propio eje hacia la derecha o hacia la izquierda.

Vuelta: desplazamiento en derredor, fuera del eje, ya sea adelante derecha, adelante izquierda, atrás derecha o atrás izquierda.

Saludo al sol: una pareja de danzantes realizan el saludo al sol en los cuatro rumbos. Primero, frente a frente, flexionando las rodillas hacia adelante inclinan el torso hacia atrás hasta casi tocar el piso con la cabeza; luego colocados de espaldas doblan el torso y la cabeza hacia atrás tratando de buscar con la vista a su compañero; por último en la misma posición que la anterior recargan su torso uno encima del otro haciendo un arco con sus espaldas. En todas las inclinaciones del torso hacia atrás la mirada esta dirigida hacia el sol.

Paso de camino: formados en fila los danzantes caminan de espaldas hacia adelante en trayectoria circular, antes de avanzar girando en su sitio, y una vez que han llegado al lugar donde iniciaron el desplazamiento, flexionan las rodillas.

Invocación de las deidades pluviales.

“El momento adecuado para invocar a las deidades pluviales probablemente es la fiesta de la siembra celebrada poco antes de la estación de las lluvias, la intención es hacer atravesar a los dioses [desde su casa] el oriente, (*warita rutsanaka*) «atrás de su mundo» hacia el poniente, para que pasen por encima del país de los coras y dejen sus bendiciones” (Preuss, 1912: 49).

Al continuar con nuestro análisis dancístico, nos proponemos relacionar el código verbal, expresado por medio del canto que hace referencia a la invocación de los dioses de la lluvia, con el código no-verbal, sobre todo el que observamos en los dibujos coreográficos que realizan los «urraqueros». Como ya mencionamos anteriormente, este canto fue recopilado por Konrad Preuss (1912) hace noventa años entre los coras de Jesús María y San Francisco. No tenemos conocimiento que entre los coras actualmente sea cantado; sin embargo, nos parece que como documento etnográfico nos permite acercarnos al pensamiento cora.

En este trabajo nuestro interés se centra en explicar cómo ciertas imágenes sociales, llamadas “representaciones”, dan lugar a expresiones verbales y a actitudes no-verbales. Éstas se ven reflejadas en la ejecución de “técnicas corporales” específicas, y plasmadas en elaboradas “figuras coreográficas” que *representan* la puesta en escena (o la reproducción) de una experiencia presente o pasada. Para lo cual, me inspiro en dos autores que tratan sobre los “actos mágicos” Mauss (1979) y Lévi-Strauss (1987), con el propósito de realizar una reflexión comparativa entre “hechos mágicos” y “hechos dancísticos”. Desde luego, nuestro estudio también debe tomar en cuenta el trabajo de Preuss (1912) sobre el pensamiento mágico, específicamente de los coras.

Tomando en cuenta que una “representación” conlleva la escenificación de acciones cargadas de diversas “simulaciones” corporales, en este trabajo queremos explicarnos: primero, cómo el contexto en el que se practican determina el carácter del “hecho dancístico”. Por ello, hacemos referencia a la distinción que Mauss (1979: 55) propone entre “rito mágico” (danza posesión) y “rito religioso” (danza plegaria). Segundo, para la realización de un “hecho dancístico” en un proceso ritual determinado, es necesario distinguir, de entre las prácticas corporales, cuáles son consideradas danza a diferencia de otras prácticas no-dancísticas. Por lo que, retomamos de Lévi-Strauss (1987: 195) el señalamiento hacia los mecanismos psicofisiológicos que transforman la personalidad del ejecutante, que tienen que ver con la elaboración de “técnicas extracotidianas” (Volli, 1998: 195-208). Finalmente, así como la magia implica una confusión de imágenes —de causas y efectos—,

según Mauss (1979: 86), la danza da lugar a una mezcla de imágenes²⁶ en las cuales el danzante personifica a la deidad o puede hablar con los espíritus de la naturaleza, a través de él y sus movimientos se lleva a cabo la *representación*. De esta manera, es importante seguir la línea de estudio propuesta por Lévi-Strauss (1987: 208-210) en la que desarrolla cómo la “eficacia” de la *representación* corresponde a un *sistema de referencias simbólicas* elaborado inconscientemente por asociación/oposición, que a su vez, es aceptado y reconocido por la colectividad.

Sin tratar de forzar la comparación, podemos encontrar la similitud de la “eficacia simbólica” de un “acto mágico” con la de un “hecho dancístico”; esto es, la eficacia de una danza implica la creencia en la danza misma, a su vez, ésta se presenta en tres aspectos complementarios: en primer lugar, la creencia del danzante en la eficacia de sus técnicas (las acciones); luego a quien esas acciones van dirigidas, es decir, en el poder que el danzante tiene al realizar sus evoluciones cinéticas (el agente); finalmente, la confianza y las exigencias de la opinión colectiva (el imaginario colectivo) que forman a cada instante una especie de campo de gravitación (las representaciones), en cuyo seno se definen y se sitúan las relaciones entre los danzantes y aquéllos presentes que comparten el mismo mensaje (Lévi-Strauss, 1987:196).

Debo reconocer que, tomando como referencia los “actos mágicos”, podemos seguir hacia otras líneas de investigación de los “procesos dancísticos”. Por ejemplo, considerando que la «función» de una danza puede estar determinada por el proceso ritual en el que participa, encontramos válido como planteamiento de estudio, preguntarnos ¿cuál es, para una colectividad, el efecto esperado de una ejecución dancística? A partir de ello, observamos que existen danzas de posesión, donde los espíritus se hacen escuchar por los humanos; las de trance, en donde el danzante se transporta hacia otro “mundo”; las medicinales, en las que el curandero, chamán o danzante procura curar al enfermo; las plegarias dancísticas, por las cuales se ofrecen votos y ofrendas a las deidades; las iniciáticas, donde el neófito adquiere conocimientos que su grupo social considera sagrados; las de fertilidad, en las que

²⁶ La noción de imagen, posteriormente, Mauss la transforma en símbolo.

se prepara la tierra o a la futura madre; danzas fúnebres, para despedirse de los muertos o hablar con ellos, entre otras.

En todas ellas están presentes los tres elementos a los cuales se refieren Mauss y Lévi-Strauss: *agentes, acciones y representaciones*. Para decodificar su sentido y descifrar su simbolismo, la danza debe ser vista como un conjunto de usos y patrones corporales organizados en conjuntos estructurados que corresponden a un sistema.

Sabemos que la danza, como parte de un proceso ritual, es realizada en sus diversos momentos con diferentes combinaciones de «temas coreográficos», ello depende del día y la hora en que se lleva a cabo la escenificación dancística. Algunos «temas» sólo se presentan el primer día, otros aparecen el día de la fiesta y al finalizar, repiten únicamente tres «temas coreográficos». Para mostrar la intención del dibujo coreográfico, en este trabajo, hemos sugerido un orden de los «temas coreográficos» respetando el *continuum* de la narración del canto.

Existe una versión corta y una larga del canto; aquí exclusivamente tomamos los versos que nos parecieron significativos para ejemplificar la relación de canto y danza. En los primeros versos de ambas versiones los ancianos reflexionan acerca del modo de reunir la lluvia (*vite*) de todas las regiones del mundo sobre su tierra. Se dirigen a la Estrella Matutina, quien a su vez los remite a la diosa de la tierra.

La invocación de los dioses de la lluvia (Preuss, 1912: 48-49 [II.12])

(versión corta):

(23) *Vamos a llamarlos con nuestras varas de plumas.*

(24) *Vamos a llamarlos con nuestras palabras.*

[...]

(31) *El niño Hatsikan habla con ellos con su vara de plumas.*

(32) *Junto con él, los ancianos con sus nubes,
les hablan a los dioses en el lugar de la vida.*

[...]

(37) *Hatsikan va a llamar a los dioses, con su vara de plumas.*

(38) *Allí [ellos]descienden y [ellos] van a [hacer] llover en su tierra.*

(39) *Están lloviendo, ya descienden hacia abajo en el camino hacia el poniente.*

[...]

(42) *Aquí abajo, los dioses de la lluvia se disuelven con todas sus palabras.*

(43) *Allí los deja justamente en el poniente.*

[...]

Invocación y llegada de los dioses de la lluvia (Preuss, 1912: 76-82

[III.8])

(versión larga):

(1) *Los ancianos y pensadores se acuerdan aquí de los dioses pluviales,*

(2) *De los trabajadores de la estación de las lluvias.*

[...]

(10) *“llamen a nuestro hermano mayor que se llama Hatsikan.*

[...]

(13) *Aquí llega con los pensadores, y ellos le dicen:*

[...]

(15) *“Llama a tus hermanos menores, los dioses,*

(16) *para que se coloquen aquí sobre nuestra tierra.*

(17) *Que desciendan hacia acá y que den vida a nuestra tierra.”*

[...]

(19) *“llamen a nuestra madre, que se llama madre (tex)²⁷, ella sabe.*

(20) *Ella puede, es sabia ante sus hijos, los dioses,*

(21) *los trabajadores de la estación de las lluvias.”*

[...]

(26) *Hatsikan se dispone junto con ella, justo en texmata*

[...]

(28) *Nuestra madre se adorna.*

[...]

(30) *Se adorna bonito con agua de la vida.*

²⁷ *Texmata* es nuestra madre tierra o diosa de la tierra.

[...]

(32) *Se adorna con nubes.*

[...]

(34) *El niño Hatsikan se adorna bonito con sus plumas,
bonito con su corona,*

(35) *bonito con su pintura, bonito con sus pensamientos
y con sus palabras*

El «tema coreográfico» que hace referencia a esta parte del canto es el de *Las Rondas* (pag.), tanto en la versión tereseña como en la mariteca. Precisamente las trayectorias recurrentes en círculo en los distintos rumbos nos proyectan la intención de convocar y reunir a sus integrantes al centro. Una vez congregadas, ambas filas dan vueltas tanto en levógiro como en dextrógiro, en este momento se ponen de acuerdo; ahí, juntos, alrededor de la Madre Tierra, “hablan” por medio del desplazamiento. Una vez vestidos con los atuendos mágicos, los ancianos se disponen a iniciar la ceremonia que hará llover.

En la ceremonia, van todas las deidades pluviales del altar del oriente hacia el poniente, donde se encuentran la diosa de la Tierra y la Estrella Matutina.

[...]

(46) *van hablando por el camino hacia el oriente.*

[...]

(50) *Arriba en el oriente, invocan a los dioses.*

[...]

(55) *Los dioses arriba en el oriente conocen los pensamientos de nuestra madre.*

(56) *Saben las palabras de nuestro hermano mayor.*

(57) *Saben los pensamientos de nuestros ancianos y pensadores.*

[...]

(60) *¡que se coloquen [aquí] nuestros ancianos²⁸,
los llamados dioses pluviales!*

²⁸ Según la concepción general de los coras, algunos difuntos se convierten en dioses pluviales.

[...]

(65) *Los dioses del lugar del infortunio en el norte también lo saben.*

(66) *Allí en el lugar de la lluvia, en el sur, conocen*

(67) *las palabras y pensamientos de los ancianos,*

(68) *que se encuentran aquí en la tierra, abiertamente ante las miradas.*

[...]

(70) *delante de nuestra madre y delante de nuestro hermano mayor:*

(71) *se les va a explicar a los dioses, a los dioses del mundo entero*

(72) *que existen aquí, en el mundo entero,*

(73) *que otorgan vida durante la estación de las lluvias.*

Aquí, el «tema coreográfico» corresponde al de las *Serpentinas* (pág.). El momento en que la fila que se desplaza realiza vueltas alrededor de cada «urraquero» de la fila que esta en sitio constituye una invitación individual para que se escuchen las palabras y pensamientos de los ancianos. Tanto las deidades del norte como las del sur deben encontrarse, por ello la fila se desplaza de arriba a abajo, alternadamente; cuando rodean en sentido dextrógiro a un danzante de arriba, él mira hacia al poniente; al contrario, cuando la fila da vueltas alrededor en sentido levógiro de un danzante de abajo, él mira hacia el oriente. También podemos decir que la versión mariteca de los «temas» de la *Rosita* y la *Corona* (pág. y) hacen referencia a una invitación a las deidades para que se reúnan en la Tierra. Es en presencia de todos que llevan a cabo sus conjuros mágicos para hacer llover, intención demostrada al momento en que juntan las *palas* al centro y dan vueltas sobre el círculo.

Como es costumbre, invocan a las deidades de los seis rumbos, asegurándose que ellos han escuchado las súplicas.

(78) *Ya se disponen arriba en el oriente.*

(79) *Ya se disponen los que habitan allí en el poniente.*

(80) *Ya se disponen en el norte.*

(81) *Aquí piensan (en la partida) en el lugar de la lluvia, en el sur.*

(82) *Se disponen (todos) los que habitan en el mundo entero.*

allí en el poniente

(83) *Aquí se preparan y salen arriba en el oriente*

(84) *Arriba en el oriente se oyen sus palabras que retumban hasta abajo.*

(85) *Allí en el poniente hablan los dioses, hablan con voz ronca.*

(86) *En el norte se oyen las palabras de los dioses del norte.*

(87) *En el sur, en el lugar de la lluvia, truenan las palabras de los pensadores.*

(88) *En el inframundo, pueden oírse las palabras de la madre tetewan.*

(89) *lejos, en el cielo, permanece el dios del águila.*

El «tema coreográfico» para dirigirse a los seis rumbos es *La cruz* (pág.). Las dos filas se desplazan en sentido levógiro para llegar a cada punto, ahí expresan sus peticiones con una reverencia (caminando de espaldas, girando en su sitio y flexionando las rodillas). De acuerdo a la orientación que le hemos dado al *locus choristicus*, los danzantes van de norte a sur; de oriente a poniente, y repiten de norte a sur. No olvidemos que el escenario puede desdoblarse del plano horizontal al vertical; de tal manera, que cuando vuelven a pasar sobre el eje norte/sur, podemos interpretar que se trata del arriba y abajo. En seguida dejan caer la lluvia como hilos de agua hacia abajo.

[...]

(91) *Bonito dejará llover sobre ellos, hacia abajo.*

[...]

(100) *Las nubes están bonitas como el algodón, las nubes están bien blancas.*

(101) *Las nubes están bien negras,*

las nubes están bonitas como el color del humo.

[...]

(120) *Allí aparecen, allí, en el cielo.*

(121) *Allí están y piensan en [descender].*

[...]

(123) *Bonito descenden, bonito, como hilos se estiran hacia abajo.*

(124) *Bonito en su viento, bonito en medio de sus palabras (los truenos)*

[...]

(130) *Bonito, como hilos se estiran en nuestra madre Hurimoa*²⁹

y en nuestro hermano mayor Hatsikan.

La representación que mejor manifiesta la intención de caer como hilos de agua es el «tema coreográfico» de las *Serpentinas* (pag.), precisamente cuando una de las filas avanza en trayectoria circular, pasando por enfrente de cada uno de los danzantes que permanecen en sitio, dibujando un zigzag. El descenso se observa en la dirección de la fila que se desplaza, de atrás hacia adelante, por en medio de la formación de danzantes que está en sitio mirando hacia enfrente (el sur, abajo). Cada vez que atraviesan por delante de un «urraquero», ellos, las nubes, realizan un círculo que da vueltas; cuando pasan al lado oriente el sentido es levógiro, y a la inversa, del lado poniente es dextrógiro. Finalmente, los truenos están representados en el diseño en zigzag que realizan los danzantes durante su descenso.

Por último, las deidades pluviales se dirigen hacia la peña de la lluvia, una roca en el mar, cerca de San Blas, en el suroeste del país de los coras. Todos los ancianos acompañan a la Madre Tierra a su morada en el poniente, luego a la Estrella Matutina al oriente, regresan y van a sus asientos junto al fuego.

[...]

(138) *Los hijos de nuestra madre descienden hablando.*

(139) *Descienden murmurando y llegan a la peña de la lluvia.*

(140) *Aquí desaparecen los dioses del lugar arriba en el este.*

[...]

(149) *Hatsikan se da la vuelta con ella.*

(150) *Los pensadores se dan la vuelta con ella.*

(151) *Ella mira el camino hacia el poniente.*

(152) *Allí desaparece con todo.*

²⁹ La diosa de la tierra y la estrella matutina se unen con los “ancianos” en la fiesta. Las lluvias caen sobre ellos.

La versión mariteca del *Palo de cintas* (pag.), sin duda es la que sintetiza la reunión de todas las deidades pluviales alrededor de un centro: la Madre Tierra. En esta ocasión representada, a la vez, por la Malinche parada al centro, junto al poste, y por la imagen de San Antonio de Padua, patrón de las lluvias, colocado en la punta más alta del poste. Ahí se congregan y “hablan” mientras tejen las cintas alrededor el tronco; es la manera en que ellos impregnan sus pensamientos. La lluvia cae por medio de las cintas que cuelgan y se enredan como remolinos de agua girando alrededor del poste. Del mismo modo, el tronco permite el ascenso de la deidad hacia su morada, por ello, al deshacer lo trenzado, los danzantes giran en sentido inverso, enredando a lo largo del poste todas las cintas en una misma dirección.

Otro «tema coreográfico» complejo lo es el de las *Cruces en zigzag* (pag.) de Santa Teresa. En éste observamos la recurrencia de dividir el escenario simétricamente, ya sea en dos mitades o en cuatro partes. Como sea que orientemos el cuadrilátero imaginario (dibujo 19), no sólo hacia los puntos cardinales, sino además hacia las direcciones arriba/abajo y adelante/atrás, veremos que los danzantes quedan separados en partes iguales (cuadros 28, 38, 48 y 58). En esta coreografía las filas están separadas por parejas, juntando a un danzante de cada fila, lo que va a permitir entremezclar la fila oriental con la fila del poniente (cuadros 2, 12, 22, 32, 42, 52, 62, 72 y 82); algunas veces la misma fila está ocupando tanto un lugar en el este como en el oeste, pero en direcciones opuestas (3, 5, 13, 15, 23, 25, 33, 35, 43, 45, 53 y 55). Al ir la pareja de danzantes pasando entre las filas y conformar cuartetos va a permitir que se vayan dibujando diversas cruces con distintos diseños (cuadros 64 y 74); ya sea para marcar los extremos (cuadros 29, 39, 49 y 59), o bien delinear claramente la cruz (cuadro 69). Este último tema coreográfico nos da la pauta de constatar que las acciones de las deidades pluviales (*vé´emes*) están dirigidas hacia dos propósitos, a saber, por un lado para alejar catástrofes, y por otro lado, para propiciar una temporada productiva.

A lo largo de nuestra descripción de la Danza de los «urraqueros» hemos mostrado desde distintos “elementos dancísticos”, cómo se expresa el tema central de esta danza, es decir, cómo las deidades de la naturaleza ofrecen las lluvias a los hombres. También hemos explicado quiénes son y a qué se dedican los hombres urracas en tanto que son una representación abstracta de las nubes, serán los encargados de hacer llover. Su papel es remarcado a través de su indumentaria y parafernalia. Colocan en su cabeza una corona con plumas de urraca, flores y velo de chaquira que, en conjunto, simbolizan el cielo nocturno y estrellado. Además, portan los instrumentos que les ayudarán a realizar sus conjuros mágicos: la sonaja y la pala. Por último, hemos relacionado el código verbal (canto) con el no-verbal (sobre todo figuras coreográficas) para interpretar los desplazamientos, tanto la colocación que ocupan en el espacio como la relación que ejercen con los otros personajes que conforman la agrupación de danzantes.

Debemos aclarar que este estudio es apenas el inicio del análisis de las figuras coreográficas que los “urraqueros” ejecutan al realizar el ceremonial de petición de lluvias. Además de las aquí descritas, interpretan otras secuencias espaciales relacionadas con la cosmovisión cora y que refieren su compleja numerología –como es el caso de las filas en formación por parejas o por líneas– o del espacio y sus orientaciones –por ejemplo las alineaciones hacia distintos frentes–. Decodificarlos implica conocer más de cerca de sus mitos, creencias y prácticas rituales. En casi todas las trayectorias de los “urraqueros” es recurrente el movimiento giratorio del viento, unido al de ascensión del aire, dando la idea de pequeñas espirales. Éstas nos sirven como un esquema dinámico para expresar emblemáticamente los movimientos rotatorios de algunos fenómenos naturales, como los remolinos, frecuentes del Gran Nayar. Hemos visto que la lluvia baja en forma de serpentina, pero al manifestarse el trueno y el rayo cortan la sinuosidad de la línea y la convierte en un diseño en zigzag. Estas figuras coreográficas se van trazando en un espacio, que simboliza la tierra, el cielo o el inframundo; la combinación de espirales, cruces, zigzags y serpentinan van ordenando los pensamientos mágicos de los coras.



Foto 7. Caballeros Santiagos, Santa Teresa.

3. Santiago Apóstol en *Kueimarutse'e*.

a) *Caballeros Santiagos*

En Santa Teresa (*Kueimarutse'e*), los coras festejan el 23, 24, 25 y 26 de julio a Santiago Apóstol y a Santa Ana. Los parientes rituales se trasladan hacia al altar doméstico de cada familia, con la cual están comprometidos, para dejar su ofrenda. "Más antes, mi abuelo vio al santito. En una noche de lluvia tiró la piedra al arroyo, detrás de la casa, para que se la lleve el agua. Pero, al día siguiente apareció otra vez en el mismo lugar. Él estaba enfermo y le pidió al santito que lo curara, le entregó una rosita (flores) y una vela. Y lo curó. Desde entonces, cada año, se realiza "el costumbre" al señor Santiago Apóstol" (José Rodríguez). La actividad de los "caballeros" (jinetes), es buscar y traer gallos de los ranchos cercanos hacia *Kueimarutse'e*. "Allá en Lindavista están juntando los gallos, los caballeros trabajan mucho" (Doña Clemencia Due). "Más antes se juntaban muchas docenas, hasta cinco docenas de gallos. Ahora no tantas. Ya no llegan todos para acá, pues ya hacen "el costumbre" en sus ranchos y ahí lo "juegan" (Juventino Rodríguez).

Las peticiones al Señor Santiago

Año con año, por línea hereditaria, varias familias están obligadas con "el costumbre". Una de ellas, es la de Lucas Rodríguez, padre de Calixto Rodríguez y abuelo de Juventino y José Rodríguez González quienes tienen su rancho en Cabezas. Otra es, la de Toribio Gutiérrez de Rancho Viejo. Una más, es la de Petronilo Lemus Gutiérrez emparentados con los Gutiérrez y los Castañeda, ellos vienen de Santa Anita y el Arenal, Valeriano Bustamante les presta su casa en Santa Teresa para colocar su ofrenda. Otra familia es, la de Martín Gutiérrez Castañeda de Santa Teresa. También está la de Otilio Rodríguez Gutiérrez, quien viene junto con sus familiares de Tepocatitas y al parecer es pariente de Toribio Gutiérrez. Por último, la de Benito Gutiérrez Gervacio, de Santa Teresa.

Los días 23 y 24 son para festejar a Santiago Apóstol, por ello las velaciones se realizan de lado poniente del pueblo, tanto en la casa que ocupa

don Petronilo Lemus como en casa de don Juventino Rodríguez, al mismo tiempo. Los días 25 y 25 velarán con música y baile de tarima a Santa Ana; por corresponder a una mujer, ahora la fiesta se traslada al lado oriente del pueblo, realizándose las velaciones en las casas de don Benito Gutiérrez y de don Otilio Rodríguez, a la vez.

Haciendo un corte de oriente a poniente de Santa Teresa, la casa de don Juventino esta al este, la de don Otilio al sur, la del oeste es de don Benito y al norte está la de don Valeriano que ocupa Petronilo, en el centro está la Casa Real, esa es la que pertenece a la comunidad (figura 1). Los hermanos Nacho, José, Rafael y Juventino Rodríguez quienes heredaron este "cargo" por el difunto Calixto, su padre, y don Benito, por tradición, tienen la obligación de realizar y dirigir la fiesta.

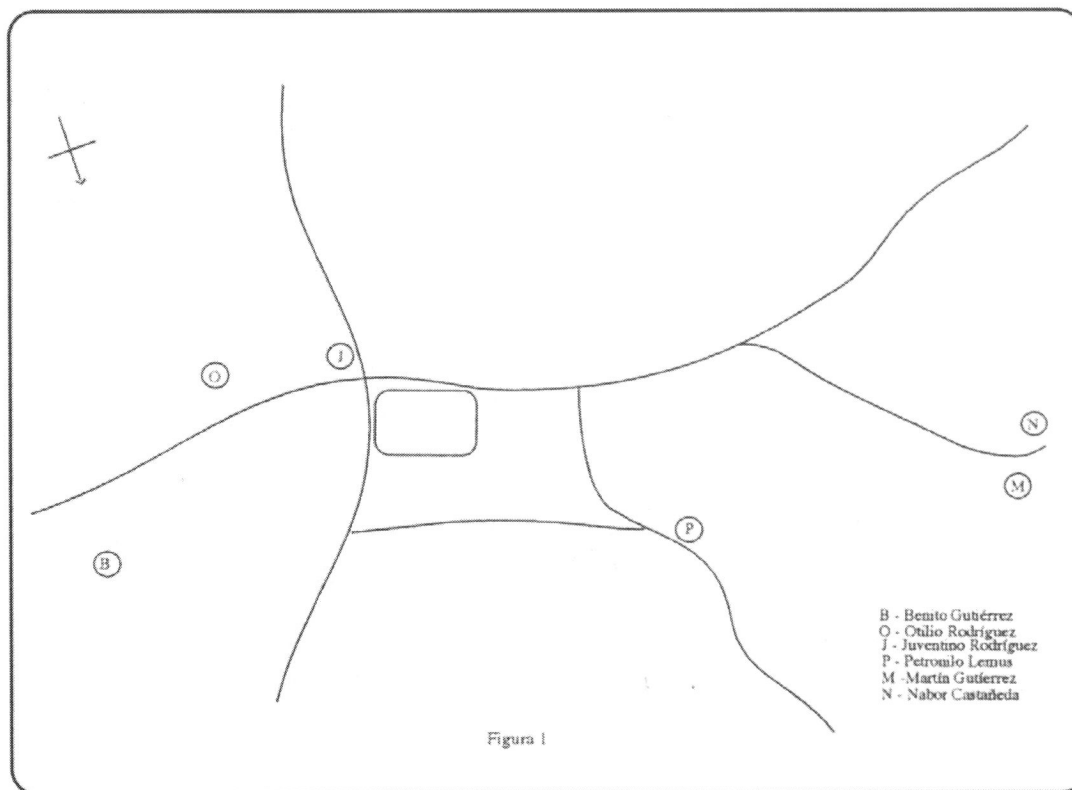


Figura 1. Casas altar de Santa Teresa.

Los primeros, en la casa del poniente, les toca abrir la fiesta y de congregar todos los gallos; el segundo, en la casa del oriente, le corresponde cerrar la fiesta y de

entregar el “canasto con el pollo”, más adelante haré mención de ella. La última ceremonia para entregar el “cargo” del próximo año, se realiza en la casa del sur, la de don Otilio.

Las ofrendas al rayo y a la lluvia.

Un mes antes de la fiesta, los parientes cercanos del encargado de organizar la fiesta juntan las ofrendas que depositarán en los altares de cada una de las casas-altar¹. Las ofrendas consisten en preparar atole, arroz y tortillas; a otros parientes les toca llevar cigarros, aguardiente o cohetes. Posteriormente, todo lo reunido es repartido entre parientes, “caballeros” y visitantes. Los tereseños tienen la creencia que mientras los hombres y las mujeres se dedican a trabajar, la deidad los cuida y protege; por ello, dice doña Clemencia: “Le pide a Dios que todo vaya bien, y que la cosecha salga bien. Tú andas arando y él [la deidad] detrás de ti. Ellos[las deidades] ya trabajaron, ahora nos toca llevarle su comida”. Por su parte, Viviano Gómez nos comenta: “La enfermedad es causa de no llevarle la ofrenda. El desastre viene porque los gobernadores no entregaron bien. Ellos no le pusieron comida chiquita, algodón y licor (aguardiente), el pasado mayo. El rayo mata porque tiene hambre. Hace unos días mató a una mula y quemó una casa. Cuando empieza a relampaguear, hay que aventar comida, para que llueva bien, y así, el rayo pase bien”. También, Serafín Teófilo Jaimes nos constata lo acontecido días previos a la fiesta: “Sabe, anda lloviendo muy feo, con granizo; hace unos días cayó un rayo dentro de una casa y por allá mató un burro. Parece que no la hicieron bien, algo faltó, ya no lo hacen como antes, y los de allá arriba andan enojados. Por eso hay que llevarle su ofrenda. Ya se compuso el clima, pues ya los mató”.

¹ A los “altares domésticos”, donde se realiza la velación con una plegaria musical y dancística, les he denominado “casa-altar” (foto 8 y 9). La construcción es un cuarto rectangular, no muy grande, con paredes de adobe, sin ventanas y techo de palma de dos aguas; la puerta de madera está orientada hacia el sur y el altar (una repisa en lo alto, *tapeixte*) está dispuesto hacia el oriente, las tarimas se colocan transversalmente, frente y cerca al altar; de tal manera que, quienes se suben a ella para bailar, quedan a una altura que les permite ver sin problemas el altar y en dirección hacia donde sale el sol. Pegadas a los muros de la casa y alrededor colocan varias bancas, una junto a la otra. Las otras casas cuentan con una sola tarima, incluyendo la “Casa Real” (o juzgado).

Dos días antes del 25, “el alba”, los feligreses adornan el altar doméstico (casa-altar, foto 8). El cuadro de la imagen del Señor Santiago es colocado en el centro y adornado con una corona de flores, en frente de él se encuentra una jícara con agua “sagrada” –agua que se junta de diferentes arroyos y lagunas-, y remojándose está un ramito de flores amarillas con la que se aspergea el agua. Acompaña la ofrenda un manojo de yerba o zacate (alimento para el caballo), una veladora, velas (ceras), cohetes, ramitos de flores amarillas, gladiolas rojas, botellas de plástico con aguardiente, varias cajetillas de cigarros; por supuesto, no falta que por debajo de la mesa estén, amarrados de las patas, un gallo o gallina. Para pasar la fiesta, se ayuna con tres o cinco días de anticipación, está prohibido condimentar la comida con sal y los hombres no deben mantener relaciones sexuales.

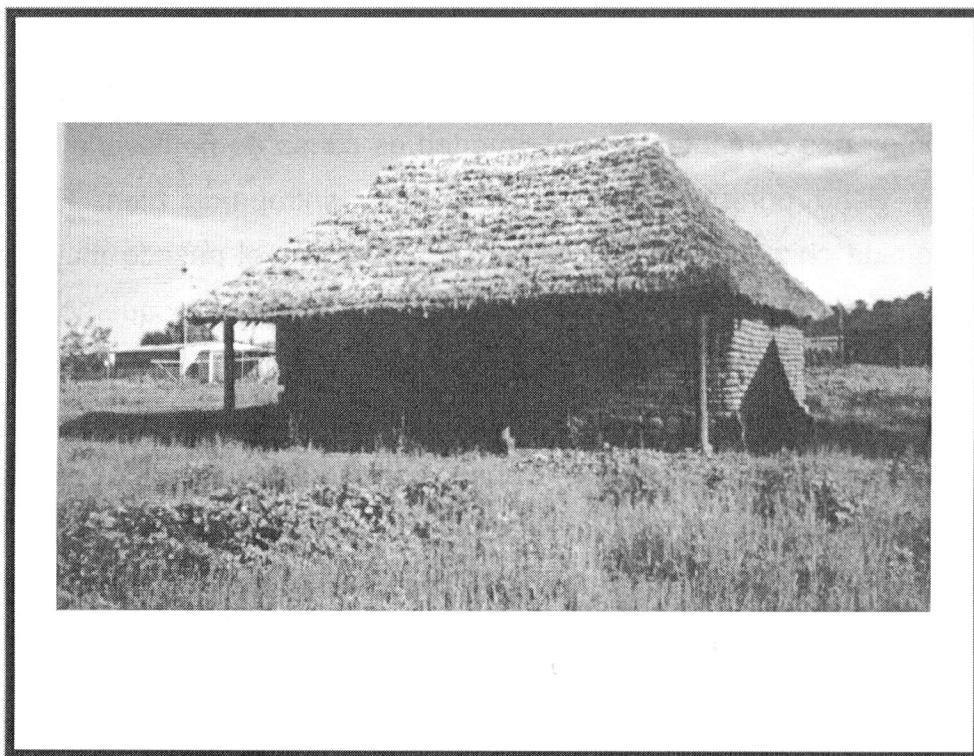


Foto 8. Casa altar, Santa Teresa.

Por la madrugada del 24 de julio, la “véspera”, las mujeres preparan la comida en los fogones acondicionados a un costado de la casa-altar. Mas tarde, los hombres en la casa-altar de Juventino barren y limpian la mesa (el altar, *tapeixte*). Sobre las tarimas colocan una cobija donde juntan las flores (ramitos de

flores amarillas, dalias, gladiolas, y campanas). Con ellas elaboran una corona de flores. Mientras tanto, otros encargados colocan sobre el *tapeixte* los paños floreado, azul y colorado. Los feligreses continúan llegando a la casa-altar, se acercan al *tapeixte* para colocar su ofrenda, hacen la señal de la cruz frente a la imagen de Santiago Apóstol, y de sus morrales sacan sus “atados” llenos de ramitos de flores, botellas de aguardiente, cohetes y cajetillas de cigarros. “Es la ofrenda que se va al cielo”. Sobre la tarima, los ahí presentes colocan cigarros y monedas; con un chorrito de aguardiente que cada pariente va vaciando, llenan dos botellas de plástico. Para concluir, cuentan el dinero, mismo que se dispondrá para comprar aguardiente o cigarros.

Se forman dos grupos de ocho hombres cada uno. Un grupo se dirige hacia la piedra del Señor Santiago colocada cerca de la pista de aterrizaje y sobre el camino principal que conduce al pueblo de Santa Teresa, hacia el poniente. Los feligreses van a la piedra del Señor Santiago a colocar su ofrenda, para que en las casas no haya alacranes, para protegerse de los rayos, para que lleguen las lluvias y crezca bien la milpa. El otro grupo va hacia el *tayaxuri*, al norte. A los “ancestros” les llevan su comida, que consiste de una ollita de café, chocolate, tortillas y gorditas pequeñas con arroz, pedacitos de fruta, cigarros y una tacita de vino. Con los sombreros en las manos rezan dirigiéndose hacia el oriente. “La fiesta del Señor Santiago es para que la lluvia pase bien, que no se atraviesen las nubes, ni caigan los rayos” (Viviano Gómez).

Al medio día, en la casa-altar de Juventino, los músicos tocan tres *minuetes*. Cuando concluyen, los encargados les ofrecen una taza de atole, un plato de arroz y tortillas. Por cada familia que ahí se encuentre presente, les entregan, a cada uno, cigarros sueltos y un trago de aguardiente; éstos colocan sus instrumentos en el *tapeixte* y se van. Por su parte, frente a la puerta de la casa-altar, los caseros colocan un *chiquihuite* y confeccionan dentro de él la comida para los “ancestros”. “Es para los que antes vivían aquí. Lo mismo que le damos en el rancho, le damos aquí. Se lo ofrecemos”. Cada familia que tiene el deber de dar a los caseros, depositan en el interior del canasto o sobre una penca de maguey un pedacito de fruta o raciones de comida en miniatura. Cuando todos

han entregado su porción, dejan el *chiquihuite* sobre una repisa de madera que se encuentra en lo alto, por fuera de la casa-altar con dirección al poniente (foto 9). Frente a la ofrenda hombres y mujeres rezan. “Ahí se queda por toda la tarde para que coman”.

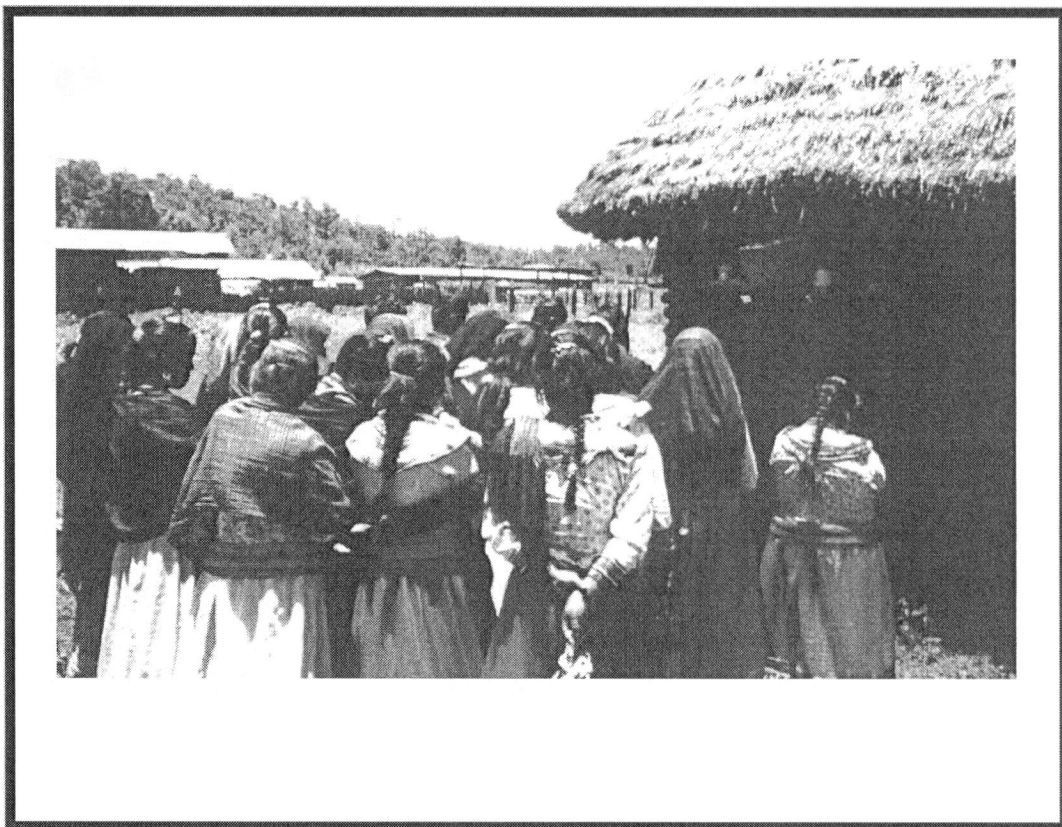


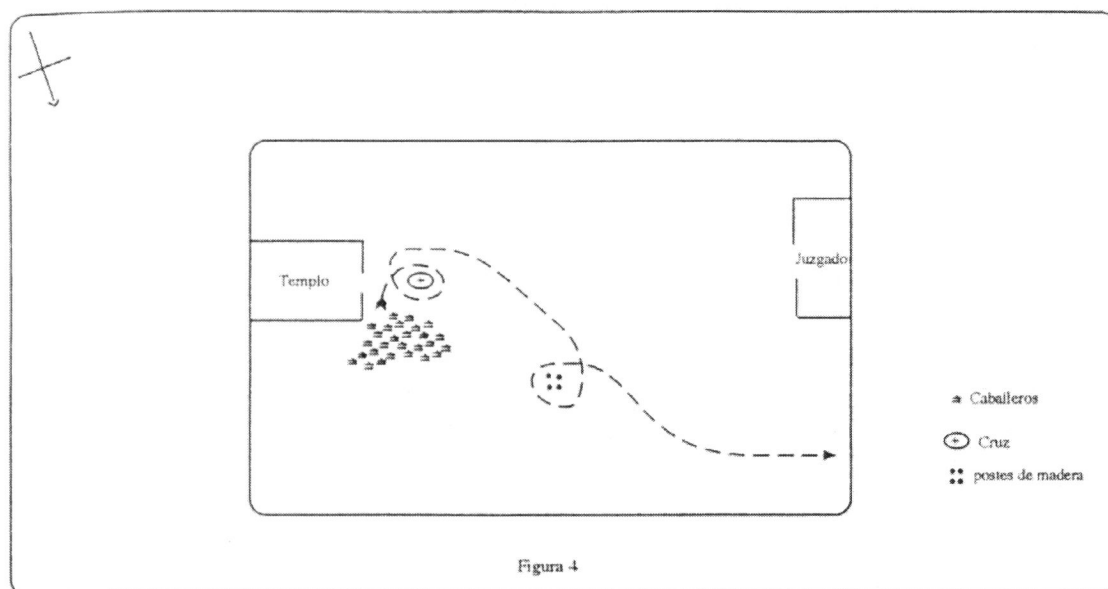
Foto 9. Ofrenda al Sr. Santiago, Santa Teresa.

Cuando se oculta el sol recogen el *chiquihuite* de comida. En la entrada de la casa-altar, los caseros colocan una jícara, y los parientes que los acompañan le vacían un chorrillo de mezcal, primero los hombres, después las mujeres. Sobre el mezcal Juventino espolvorea pinole y coloca la jícara en el mismo *tapeixte* donde colocaron el *chiquihuite*. De nuevo frente a esta ofrenda todos rezan, la dejan ahí por toda la noche. Entran a la casa-tarima y empieza la velación.

La muerte del sol

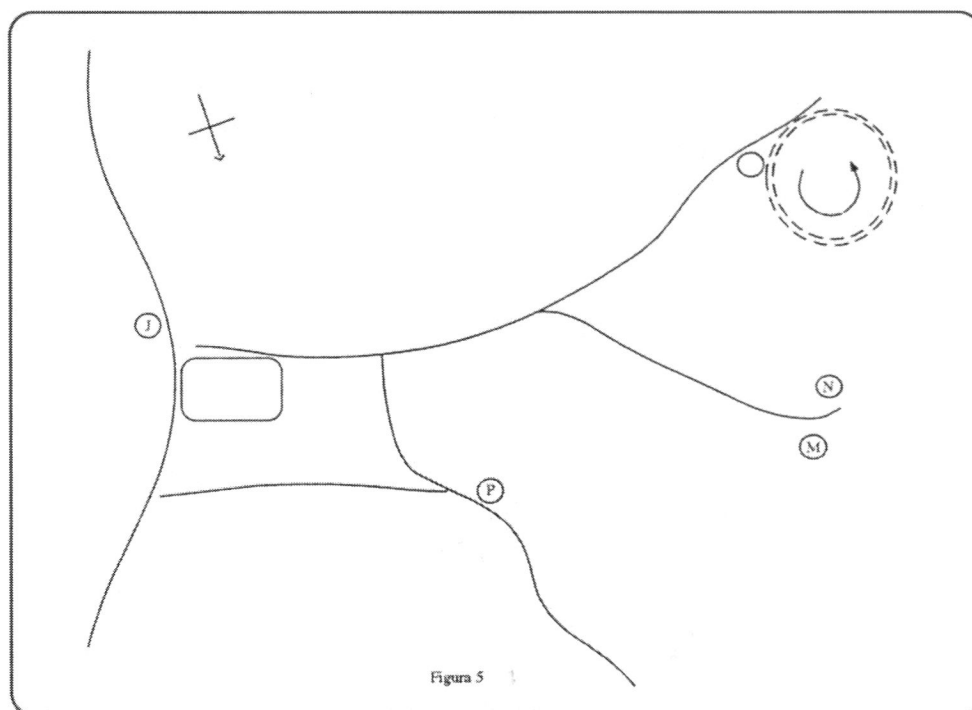
Al amanecer, en la casa-altar de Juventino se reúnen poco más de 80 jinetes con sus caballos. Colocados en medio círculo esperan frente a la puerta de

la casa. Juventino sale con un gallo en la mano —es el gallo que representa el atardecer, o sea el sol vespertino—, en la otra mano lleva un “atado”. Al entregar el gallo al caballero principal y éste agradecer a los caseros, los caballeros se dirigen hacia el templo. Al paso del caballo entran a la plaza por un costado de la iglesia, en medio círculo se colocan detrás de la cruz atrial. Un grupo de seis caballeros entran al templo. De pie, frente al altar presentan el gallo, rezan un Padre Nuestro y partes del Ave María. Le piden al encargado de los santos (un mayordomo) que deposite su ofrenda (ramitos de flores y algunas monedas) detrás de la imagen de Santa Teresa. Sin dar la espalda al altar, caminan hacia la puerta de entrada y se acercan a la pila de agua, que se encuentra a la derecha del templo. José, con una ramito de flores amarillas, bendice el gallo, después a cada uno de los caballeros les aspergea el agua en distintas partes del cuerpo: la cabeza, la nuca, el vientre y las rodillas. Al salir los caballeros del templo montan su caballo, los jinetes principales a la cabeza del grupo realizan al paso del caballo, una vuelta a la cruz atrial en sentido horario. Posteriormente, se dirigen hacia en medio de la plaza y le dan un vuelta en sentido horario a los postes de madera. Salen de la plaza por el lado noroeste (figura 4).



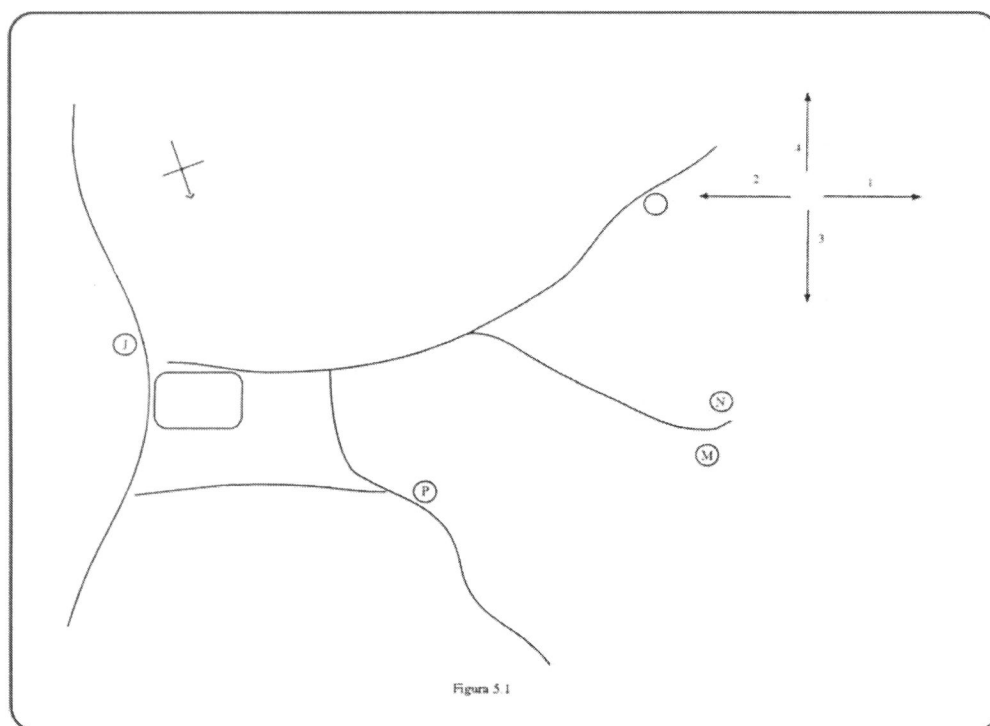
Al paso, todos los caballeros siguen a los jinetes principales, se dirigen por el camino principal hasta la piedra de Santiago Apóstol. Frente a la piedra realizan en círculo varias vueltas en sentido levógiro (figura 5). Agustín con el gallo

agarrado por las patas y acompañado por dos caballeros, se colocan al centro del gran círculo que han formado los otros jinetes; a todo galope salen hacia el poniente siguiendo el camino principal. Algunos caballeros que los persiguen, tratan de arrebatarse el gallo de la mano. Momentos después, regresan a todo galope para volverse a colocar en el centro del medio círculo. Le pasan el gallo a otro caballero, ahora la dirección que toman los jinetes es hacia el oriente, sobre la calle que va hacia el pueblo. Posteriormente, le dan el gallo a otro jinete, quien corre hacia el norte, tomando el camellón marcado por la pista de aterrizaje. Para finalizar el dibujo de una cruz, le pasan el gallo a otro jinete, quien iniciará su carrera hacia el sur sobre la pista (figura 5.1). En el centro del círculo, entre varios caballeros se jalonean el gallo hasta que lo despedazan.



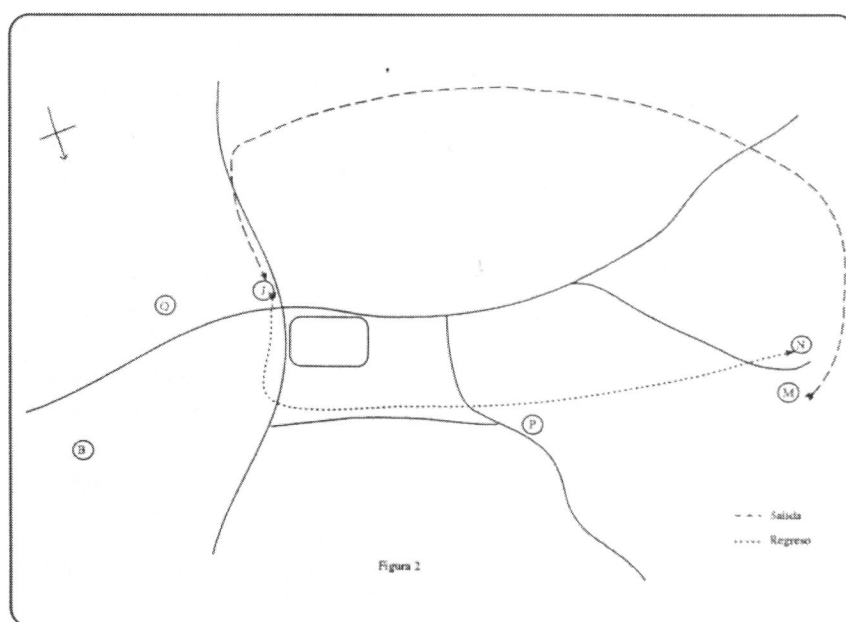
Dirigidos por Agustín, los caballeros se encaminan al paso del caballo hacia la casa de Martín Gutiérrez Castañeda. Esperan formados en medio círculo frente a la casa. La esposa de un “encargado”, entrega a éste el “gallo *borrado*”, un gallo pintado mitad azul/verde (la cabeza) y la otra mitad de colorado/rojo (la cola), y una florecita de papel blanco en medio -el gallo de la fiesta- (foto 10). A su vez, el

encargado lo entrega a uno de los “caballeros” principales², quien al recibirlo lo pasa por arriba de la cabeza del caballo, le rocía un poco de aguardiente y con el gallo en el aire, extendiendo los brazos al frente y hacia arriba, dibuja un “saludo” a los cuatro puntos cardinales (o una cruz). Se escucha una melodía del violín (¿un minuete?). Las mujeres salen al patio para recibir flores, cigarros y botellas de aguardiente de los “encargados”; van circulando frente a los caballeros principales, realizan una especie de “saludo” colocando su cabeza por debajo de las manos de quien tiene el gallo. El caballero pasa el gallo de un lado y otro de la cabeza, o bien, realiza un círculo en sentido levógiro sobre la cabeza de la mujer. Después de algunos intercambios de palabras en cora, entre el que entrega y el que recibe el gallo, las mujeres empiezan a repartir los cigarros, abren la cajetilla, van sacando uno por uno, los reparten entre todos los caballeros; algunas de ellas colocan ramitos de flores en la cabeza del caballo y ofrecen botellas de vino a los caballeros, quienes se van pasando la botella de uno a otro.



² En este momento no pudimos preguntar quién es el encargado de *borrar* el gallo (otros dicen que son dos gallos). *Con este gallo no se juega, “es el gallo de la fiesta”, sólo lo pasean en “el alba” por el pueblo.* Tampoco supimos de quién lo reciben y a quién lo entregan.

Cuando terminan de repartir los “regalos”, los caballeros salen a todo galope detrás de quien lleva el *gallo borrado* hacia la casa-altar de Juventino, donde se realizó la velación la noche anterior. Rodeando el caserío de Santa Teresa los caballeros realizan una trayectoria en medio círculo en sentido levógiro; salen por la pista de aterrizaje, el poniente, pasan por el lado sur y sobre el camino que conduce al pueblo por este punto, llegan a la casa. El *gallo borrado* es entregado en la casa de Juventino. Así como los caballeros Rodríguez González recibieron regalos y gallos en casa de Martín Gutiérrez Castañeda, ahora los Rodríguez, en su propia casa, contra/entregan a los caballeros Castañeda, es decir, le devuelven el regalo con otros gallos, sólo que ahora, los donantes reciben las bendiciones de los Castañeda. Frente a la casa-altar de Juventino, en formación de medio círculo, varios caballeros están esperando a que salgan los caseros con el *gallo borrado* para regresarlo a casa de los Castañeda. De esta manera, se traza un círculo completo que gira en sentido levógiro. Los jinetes salen de la casa de Juventino, pasan por el norte y concluye el recorrido en el lado occidental donde se localiza la casa de Nabor Castañeda (figura 2). Una vez que han devuelto el *gallo borrado*, los caballeros recogen otros gallos durante el transcurso del día, o bien, realizan un complejo intercambio de gallos entre las familias Rodríguez (de Cabezas), Castañeda (de Santa Teresa) y los Gutiérrez (de Rancho Viejo y Santa Anita).



Desde muy temprano, los “caballeros” van de casa en casa recogiendo los “atados”, esto es, una botella de plástico con aguardiente, una o más cajetillas de cigarros y ramitos de flores amarillas, todo ello envuelto en un paño y amarrado con un listón. En cada “entrega de gallo” se realiza la misma ceremonia: los donantes recogen sus ofrendas-regalos del *tapeixte* (mesa-altar). Con su “atado” y su gallo en las manos; se hinca frente al altar y se persigna. Los jinetes no se bajan del caballo, parados frente a la entrada de la casa, reciben del casero el “atado” y el gallo. Una vez recibido, el jinete principal alza el bulto (atado y gallo) por encima de la cabeza del caballo y realiza un saludo dibujando una cruz en el aire, o bien haciendo un círculo en sentido levógiro sobre la cabeza de la mujer que se lo ha entregado. A su vez, ella reparten, entre los caballeros cigarros, flores y aguardiente. Al finalizar la donación, truenan cohetes, anunciando que un gallo ha sido entregado. A todo galope se van a otra casa o se dirigen a la casa de don Juventino, donde se depositan todos los gallos.

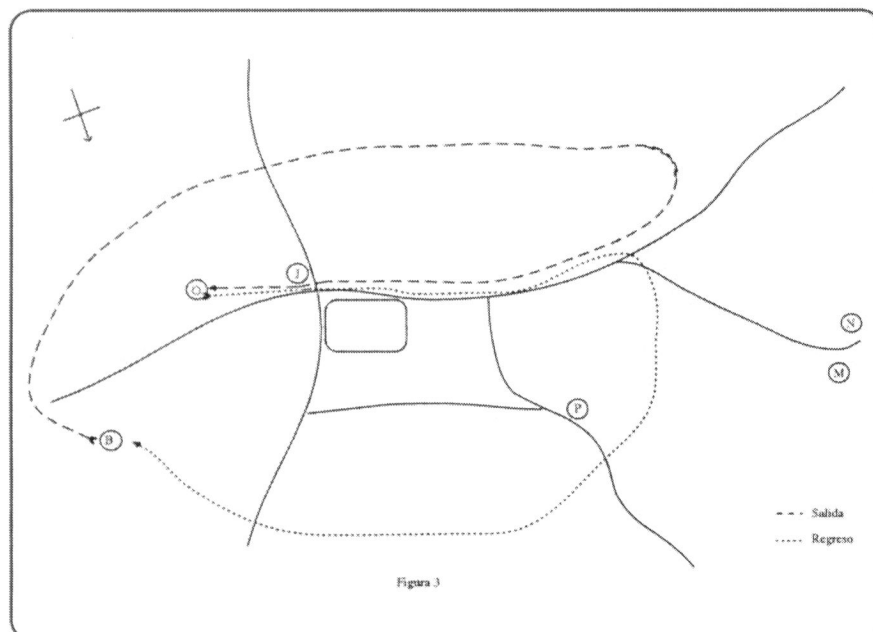
El almuerzo y la comida las realizan en las “casa-altar”. Los caballeros desmontan y amarran sus caballos, entran a la casa; el “encargado” los sienta en las bancas de acuerdo a su jerarquía, el de mayor cargo es el primero que se sienta en la esquina de la derecha del altar, los demás se van colocando hasta completar el medio círculo de bancas, los caseros les ofrecen cigarros y aguardiente. Se escuchan algunos sonos de tarima. Las mujeres de los encargados principales, ayudados por algunos hombres, reparten la comida: arroz cocido, tortillas, pan, dulce de maíz –atole- y café, en platos, tazas y latas de aluminio. Pocos son los cabellos que comen al instante, por lo regular, son las esposas quienes reciben la comida, la van guardando en bolsas de plástico y en sus morrales echan los panes y las tortillas. La comida se reparte tanto al interior de la casa como a las mujeres que se encuentran afuera.

El nacimiento del sol o el nuevo día

El paseo del “canasto” indica que la fiesta ya va a finalizar. A un pollito se le cubre la cabeza con un paño y es colocado dentro de un cesto³. Antes de entregar el canasto, don Benito arregla el altar colocando cajetillas de cigarros, manojos de cohetes, botellas de aguardiente, ramitos de flores y trastos con comida. Los caballeros llegan a la casa-altar de don Benito, se colocan en medio círculo frente a la puerta. A los caballeros principales se les pide que entren al altar doméstico, les piden que se sienten de acuerdo a su jerarquía, los caseros les reparten cigarros, aguardiente y les reparten comida. Se interpretan unos sones y se baila la tarima. Al escuchar el tronido de cohetes, los caballeros salen de la casa-altar y entran las mujeres, cada una recoge su atado del altar. Por su parte, la mujer de Benito, una anciana respetada, llena un morral de cajetillas de cigarros, en otro deposita botellas de aguardiente, varios manojos de cohetes y ramos de flores; en una mano sostiene de las patas un gallo y una gallina, en la otra mano agarra un envoltorio que contiene un pequeño cesto con un pollo dentro. Este canasto envuelto por una pañoleta, también ha sido colocado como parte de la ofrenda a Santiago Apóstol y a Santa Ana —el pollito representa el amanecer, o sea, una nueva vida—. Una vez que todas las mujeres tienen su atado en las manos, dirigidas por el rezandero, hincadas frente al altar rezan varios Aves Marías y Padres Nuestros. Luego de pie, uno de los encargados recibe un canasto tapado con una servilleta entre sus manos, lo pasa por encima de una veladora. Para realizar el saludo a los cuatro puntos cardinales, en sitio todos juntos giran a su izquierda y luego hacia la derecha, deteniéndose en cada punto. Al escucharse la música, las mujeres circulan frente al altar, los “encargados” les reparten las cajetillas de cigarros, las flores y el aguardiente. Para finalizar salen de la casa, se dirigen frente a los caballeros principales, entre los que está el que recibirá el canasto, se intercambian unas palabras y les entregan varios gallos y el cesto del pollo.

³ Este pollo tiene que ser cuidado por un año, hasta la siguiente fiesta. Sus crías, también, se cuidan, de éste saldrán los gallos que posteriormente serán “borrados” para la siguiente fiesta.

Los caballeros a todo galope realizan un largo paseo en medio círculo que rodea la periferia del caserío de Santa Teresa (figura 3). Salen desde la casa-altar de don Benito, pasan por el sur hasta llegar a las casas que se encuentran de lado poniente de Santa Teresa, entran por el centro del pueblo, hasta llegar a la casa-altar de don Otilio. Ahí, depositan el canasto, los músicos tocan unos sones y los caballeros bailan sobre la tarima. Otros jinetes montados en su caballo, esperan afuera formados en medio círculo, mientras las mujeres se concentran dentro de la casa, se hincan y rezan. Con el fondo musical de los sones de tarima, los caseros les entregan las flores, cigarros y aguardiente. El “encargado” con el canasto entre sus manos, repite el saludo a los cuatro puntos cardinales, todos de pie giran en su sitio a la izquierda y luego a la derecha, por varias veces. Salen las mujeres detrás de quienes llevan el canasto del pollo y un gallo. Entre los que entregan y los que reciben se dicen algunas indicaciones y se recuerdan los compromisos, se dan las gracias por haber llevado a cabo la fiesta. Uno de los caballeros recibe el canasto y un gallo en señal de hacerse “cargo” para el próximo año de realizar la fiesta. El que recibió, montado a caballo, repite con el gallo entre las manos las “salutaciones” sobre la cabeza de la gente que se acerca. Para finalizar, y con el fondo musical de los sones de tarima las mujeres reparten cigarros y vino entre los “caballeros” y todos los concurrentes.



Para completar la trayectoria circular en sentido horario, los caballeros con el canasto del pollo salen a todo galope hacia el crucero (hacia el poniente, cerca de la pista) y realizan un recorrido en medio círculo en sentido horario, pasando por el norte (a las faldas del cerro *tayaxuri*) hasta llegar a la casa de Benito, donde dejan el canasto del pollo (figura 3). De esta manera, los caballeros acompañan el recorrido del sol, salen del oriente (casa – Benito), pasa por el cenit (casa – Otilio) y sigue su marcha hacia el poniente (crucero). De ahí se oculta pasando por el norte (el cerro *Tayaxuri*) hasta volver a aparecer en el oriente (casa - Benito).

Diversión y plegaria: “juegos de gallos” y baile de tarima

En la fiesta del señor Santiago el juego y el baile son parte de las actividades del proceso ritual: el primero, una diversión de destrezas exclusivamente entre hombres realizada durante el día; el segundo, una velación musical y dancística para el Santo, donde pueden participar mujeres, llevada a cabo por la noche. “Al Señor Santiago le gusta su fiestecita, porque le bailan y le tocan música toda la noche”.

El día 25 y 26, los “caballeros”, dirigidos por don José, se dan a la tarea de recoger los gallos por las casas del pueblo y de entregarlos en la casa-altar de Juventino. También, ocurre que deben trasladar los gallos de una casa-altar a otra, ya sea que se trate para el Señor Santiago o para Santa Ana. Nos aclara doña Clemencia: “Los obligados a entregar un gallo, son los que han ofrecido una promesa al Señor Santiago; para el caso de Santa Ana, ofrecen gallinas, porque en su familia alguien se llama Juan, Juana o Ana”.

Al mismo tiempo que los jinetes encargados de la fiesta están recogiendo gallos y depositarlos en las casas-altar, otros jinetes realizan el “juego de gallos”. Por todo el pueblo se ven más de 150 jinetes a caballo. De pronto, aparece una cuadrilla de “caballeros” a todo galope, unos detrás de otros, todos persiguen al jinete que lleva un gallo cogido por las patas, tratan de arrebatarse el gallo de las manos. Éste lo sujeta con fuerza, por lo que en el arrebato, sucede que uno agarra una de las patas y jala con todas sus fuerzas quedando el gallo despedazado por el camino; otras veces, quien lograr pepear el gallo, de un tirón le arranca el

buche, dejando a su paso un montón de plumas. Los “caballeros” con este juego demuestran la habilidad para cabalgar a gran velocidad y la destreza de coger el gallo a pleno vuelo. Cualquiera jinete puede acercarse a la casa-altar y pedir un gallo para jugarlo. Mientras varios de los caballeros continúan jugando los gallos, otros jinetes están a media calle tomando aguardiente, acompañados por un grupo de músicos (mariacheros) o con una grabadora, escuchan corridos y canciones rancheras. La lluvia no es pretexto para interrumpir la diversión. Los caballeros pasan a todo galope entre charcos por el pueblo, sin importar que puedan arrollar a algún despistado que ande a pie.

Al anochecer del día 24, inicia la “vispera” de la fiesta del Señor Santiago. Los tereseños van reuniéndose ya sea en la casa-altar de don Juventino Rodríguez o bien, en la casa-altar de don Petrolino Lemus. Entran en silencio y se sientan en las bancas que están alrededor del cuarto; poco a poco, los parientes van llegando, se colocan de pie frente al altar. Nadie habla. Los encargados de la fiesta están sentados debajo del altar mirando hacia las tarimas y, en la esquina a su derecha están sentados los músicos.

La velación se trata de una plegaria musical y dancística que durará toda la noche y parte del amanecer del día siguiente. El músico interpreta cinco piezas musicales, mismas que se escuchan en silencio por los asistentes. Después tres hombres, entre ellos don José, y dos mujeres (esposas de dos de ellos), con otra pieza musical, giran alrededor de la primer tarima en sentido levógiro. Una vez concluido un círculo completo, don José, el encargado principal de la fiesta, derrama en el centro de la tarima un poco de aguardiente y sobre el líquido coloca un cigarro; cada uno de sus asistentes también depositarán uno o dos cigarros. Luego, realizará la misma acción (mezcal y cigarros) de lado derecho de la tarima y finalmente de lado izquierdo.

Al concluir el “saludo” (o especie de permiso para iniciar el baile) y con la interpretación de otra pieza musical, un hombre acompañado por dos mujeres, una de cada lado, se suben a cada tarima. Al terminar la pieza las mujeres se intercambian de lugar, la de la derecha se pasa a la izquierda y viceversa. En la siguiente pieza, las mujeres de adelante se pasan a la tarima de atrás y las de

atrás para adelante. En la última pieza de esta tanda de tres sones, las mujeres vuelven a intercambiar sus lugares, la de la derecha a la izquierda. Continúa otra tanda de piezas musicales con otro trío de bailarores, sólo que ya no intercambiarán las mujeres de tarima, únicamente de lugar, de derecha a izquierda.

Conforme va pasando la noche, las tandas de piezas interpretadas por los *bailadores van dejando de ser tan largas, las mujeres de pronto ya no se intercambian de lugar, los tríos van turnándose cada dos piezas, o en ocasiones, sólo se baila una sola pieza. Puede suceder que dejen bailando al hombre sin compañía de bailadoras.*

Breve comentario de la fiesta de Santiago Apóstol

El tema principal del proceso ritual que hemos descrito hace referencia al recorrido de las estrellas y su relación con el crecimiento de la cosecha, la llegada de las lluvias y el alejamiento de los rayos.

Por un lado, podemos observar el carácter cósmico del ceremonial. Las trayectorias espaciales trazadas, por medio de los recorridos perimetrales al poblado de Santa Teresa de los caballeros, nos dan cuenta de desplazamientos circulares en sentido levógiro y en sentido horario. Con el primero se inicia la fiesta, los caballeros “pasean” al gallo borrado, comenzando en el oriente (figura 2). El sol se oculta, desaparece y realiza su recorrido a través de la oscuridad. La segunda trayectoria circular da fin a la fiesta, los caballeros “pasean” el canasto del pollo, iniciando en el poniente (figura 1). El sol vuelve aparecer y los caballeros siguen su recorrido a través del día.

Por otro lado, el ritual contiene un carácter mágico-religioso. Al realizar una trayectoria circular completa, dividida en dos medios círculos y estar conectados por el centro, podemos imaginar una figura espiral que se forma desde sus anillos externos para juntarse en un punto, este puede girar en sentido levógiro o en sentido horario (figura ¿? y ¿?).

Otra espiral la forman los caballeros antes de despedazar el gallo, ellos no dejan de girar sobre el círculo en sentido levógiro hasta que logran despedazar el gallo en el centro del círculo (figura).

Los tereseños al construir un gran remolino alrededor del caserío, o uno más chico al despedazar el gallo tratan de atraer y hacer bajar a las lluvias. Las nubes se originan en el cielo para caer en la tierra. Además, los coras le ofrecen comida a los rayos, colocan un *chiquihuite* lleno de alimento en dirección al poniente, así los “ancestros” no tienen necesidad de bajar a la tierra, como ellos dicen, *su comida es para que sólo pasen los rayos sin hacer destrozos ni tampoco ocasionen desgracias*.

Para cortar y librarse del enojo del rayo, también se practican conjuros mágicos, por ejemplo el que se realiza al dar inicio el baile de tarima. Se pone en el suelo boca abajo una gran batea (la tarima), que acaso represente la tierra, y encima se le trazan con pinole dos rayas cruzadas, se reza entonces una oración secreta al mismo tiempo que realizan una vuelta en sentido levógiro alrededor de la tarima y se le echa aguardiente a la cruz. Lo que se desea es desbaratar el meteoro amenazador convirtiéndolo en lluvia (Ortiz, 1947: 58).

También, esa misma noche, coreográficamente en los primeros cinco sones de tarima ejecutados por los caseros, se dibuja un corte en zigzag, al intercambiarse las bailadoras de una tarima a otra y de izquierda a derecha. Es una manera mimética de cortar la nube.

O bien desde el aspecto religioso, le ofrecen a Santiago Apóstol una larga plegaria musical y dancística, *al santito le gusta que le bailen*, se trata de una petición, una ofrenda, un voto. Por medio de mantener, durante dos noches seguidas, el continuo tam tam de la tarima, los coras de Santa Teresa buscan ser escuchados por la deidad ya sea para solicitar un bienestar o para agradecer el cumplimiento de sus peticiones. El carácter mágico-religioso de los sones de tarima se remarca al tocar este gran tambor durante la noche en dirección al oriente, los coras quieren que llegue la lluvia, por eso la llaman; pero también piden que se alejen los rayos, por lo que, los ahuyentan.

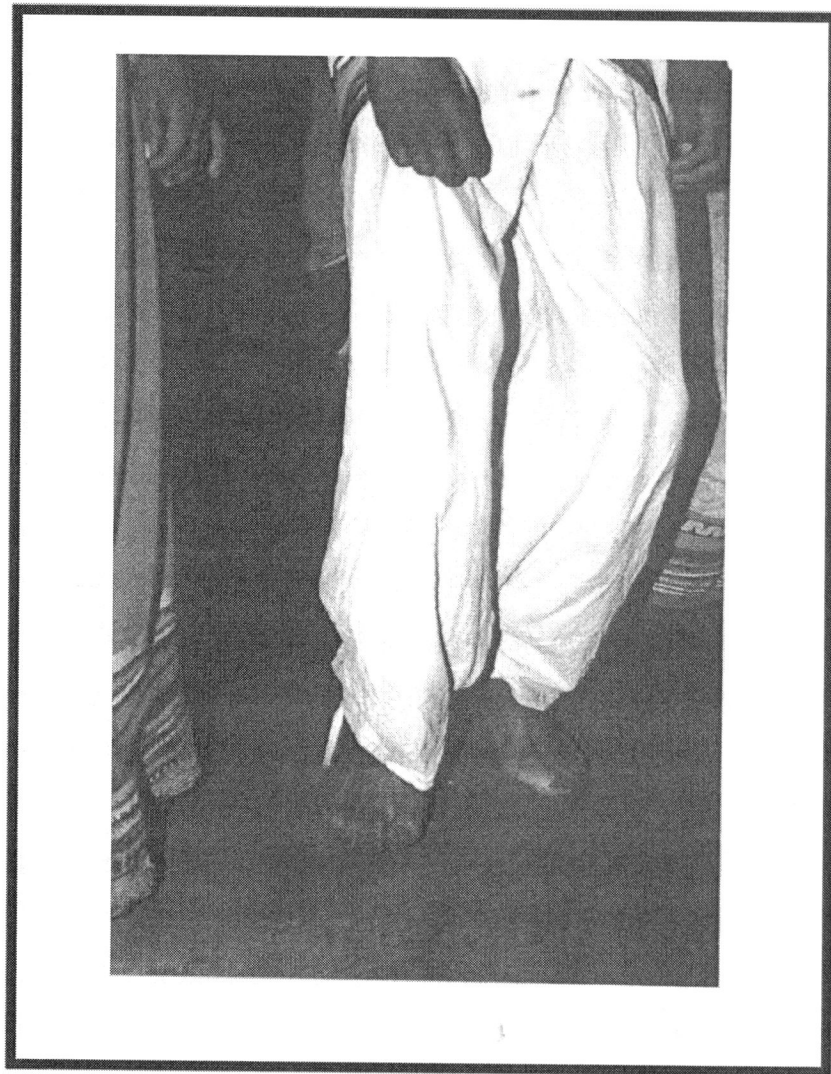


Foto 11. La tarima, Santa Teresa.

b) La tarima

El baile de tarima es una ceremonia dirigida a la tierra y el agua. Una suerte de rito de protección para asegurar la fertilidad y la lluvia. Entre los coras se realiza en una gran diversidad de contextos rituales, tales como, Las Pachitas, la Judea, las fiestas correspondientes a los santos y cuando se lleva a cabo el nombramiento o cambio de autoridades tradicionales.

Lo característico de esta práctica dancística no es la conmemoración de una fecha en particular del ciclo ritual en específico lo que llama nuestra atención, sino que su interpretación ocurre durante toda la noche hasta el amanecer, llegando a su climax pasada la media noche, ya sea en un espacio cerrado o uno abierto. Evidentemente, se trata de una acción corporal nocturna, por lo que nuestro interés apunta hacia el motivo mágico/sexual que pudiera contener dicho baile (Preuss, 1998 [1906]: 128).

Anteriormente, los coras buscaban un lugar despejado y apartado del pueblo para colocar la tarima (Téllez Girón, 1993 [1964]: 59). Cuando ya la noche estaba bien cerrada un grupo pequeño de hombres y mujeres acompañado por un violinista se dirigían a ese lugar, mientras unos estaban sentados en cuclillas o sobre piedras frente a una fogata, otros iniciaban el baile (Ales Hrdlicka, 1993 [1904] :13-14). Al transcurrir de los años los coras continúan realizando el baile alumbrados por unos hachones o bien por una lumbre que ayuda a amainar el frío de la noche, sólo que ya no se alejan del pueblo sino que tarima y músicos toman su lugar frente al portal de la casa-principal.

En algunas ocasiones, el espacio donde se lleva a cabo el baile es dentro de la casa-ceremonial (casa-real/principal). Ésta consiste en un cuarto rectangular, de dimensiones variables según el pueblo cora que se trate, con paredes de adobe sin ventanas y techo de palma de dos aguas. La única puerta de madera está orientada hacia el sur.

En el interior se dispone un altar que albergará al santo. De lado oriente, en lo alto sobre dos horcones de buen tamaño encajados en la pared el mayordomo principal recarga una repisa de madera delgada, llamada *tapeixte*. La cubre con un paño limpio y bordado. Al centro está la imagen ya sea un cuadro del santo o una

pequeña figura de bulto (fotografía 1). Como especie de nicho lo adorna un arco de flores, que dependiendo del santo en cuestión y de la estación del año varían en su tipo y color. Asimismo los caseros o mayordomos disponen a su alrededor cierto tipo de comida como ofrenda, sin faltar el pan y el café el cual será repartido entre los músicos y autoridades principales cerca de la media noche, ya para el amanecer les ofrecen atole. Los feligreses que llegan a pedir la bendición del santo le ofrendan, en agradecimiento, sus “atados” que consisten en un pequeño ramo de flores, veladoras y “ceras”, con las cuales mantendrán iluminado el cuarto parte de la noche. Unos de ellos son los músicos, quienes en actitud de devoción han depositado sus instrumentos de cuerda cerca del altar. Aquellos que tienen el compromiso de hacer la fiesta al santo, durante el día pasan a dejar su cooperación, hincados frente a la imagen se persignan y sacan de sus morrales paquetes de cajetillas de cigarros Faritos, botellas de plástico con mezcal o aguardiente y manojos de cohetes, que serán colocados alrededor del santo. Durante toda la noche las esposas de los mayordomos serán las encargadas de repartir, de uno en uno, los cigarrillos a todos los ahí presentes; igualmente, uno de los encargados pasará, persona por persona, ofreciendo un trago de aguardiente.

De esta manera, hombres y mujeres hemos sido provistos de lo necesario para cumplir con la tarea que las deidades nos han enseñado a los seres humanos, es decir, con el continuo fumar e ingerir una bebida embriagante, sobre todo por parte de los hombres, poco a poco, se irán formando unas enormes nubes de humo atajadas por la palma del techo de la casa, suspendidas justo sobre nuestras cabezas. El consumo excesivo de tabaco y de alcohol es considerado un trabajo ritual dirigido a las deidades, así durante toda la noche, sin dormir, los ahí presentes se obligan a generar las nubes que traen la lluvia.

Cerca del altar y al centro de la casa/real, dos hombres robustos colocan transversalmente una tarima, de tal manera, que quienes se suben a ella para bailar, sin problemas pueden comunicarse con el santo, permitiendo además, que su plegaria dancística traspase el muro siguiendo en dirección hacia el oriente. La tarima es un cajón largo rectangular construido de un tronco grueso de pino o de

chalate (Vázquez Valle, 1993 [1904]: 280)⁴ de aproximadamente dos metros de largo, por setenta y cinco centímetros de ancho y cincuenta centímetros de espesor. La búsqueda del árbol, el corte del tronco y su técnica de vaciarlo hasta dejarlo como una especie de enorme canoa requiere de mucho tiempo de preparación. Primero, contratar a los especialistas conocedores de ciertos ceremoniales que ayuden en la limpia del árbol, en el permiso del corte y en la curación de la madera para que esta resista al constante golpeteo de los pies, sin que se llegue a tronar. Luego, solicitar a algún artesano para que con sus manos expertas en el tallado de madera no sólo vacíe el tronco, sino que logre encontrar el tipo de tonos requeridos al momento de su percusión.

¿Qué hace este gran árbol ahuecado recargado bocabajo sobre la tierra? Un enorme trozo hueco de madera ha sido depositado al interior de un cuarto oscuro, apenas iluminado por las tenues lucecitas tintineantes de las veladoras. Sin duda podemos interpretar que nos encontramos en el inframundo, lugar cerrado, oscuro y acuoso, donde se lleva a cabo la gestación y el renacer (Florescano, 1999: 87-88). La tarima, elemento de naturaleza femenina, receptáculo de sonidos, ha sido colocada precisamente en la profundidad de la tierra, lo cual nos hace suponer que se trata del útero de la mujer. Para llegar a él se debe atravesar una especie de túnel que nos conduce a una caverna oscura, ahí oculto encontramos un tronco ahuecado bocabajo, que por su composición interna resinosa y lechosa permite mantenerlo húmedo. Dentro de la casa/real, en esta ocasión se llevarán a cabo dos importantes ceremonias para los coras, por un lado la siembra y germinación del maíz, y por otro la petición y agradecimiento de las lluvias.

Al medio día, frente a la puerta de la casa/real los cuatro hermanos de la familia Rodríguez, es decir los caseros encargados de la fiesta, colocan un *chiquihuite* de tamaño mediano. Dentro de él, cada grupo de familia deposita un

⁴ Cabe aclarar que el árbol de pino corresponde a la parte alta de la sierra (Santa Teresa) pero, también se da el caso de utilizar el árbol de higuera para la construcción de la tarima, sobre todo, en la parte de la cora-baja, tal es el caso de San Juan Bautista (Jesús Jáuregui, comunicación personal). Según Paulina Alcocer y Johannes Neurath, “el tronco ahuecado que los coras percuten con los pies representa el <<árbol de la lluvia>>, el *chalate*” (en *Arqueología Mexicana. Magiay adivinación*, Vol. XII – Núm. 69, Editorial Raíces, S.A. de C.V. / INAH, México, septiembre – octubre, 2004: 48-53).

pedacito de fruta o raciones de comida en miniatura, es el alimento para los “ancestros”. Una vez que todos han insertado su porción dejan el *chiquihuite* sobre una repisa de madera que se encuentra en lo alto, por fuera de la casa ceremonial, de lado poniente (fotografía 2). Frente a él hombres y mujeres rezan por un rato. *Ahí, el chiquihuite se queda por toda la tarde para que coman nuestros antepasados.*

Cuando se oculta el sol, el hermano mayor, Juventino junto con su esposa recogen el *chiquihuite* y, de vuelta a la entrada de la casa/real colocan una jícara en la que todos los parientes, primero los hombres y después las mujeres, le vacían un chorrito de mezcal. Juventino saca de su morral una bolsita de plástico con pinole que por raciones pequeñas espolvorea sobre el mezcal. Al terminar, en compañía de su esposa vuelve a colocar la jícara en el mismo *tapeixte* donde anteriormente colocó el *chiquihuite*. Ahí dejan el líquido reposar por toda la noche. Entran a la casa/real y empieza la velación.

Al anochecer hombres y mujeres del pueblo van acercándose en la casa/real. Con el mayor respeto entran a saludar al santo para entregar su ofrenda y recibir sus bendiciones. Algunas veladoras han sido encendidas, en la penumbra trato de ubicar mi lugar donde permaneceré por toda la noche. Los hombres que están cumpliendo un cargo se han acomodado en las bancas dispuestas alrededor de las paredes, otros se mantienen de pie en el centro de la pieza. A pesar que ahí dentro estamos todos muy apretujados, la gente sigue entrando, sobre todo, hombres jóvenes de edad casadera y mujeres solteras acompañadas por su madre o abuela, que al no encontrar lugar en las bancas buscan un lugar atrás, en la parte más oscura del cuarto. Nadie habla. Las autoridades principales de la fiesta están sentadas debajo del altar, a su derecha, en la esquina, se encuentran Viviano con su violín y dos músicos más con sus guitarras.

Antes de iniciar el baile, Viviano interpreta cinco piezas musicales, mismas que se escuchan en silencio por los asistentes. Mientras tanto, algunas mujeres empiezan a repartir cigarros entre los asistentes, por delante de ellas y abriendo paso entre los asistentes, dos hombres vienen ofreciendo un trago de aguardiente. Después, con otra pieza musical, tres de los hermanos Rodríguez, entre ellos

José, acompañados de sus esposas, giran alrededor de la tarima en sentido levógiro. Una vez concluido un círculo completo e iniciando una segunda vuelta, José derrama en el centro de la tarima un poco de aguardiente y sobre el líquido coloca un cigarro; después de él, cada uno de sus hermanos repite en el mismo lugar lo que José a hecho. Luego, continúan su recorrido hacia el extremo derecho de la tarima, y finalmente al extremo izquierdo donde realizan la misma acción (chorrito de mezcal y cigarros), respectivamente.

Al concluir el “saludo/permiso” y con la interpretación de otra pieza musical comienza el baile. José zafándose los huaraches al borde de la tarima se sube al enorme cajón acompañado por dos mujeres, su esposa se coloca a su derecha y su cuñada a su izquierda. Con el interludio de las primeras frases musicales del violín, José empieza su interpretación lentamente con golpes suaves de las plantas de los pies, poco a poco, siguiendo el ritmo de la melodía va acelerando su velocidad, levantando apenas los pies descalzos de la superficie de la madera. Mantiene este ritmo por varios minutos; repentinamente, comienza a demostrar su agilidad “adornando” la pisada con una serie de golpes rápidos y alternados de punta y talón, haciendo que de la tarima se escuchen complicados ritmos en compás de 6/8 (Vázquez Valle, 1993 [1987]: 280). Por su parte, los golpes de pies de las mujeres son casi imperceptibles, consisten en el acento tenue de un pié y un deslizado de toda la planta del pie contrario, pisada que mantienen durante toda la pieza musical. Este cambio de peso constante, de un pie a otro, permite que sus caderas se balanceen de un lado a otro, provocando un juego armonioso en el vaivén de sus enaguas. Cuando va a finalizar el son, la velocidad de la melodía va aminorando, por lo que, el zapateo de José cae en un “redoble seguido”⁵, y al escucharse un acorde largo y cortado, el son concluye rematando los bailarores con un solo golpe del pie.

⁵ Las combinaciones del zapateo que realiza el hombre pueden ser utilizando cinco pisadas básicas: a) doble golpe de planta alternado en compás de 6/8. b) doble golpe de talón alternado en compás de 6/8. c) doble golpe de planta al frente alternado en compás de 6/8. d) “gatillos” sencillos o redobles (golpes de talón sin levantar los metatarsos del piso). e) “carretillas” acentuadas con combinaciones de “gatillos” y dobles golpes de talón.

Por lo regular, la posición corporal del bailarín es flexionando las rodillas, echando el torso un poco hacia delante y soltando los brazos a los costados, lo cual permite que la calidad del movimiento sea con soltura, es decir, sin tensión muscular, a pesar de lo vigoroso y fuerte del zapateo. En cambio, la posición de las mujeres es más bien recta y semierguida, casi no flexionan las rodillas. Con el rebozo se cubren la cabeza que está un poco inclinada al frente, con su mano derecha coge un extremo del rebozo y la coloca sobre el pecho o la boca. Ambas actitudes no permiten una interacción corporal entre ellos, no se tocan, más bien se trata de producir dos movimientos opuestos: uno fuerte y rápido, el otro ligero y lento. Él hace todo lo posible para que su agilidad y sonoridad rítmica sea observada y escuchada por los ahí presentes, a diferencia de ella que se cubre y en actitud apenada baja su mirada hacia el piso.

Por otro lado, sabemos que la música que produce el instrumento de cuerda consta de tres fragmentos: A, B y C que contrastan cada uno en recursos contrapuntísticos, es decir, el arco del violín lleva la melodía y en la parte grave el contrapunto; tanto los sonidos graves como los agudos pueden invertirse en las distintas frases musicales⁶. Cuando el violín es acompañado por una guitarra, se ejecutan constantes cambios rítmicos en los “rasgueos” y “golpes” de la guitarra, y frecuentes variaciones armónicas y melódicas en el violín. Si a lo anterior le sumamos el acompañamiento del golpeteo virtuoso de los zapateados sobre la tarima, tenemos por resultado una interpretación musical muy compleja. La relación entre bailarín y músico es tan estrecha que no sólo se produce una variabilidad rítmica melódica, sino que la percusión de la tarima genera un ambiente de competencia entre sus practicantes y de mucha atención por parte de los observadores. Este enfrentamiento sonoro permite reconocer tanto a un buen bailarín como a un habilidoso violinero⁷. Es la variedad de piezas que conozca el

Para las mujeres los golpes de los pies son más sencillos, consisten en un doble golpe suave de la planta, alternado, deslizando un poco hacia delante el segundo golpe. Este cambio de peso permite balancear su cuerpo de lado a lado.

⁶ Véase Vázquez, Irene (1987) y Téllez Girón (1964), en Jesús Jáuregui 1993: 280-281 y 59-60.

⁷ Aún conociendo que existe una estrecha relación entre bailarín y músico, todavía no contamos con un análisis musical entre los coros que dé cuenta en qué consisten las reglas de composición que rigen la producción rítmica de los o el instrumento de cuerda en relación con el instrumento de percusión.

músico, la precisión en su afinación y los “juegos” sorpresivos que pueda ejecutar con el arco del violín lo que permite otorgar tal reconocimiento a éste. Por su parte el bailarín no sólo debe seguir al violín, sino incluso retarlo a que mantenga la velocidad, a que entable un diálogo rítmico con él, pero, además, su zapateo tendrá que estar por arriba de los demás bailarines.

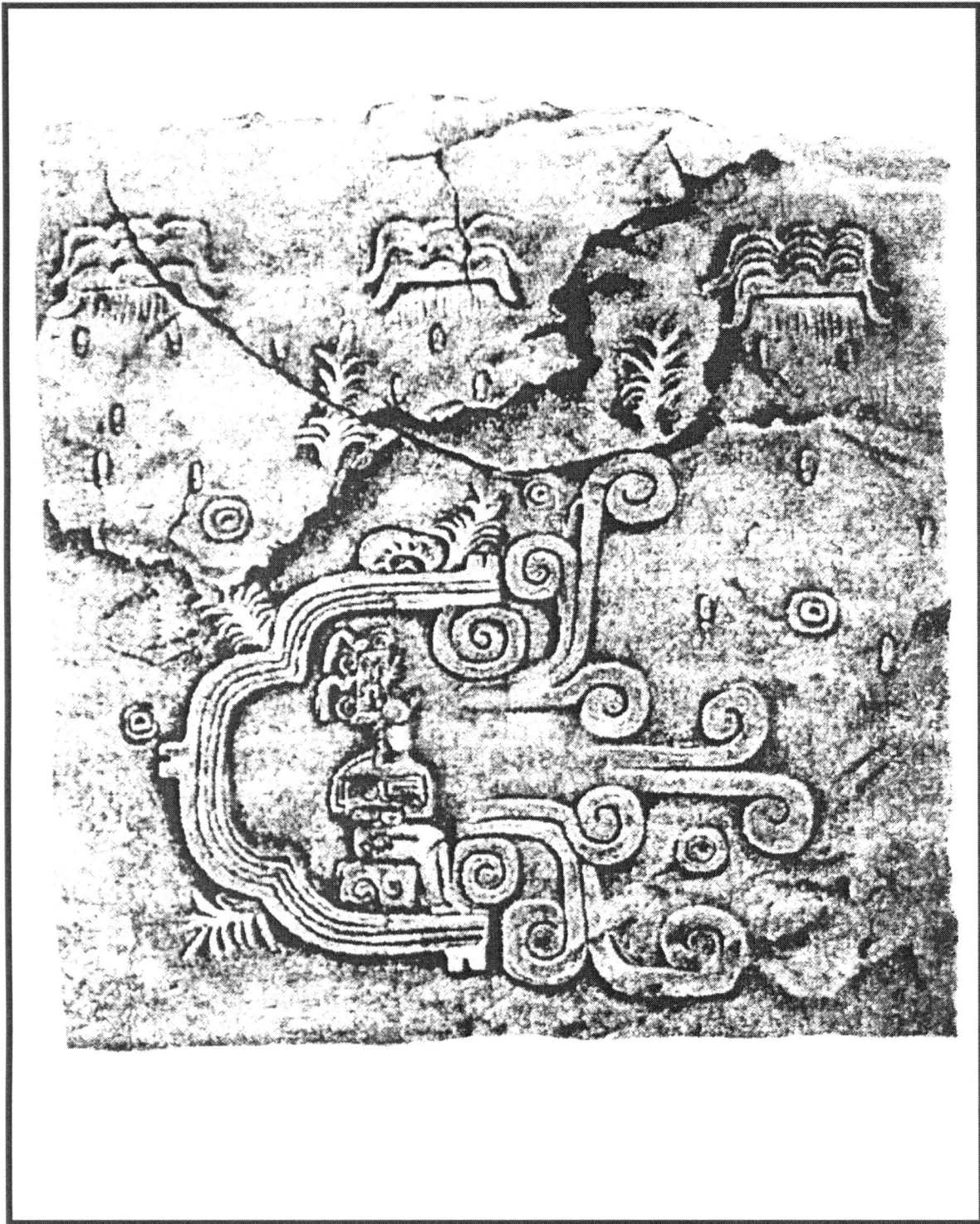
Al terminar ésta primera pieza las mujeres se intercambian de lugar, la de la derecha se pasa a la izquierda y viceversa. En una última pieza de esta tanda las mujeres vuelven a intercambiar sus lugares. Una vez concluido el son, sigue otra tanda de tres piezas musicales con otro trío de bailarines.

Conforme va pasando la noche, dentro del cuarto el olor a cigarro está muy concentrado que casi no se puede respirar, en el ambiente se percibe una carga de energía frenética liberadora, los ánimos entre los bailarines empiezan a calentarse, las mujeres ya no se intercambian de lugar se mantienen en su lugar balanceando sus caderas de un lado a otro, las tandas de sones interpretadas dejan de ser tan largas, los tríos van turnándose al término de una o dos piezas musicales. El aguardiente ha hecho sus efectos, por lo que, suele suceder que dejen bailando sobre la tarima a un hombre solo, quien ejecuta dos o tres sones continuos para después permitir que otro bailarín suba al cajón (fotografía 3).

¿A quién tratan de llamar con estos fuertes golpes de pies sobre el tronco ahuecado? ¿Con quién se están comunicando durante la noche? ¿Por qué no han dejado de fumar?

Pasadas más de cinco horas dentro de la casa/real, me he acostumbrado a la penumbra y percibo visualmente la escena de los bailarines sobre la tarima, escucho el sonido que producen las plantas de los pies golpeando sobre el madero y veo en lo alto las nubes de humo. Todo ello me induce a presenciar el acto de llover (Dibujo 26). Con el continuo fumar de los hombres se han formado grandes nubes en el cielo. Ininterrumpidamente, se oye el golpeteo de las gotas de agua que caen sobre la tierra, primero como una suave llovizna acompañada de una dulce melodía de violín, después a una velocidad acelerada arrecia un

fuerte aguacero. La fuerza masculina deja caer sus bendiciones sobre la madre tierra, lluvia y semen son recibidos sutilmente por las mujeres durante el vaivén de sus caderas. A lo largo de toda la noche, uno a uno de los bailadores siguen apisonando con tal fuerza la tierra, como si quisieran tapar la semilla que han depositado dentro de ella. Una forma de representar la procreación de la vida. El origen del maíz y del ser humano. Su gestación se produce en el inframundo, ahí se unen las fuerzas fecundantes del cielo y las germinales de la tierra.



Dibujo 26. Chalcatzingo. Morelos. Dibujo basado en Gay, Carlo, 1971:41, fig.11, en Florescano, 1999: 88.

4. Santa Teresa en *Kueimarutse'e*.

a) *Los Moros. Soldados de la Virgen*

A las seis de la mañana del 13 de octubre, el "alba", los mayordomos y las *tenanches* "se roban" a la Virgen Santa Teresa de la iglesia y la trasladan hacia el juzgado. El mayordomo primero, quien carga el nicho de la Virgen sobre la cabeza, se coloca al centro de la comitiva. Como punteros van el *xáyaca*, el músico con su flauta y su tambor y los danzantes; detrás de ellos dos mayordomos abanderados, cada uno lleva un bastón con un lienzo blanco amarrado. Le siguen dos *tenanches* niñas quienes con la mano derecha suenan una campanita cada una, en la mano izquierda llevan un bastón cubierto con una mascada roja y la cabeza la llevan tapada con un rebozo, el cual es sostenido por una diadema (especie de coronita de flores amarillas y blancas). A los costados de las niñas va una mujer *tenanche* que porta un incensario con copal encendido. De cada lado de quien carga el cajón se coloca un hombre con una "cera" entre sus manos; y atrás del mayordomo primero, dos mujeres cargando cada quien una canasta de pétalos de flores naturales. En filas, a los lados, se colocan los restantes mayordomos y algunos peregrinos. Finalmente, hasta atrás viene el cohetero (dibujo: colocación de procesión). Al llegar al juzgado, el mayordomo primero deposita la Virgen sobre una mesa adornada con manteles y arcos de flores, ubicada de lado norte. Los peregrinos se acercan y de rodillas depositan su ofrenda de flores de cempazúchitl y una veladora.

A las tres de la tarde tocan las campanas de la Misión anunciando que hay que ir a recibir, del lado oriente del pueblo, a la comitiva que viene de San Lucas con el santo San José. Después de depositar el nicho del santo en la Casa Real, saldrán de nuevo hacia el poniente para recoger a la Virgen de Dolores quien es traída por una comitiva del pueblo de Dolores. En ambas procesiones, antes de sacar a la Virgen Santa Teresa del altar, los feligreses, con una reverencia, se acercan a la mesa donde está depositado el nicho de la Virgen. Arrodillados se persignan con un ramito de flores que traen en la mano y después realizan la señal de la cruz frente a la imagen, colocan las flores dentro del nicho y antes de retirarse, el mayordomo les pasa los listones que cuelgan del santo por la cabeza

o por algunas partes del cuerpo del penitente (una especie de limpia). Una vez que han pasado varios feligreses frente al altar, entre varios encargados retiran el nicho de la mesa y salen de la Casa Real en procesión.

Durante el trayecto se van haciendo paradas con el propósito de pasarle el nicho de la Virgen a otro mayordomo. Se escuchan las campanitas que suenan las *tenanchis* y el violín de los *danzantis*. Las mujeres de las canastas van aventando los pétalos por encima de los caminantes, dejando un camino de flores amarillas. Por el camino, de entre la milpa, súbitamente sale el “viejo” de la Danza gritando y moviendo su látigo. Las mujeres que acompañan la procesión llevan la cabeza tapada con el rebozo y los hombres llevan su sombrero en la mano.

Al encontrarse con la comitiva recién llegada realizan una mímica de saludo de nicho a nicho. Los mayordomos de la Virgen le preguntan en cora: *-¿de dónde vienes?* y los mayordomos de San José contestan: *-de muy lejos*. De frente a ambas imágenes realizan un giro en sentido levógiro y otro más en sentido horario, deteniéndose a cada cuarto de giro y dirigiéndose hacia uno de los rumbos. Los feligreses que acompañan a la Virgen Santa Teresa, acercándose con niños en brazos, ofrendan flores al santo que viene llegando, se persignan frente a él y un encargado les pasa los listones por arriba de la cabeza. Posteriormente, los fieles que acompañan al santo visitador devuelven las ofrendas de flores a la Virgen Santa Teresa. Después de los saludos y las ofrendas, colocándose los nichos de los santos uno a lado del otro, en una sola formación, las dos comitivas se dirigen en procesión hacia la Casa Real. Se escuchan las campanitas de las *tenanchis*, el violín del músico, los estadillos de cohetes y las mujeres de las canastas avientan los pétalos al aire.

Al entrar a la Casa Real colocan sobre la mesa a la Virgen Santa Teresa en el centro, del lado derecho a San José y de lado izquierdo a la Virgen de Dolores. Frente a la mesa en el piso colocan un petate y junto a las patas de la mesa dejan el copal encendido. Las banderas de lienzos blancos están recargadas a los costados de los nichos de los santos y varias veladoras sobre la mesa y en el piso, alumbran el interior del juzgado. Las *tenanchis* están debajo de la mesa sonando

sus campanitas. Siguen llegando más fieles a depositar sus ofrendas y a recibir las bendiciones de los santos.

A las ocho de la noche empieza a reunirse la gente en la Casa Real. Ahí se lleva a cabo la velación, algunos fieles se quedan dentro del juzgado cerca de los santos y entre varias *tenanches* cuidan que el copal no se apague. Como parte de la velación los «urraqueros» realizan sus evoluciones coreográficas, alternándose con los músicos que tocan el tambor y la chirimía. Además, varios grupos de músicos mariacheros se acercan al altar a interpretar minuetes; al mismo tiempo que un músico con su violín, ubicado en el portal de la casa real, interpreta sones de tarima¹ que son bailados por muchos hombres durante toda la noche hasta el amanecer.

El regreso de la Virgen a la capilla.

A las seis de la mañana del día jueves 14 de octubre, la víspera, todavía se escuchan algunos sones de tarima en el portal de la Casa Real; al interior, don Enríquez aún interpreta unas melodías más con la chirimía y el tambor. Varios feligreses están despertando y quitándose las cobijas de encima. Mayordomos y *tenanches* se encuentran barriendo la iglesia.

Por su parte, las *cofrates* ofrecen el desayuno a los Moros y al músico. Las mujeres colocan todos los recipientes de comida (tortillas, atole de harina revuelto con mazeca o con piloncillo, mole con queso, papa de mole con queso y harina, pan y café) sobre la mesa que está de lado poniente de la “casa-altar” (reconocida como la de don Otilio en la fiesta del Señor Santiago y ahora utilizada por Los Moros). Los Moros principales dejan las banderas de pañuelos blancos a un costado de los alimentos. Don Enrique Lemus, quien interpreta el papel de *xáyaca*, músico de los «urraqueros» y a la vez, músico de los Moros; en su papel de *cofrate* le toca, también, bendecir los alimentos y “platicar con el Dios”. Doña Clemencia nos traduce: *Le platica a “nuestro abuelo” que nos ayuden. Nosotros nunca vamos a alcanzar el cielo. Te traemos la comida para que te alegres.*

¹ Los sones de tarima serán estudiados en el subinciso 3. del capítulo III.

También les habla a los que ya murieron, Y le pide al Dios, que hable con ellos y los perdone.

Al terminar el agradecimiento por los alimentos, don Enrique toma entre sus manos una jícara con agua, la levanta hacia arriba y la dirige al oriente, después a cada uno de los rumbos en sentido levógiro. Con un ramito de flores aspergea el agua hacia su alrededor, bañando a los que estamos cerca. Los fieles se acercan a él, quien está dirigido hacia el poniente, y empieza a rociarlos con agua sobre la cabeza, la cara, la nuca, el estómago, la espalda a la altura de la cintura, por delante y atrás de las rodillas. Esta misma operación la realiza con varias mujeres, niños y niñas. Una vez que don Enrique ha “limpiado” a los feligreses, los mayordomos reparten el almuerzo a los Moros, mismo que las mujeres van guardando en trastos, cubetas, ollas o bolsas de plástico y en sus morrales. Esta comida no se ingiere en el mismo lugar, sino hasta después y en compañía de su familia.

Los Moros

Los cinco *cofrates* encargados de atender a Los Moros son: Enrique Lemus, Otilio Rodríguez, Candelario Rodríguez, Santos y Clemencia Doye (Due) Flores.

A partir de las diez de la mañana los mayordomos y *tenanches* adornan los tres arcos de la iglesia: el de la puerta, el del centro y el que está en el altar colocado por encima de los santos. Las *tenanches* deshojan las flores viejas con sumo cuidado y colocan los pétalos en varias canastas; por su parte, los hombres elaboran los nuevos ramos con las flores que han sido ofrendadas y los amarran a los arcos. Mientras, otros fieles siguen presentándose frente a los santos en la Casa Real, el músico de los Moros continúa tocando su chirimía y tambor.

Como a las 14:00 horas empieza La *escaramuza* de Los Moros. Al centro de la plaza están dos postes clavados que servirán de referencia para las evoluciones de Los Moros. Son cinco “jinetes” montados a caballos y vestidos a la usanza tradicional (sombrero, camisa, pantalón y huaraches). Supongo que dos de ellos son los mayordomos por cargar las banderas con pañuelos blancos cada uno. Todo el tiempo son acompañados por la música de la chirimía y el tambor. El

chirimitero es quien da las indicaciones a Los Moros hacia dónde deben dirigirse y cuáles serán los puntos a los que deben desplazarse. Cerca de los postes se colocan el chirimitero y una persona más.²

Las evoluciones coreográficas de Los Moros se realizan en parte a trote y en parte sólo andando. Los dibujos son los siguientes:

Formación .- a) Formados en dos filas. Una con tres jinetes y otra con dos jinetes.

b) También pueden formarse en una sola fila.

Trayectorias.-

a) Círculos en sentido levógiro alrededor de toda la plaza.

b) Círculos pequeños en sentido levógiro alrededor de los postes al centro de la plaza.

c) Diagonales hacia las cuatro esquinas de la plaza, saliendo del centro.

Sureste, Noroeste; Suroeste y (faltó) Noreste. Luego, al Norte, (faltó) Sur.

Repiten Sureste, Noroeste y al Norte.

Repiten Suroeste y caminando al Sureste.

d) Se quedan en el centro desmontados.

e) Líneas rectas hacia el norte y el sur de la plaza, saliendo del centro

Durante todo el transcurso de la mañana y parte del medio día siguen llegando los feligreses a la “casa real” para dejar sus ofrendas tanto a la Virgen de Santa Teresa como a *Saluste*. Cuando Los Moros han terminado las evoluciones, colocan adentro de la “casa real”. las banderas de los pañuelos blancos. El pitero con su tambor, vuelve a tocar sus melodías dentro de la “casa real”.

² Irene Vázquez (Jáuregui, J., 1993:277) describe la Escaramuza de Los Moros como danza ; de igual manera, la confunde con el juego de competencia “jalapollos” que realizan “los caballeros” en la fiesta del Señor Santiago. En Santa Teresa, el “juego de gallo” no es acompañado con música alguna (no es danza). Mientras que La Escaramuza de Los Moros en la fiesta a Santa Teresa es acompañada con chirimía y un pequeño tambor, tocados por un solo músico. Me parece que “los caballeros” en la fiesta del Señor Santiago tienen un papel simbólico (relacionados con el mismo caballero Santiago) diferente a “los jinetes” de Los Moros de la fiesta de Santa Teresa (quienes acompañan a la Virgen en su “rapto” y su elevación hacia el cielo).

Por otra parte, por lo menos en esta ocasión, en Santa Teresa Los Moros han dejado de usar la indumentaria tradicional: corona adornada con flores de papel, máscaras y pañuelos que cubren la cara. Otras notas sobre Los Moros, su indumentaria e instrumentos musicales los realiza Preuss en Jáuregui y Neurath, 1998:128-131.

“Mariacheros”

A partir de éstas horas del día comienza a escucharse en las calles principales los corridos y las canciones rancheras interpretadas por los grupos de mariachis (que han de ser ya como unos cinco grupos) y que van acompañando a uno que otro borrachín y algún grupo de amigos que anden tomando. Cobran a 80.00 pesos la hora. Los músicos que van llegando al pueblo se presentan ante los gobernadores para pedir permiso de estar en la fiesta. También se presentan frente a la Virgen a tocarle algunos “minuetes” al interior del templo.

El regreso de la Virgen Santa Teresa a la capilla.

Como a las cuatro de la tarde una gran comitiva lleva hacia la iglesia a las Vírgenes de Santa Teresa, de Dolores y a San José. Se escuchan tronidos de cohetes y toques de campanas. Continúan el chirimitero y el tambor tocando. Tres hombres son los encargados de cargar cada nicho. Frente a ellos se colocan las *tenanchis* sonando siempre las campanitas. Dos abanderados van al frente de la fila seguidos de las mujeres que llevan el incensario con copal encendido y las canastas de pétalos. Antes de salir, la comitiva se mantiene frente a la puerta de la Casa Real donde las *tenanches* encargadas avientan los pétalos al aire. Los «urraqueros» interpretan el son de la cruz (tema coreográfico 2). El *xáyaca* es el encargado de irles abriendo el camino cuando atraviesan la plaza de la Casa Real a la iglesia. Antes de entrar al templo, vuelven hacer otra estación; ahí delante de la cruz atrial y en el pórtico de la iglesia, con una melodía del violín más lenta, los danzantes realizan el saludo a los cuatro rumbos. Primero, frente a frente, flexionando las rodillas inclinan el torso hacia atrás hasta casi tocar el piso con la cabeza; luego puestos de espaldas doblan el torso y la cabeza hacia atrás buscando con la vista a su compañero; por último de espaldas recargan su torso uno encima del otro haciendo un arco con sus troncos.

La comitiva caminando atraviesa la plaza de poniente a oriente; a su vez las encargadas de las canastas, avientan los pétalos al aire. Pasan por debajo del arco de flores que está clavado en medio de la capilla y deposita a los santos sobre uno de los escalones del altar del templo. El *xáyaca* no entra a la iglesia, se

queda custodiando la puerta. Durante la tarde va llegando, de visita a la fiesta, gente de otros poblados; los feligreses se arrodillan frente a los santos para depositar sus ofrendas dentro del nicho del santo con la misma acción ritual de inclinarse, persignarse, acercar su cara y frotarse con los listones la cabeza o alguna parte del cuerpo. Antes de salir de la iglesia se acercan al lado derecho de la puerta, donde están colocadas dos jícaras con agua, para que los mayordomos con un ramo de flores les rocíen la cabeza, la cara, la nuca, el cuello, el estómago, la cintura por la parte de atrás, y por delante y atrás de las rodillas.

Por la noche se escuchan los sones de tarima en el portal de la Casa Real; mientras que en la plaza, ubicada entre el juzgado y la iglesia, varios mariacheros interpretan canciones rancheras, cumbias y corridos acompañando a pequeños grupos de hombres que caminan en círculo en sentido levógiro por la periferia de la plaza. Cerca de la tres de la mañana dentro de la casa real los «urraqueros» inician sus evoluciones coreográficas; y las mujeres en la iglesia junto con los rezanderos velan a los santos.

La Virgen Santa Teresa se eleva a los cielos.

Antes de las seis de la mañana, con tronidos de cohetes y repicar de campanas, los grupos de músicos entran a la iglesia para interpretar las mañanitas a la Virgen. Momentos después, los mayordomos salientes han terminado de arreglar el nicho que está colocado en el centro de la plaza. Según dice doña Clemencia los Moros ayudan a Santa Teresa a subir al cielo: *Ella ya se va, por eso le arreglan ahí arriba en su casa con arcos de flores y comida.* La estructura de madera que representa la casa de la Virgen consiste en un cajón de aproximadamente un metro de altura por un metro de ancho, colocado encima de cuatro postes a una altura de dos metros. Tres de sus lados están cubiertos por unas cobijas, así como el techo, el único lado descubierto está orientado hacia el este. Por encima está adornado con un arco de flores de cempazúchitl. Por medio de una escalera de cinco escalones recargada en los postes, los encargados de custodiar a la Virgen colocan dentro de esta estructura cuadrangular una ofrenda de comida.

El nicho de la Virgen Santa Teresa es cargado por dos hombres, frente a ellos se colocan las *tenanchis* encargadas de las campanitas; a sus costados los abanderados y las mujeres que llevan el incensario de copal encendido. Con la música del violín y de la flauta y tambor, todos ellos caminan sobre una alfombra de pétalos amarillos previamente dispuesto, mientras que detrás de la Virgen van las dos mujeres con las canastas de flores arrojando pétalos al aire durante el trayecto. El *xáyaca* con gritos y latigazos va abriendo el paso. Antes de subir el nicho de la Virgen todos se persignan, una vez arriba, la Virgen queda viendo hacia el oriente.

Como a la una de la tarde empieza la escaramuza de Los Moros³, la “casa” de la Virgen sirve de referencia a sus evoluciones coreográficas. Más tarde los danzantes de la Danza de Arco, grupo que viene de Rancho Viejo, bailan dentro de la capilla católica una serie de sones como “el saludo” y “la reverencia” (serán estudiadas en el apartado c) del subinciso.2. del capítulo III). Al terminar los Moros guardan sus banderas en el juzgado y el pitero con su tambor toca una melodía más dentro de la Casa Real. Para finalizar, don Enrique interpreta con su violín algunos sones de la Danza de los «urraqueros».

Cambio de “cargos” o entrega de “bancos”

Existen 10 mayordomos que corresponden dos por cada Santo. Los santos del templo de Santa Teresa⁴ son: San Antonio, la Virgen de Dolores (*Saluste*), San José, Miguel Arcángel, Niño Dios, La Virgen de Guadalupe, San José de Huasamota, Santo Entierro (Cristo acostado) y por supuesto, Santa Teresa.⁵ Todos los santos tienen su jícara y su pozo de agua, como San Miguel, Santa Teresita, Niño Dios y la Virgen de Guadalupe.

³ Esta danza será estudiada en el subinciso 4. del capítulo III.

⁴ “En Santa Teresa hay tres iglesias : la colonial –cuya construcción nunca se concluyó-, la de los franciscanos y la de la comunidad... En la iglesia de la comunidad están los “santitos” de la época jesuítica : San Antonio, San José, la Virgen de Dolores, Santa Teresa, la Virgen de Guadalupe y San Miguel Arcángel.” (Magriñá, L., 1999 :102).

⁵ Todavía no me queda claro como es la organización cívico-religiosa, ni de cuántos mayordomos consiste el “sistema de cargos”. Tampoco pregunté cuáles son los santos que tienen mayordomos que se cambian cada año, ni cuáles otros cuentan con sus propios mayordomos (vitalicios), como es el caso del Señor Santiago.

Como a la 13:30 en el centro de la plaza ya se encuentran los once equipales (“bancos”), todos ellos alineados uno a lado del otro y orientados hacia el poniente. Los “bancos” están adornados con pencas de plátanos de cada lado. En la parte de arriba colocan piezas de pan con figuras de caimanes y roscas, También, se le recargan tres varas de caña a las que se les amarra un tamal y una rosca. Detrás del equipal colocan un manojo de cañas de azúcar.

Cerca de la 16:00 horas, “las malinches” de cada “banco” entran a coronarse al templo ante “los patrones”, acompañados de sus “padrinos”.⁶ Dentro del templo, se encuentra un mariachero que interpreta “las mañanitas”. Todas las mujeres hincadas rezarán junto con el rezandero. Los hombres se quedan de pie con el sombrero en la mano. Al salir del templo se dirigen hacia los “bancos”; inmediatamente después vuelven a regresar hacia la cruz que esta justo a la entrada del templo; vuelven a regresar hacia los “bancos” y se sientan las que han sido elegidas para recibir. (dibujo).

Una vez sentadas, les colocan una corona de hojas de tamal sobre la cabeza. Esta actividad es realizada por un mayordomo quien se dirige en lengua cora hacia ellas dándole ciertas indicaciones; a su vez le ofrecen aguardiente y cigarros a “la malinche” y depositan en una jícara un pedacito de pan (o comida) de cada uno de los “bancos”. Cuando terminan de dar indicaciones y recibir la ofrenda de alimentos, por detrás del *equipal* encienden dos cohetes, que al tronar las niñas brincan del susto.⁷ Una vez terminado con los once “bancos” un “viejo” pasa por cada “banco” robando plátanos o cañas que deposita en un costal. Para finalizar la “familia ritual” que acompaña a “la malinche” le ayuda a llevarse el “banco” a su casa; puede ser que entre varios hombres la lleven cargando, o ayudados por una camioneta suben el *equipal* para transportarlo.

A las cinco de la tarde se lleva a cabo la “entrega de bancos” de los mayordomos salientes a los entrantes; para ello, frente al juzgado están doce bancos alineados

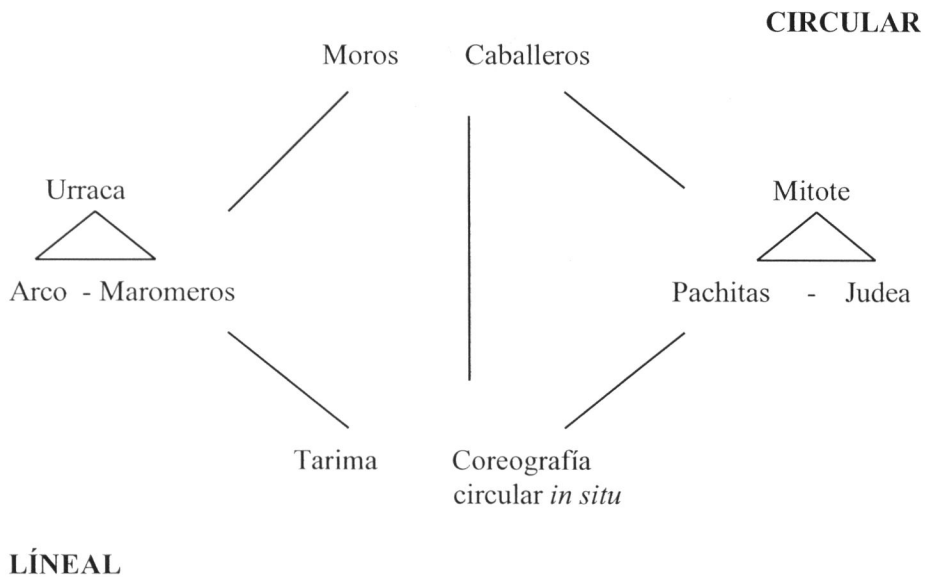
⁶ ¿La “malinche” representa al santo? A su vez ella es acompañada por sus “familiares” rituales, es decir quienes asumen el “cargo”, y que para llevar a cabo el cumplimiento de la obligación colaborarán y apoyarán con subsidio económico o en comida para que por un año cuiden y organicen los festejos necesarios para con el santo.

⁷ “Los cargos son ocupados por parejas, es decir, el hombre y su esposa. Todos ellos, tanto hombres como mujeres deben probar su entereza ante la comunidad sentándose en Los Bancos y resistiendo que truenen cohetes bajo su asiento.” (Magriñá, L., 1999 :103).

uno a lado del otro, en dirección hacia el poniente. Los “cargos” son ocupados por parejas, es decir, el mayordomo y una *tenanche*. Antes de sentarse en el banco que les corresponde van a la iglesia para recibir los consejos de los ancianos. Al salir del templo se forman en hilera delante de la cruz atrial y esperan a que el grupo de mayordomos salientes les entreguen un manojo largo de cañas. Con éste en la mano, el grupo de mayordomos entrante corre a sentarse al banco. Una vez sentados, los mayordomos salientes les colocan una corona de hojas de tamal sobre la cabeza dándole ciertas indicaciones; a su vez les ofrecen aguardiente y cigarros; para concluir, por detrás del *equipal* truenan dos cohetes bajo su asiento. Posteriormente, en una jícara, cada uno de los mayordomos entrantes depositan un pedacito de comida que es intercambiado entre los demás bancos, mientras el *xáyaca* pasa por cada banco robando plátanos o cañas que deposita en un costal. Para ese entonces ya ha sido bajada la Virgen Santa Teresa de su casa y ha sido depositada en el altar de la iglesia.

IV. Sistema Dancístico

Al conocer el panorama dancístico general que subyace en la ritualidad de los *náayarite* y partiendo de categorías coreográficas, nos fue posible elaborar un **Esquema Preliminar Sistémico de las Danzas Coras**. En éste colocamos el lugar que ocupa cada uno de los tipos dancísticos conocidos (gráfica 1).



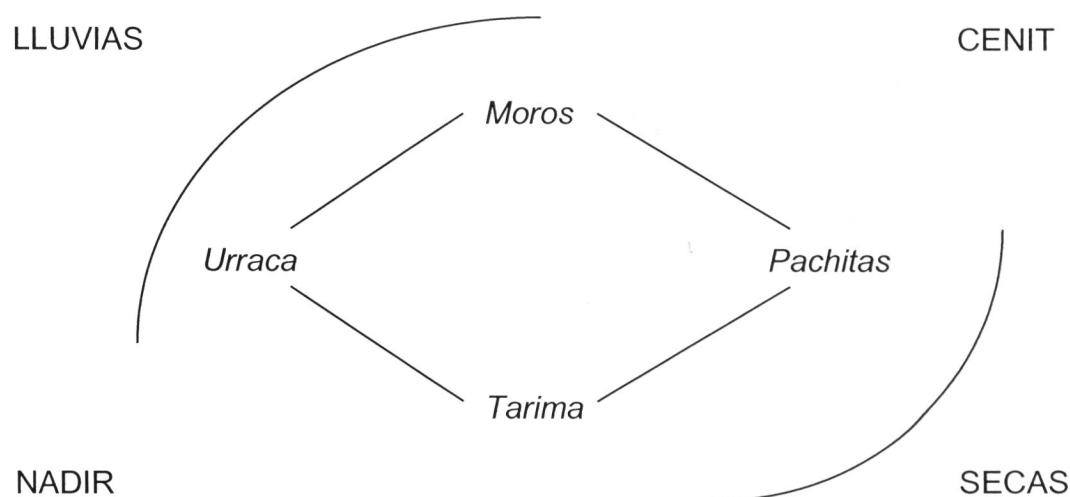
Gráfica 1. Esquema preliminar sistémico de las danzas coras.

Con base en categorías coreográficas, eje rector del diseño de nuestro esquema preliminar, las correlaciones entre todas las danzas nos llevan a oponer: el triángulo de la derecha con coreografías, predominantemente, de trayectorias circulares; del triángulo de la izquierda con figuras coreográficas en trayectoria lineal. Por su parte, en el eje del centro, oponemos las figuras coreográficas realizadas por las escaramuzas en espacios abiertos (arriba), del baile de tarima circular y en sitio en un espacio cerrado (abajo).

Fiestas y fechas: Calendario Ritual.

Dentro del calendario anual del ciclo ritual vemos que la Danza de La Urraca y las escaramuzas de Los Moros, sobre todo, forman parte de fiestas patronales. El grupo de danzantes de las urracas inician en la época de lluvias en la fiesta de San Antonio de Padua (13 de junio), vuelven aparecer hasta en la fiesta a San Miguel (29 de septiembre), y antes de que finalice de llover, en las fiestas que corresponden a la Virgen del Rosario (8 de octubre) o a Santa Teresa (15 de octubre), en la cual alternan sus participaciones con las escaramuzas de Los Moros. El grupo de danzantes de las urracas finaliza su participación en las fiestas decembrinas (Virgen de Guadalupe, Navidad y Año nuevo), al momento que da comienzo la época de secas. En todas éstas fiestas, músicos y danzantes, además de dirigir sus melodías y evoluciones coreográficas a los santos en las noches, acompañan en las procesiones a las vírgenes durante el día.

Por su parte, Las Pachitas (desde febrero hasta el martes de carnaval y miércoles de ceniza) son parte de las festividades que corresponden a la época de secas. Los Moros suspenden su participación cuando finalizan las lluvias y, una vez que ha concluido la fiesta de Las Pachitas e inicia el ciclo de Semana Santa, ceden el cargo a los Capitanes Centuriones. Los sones de tarima son interpretados durante todo el ciclo ritual (gráfica 2).



Gráfica 2. Calendario ritual.

Las danzas rituales coras son un complemento indispensable en toda festividad religiosa. *“Sin danza no llega la lluvia, sin lluvia no hay maíz y sin maíz no se puede producir suficiente [alimento] para [suministrar] los requerimientos básicos de la existencia”*. *“Bailando no sólo se asegura la lluvia sino también la protección divina sobre cultivos y propiedades”* (Vázquez, 1996: 73-74).

Por ello, la temática recurrente representada en las escenificaciones dancísticas está vinculada con los ciclos agrícolas de siembra y cosecha. Las danzas coras son parte de “procesos rituales” por lo que, en sus representaciones encontramos evoluciones que muestran los movimientos de los astros, del día y la noche; o bien de cómo realizar una petición de lluvias, y de ciertos conjuros para prevenir los malos temporales; sobre todo, de la preparación para la fertilidad de la tierra. Así, el desarrollo temático de los danzantes llamados Urracas trata de cómo las deidades ofrecen a los hombres la lluvia. Los Moros, en tanto representación de los astros simboliza el firmamento y con sus desplazamientos dibujan el movimiento de la tierra alrededor del sol. En Las Pachitas, entorno a la Malinche quien golpea la tierra para hacerla fecundar, giran los hombres semejando grandes remolinos de aire que harán bajar la lluvia. Y por último los zapateados de los hombres sobre la Tarima hacen referencia de cómo es fecundada la tierra, ésta simbolizada por un gran tronco ahuecado volteado boca abajo.

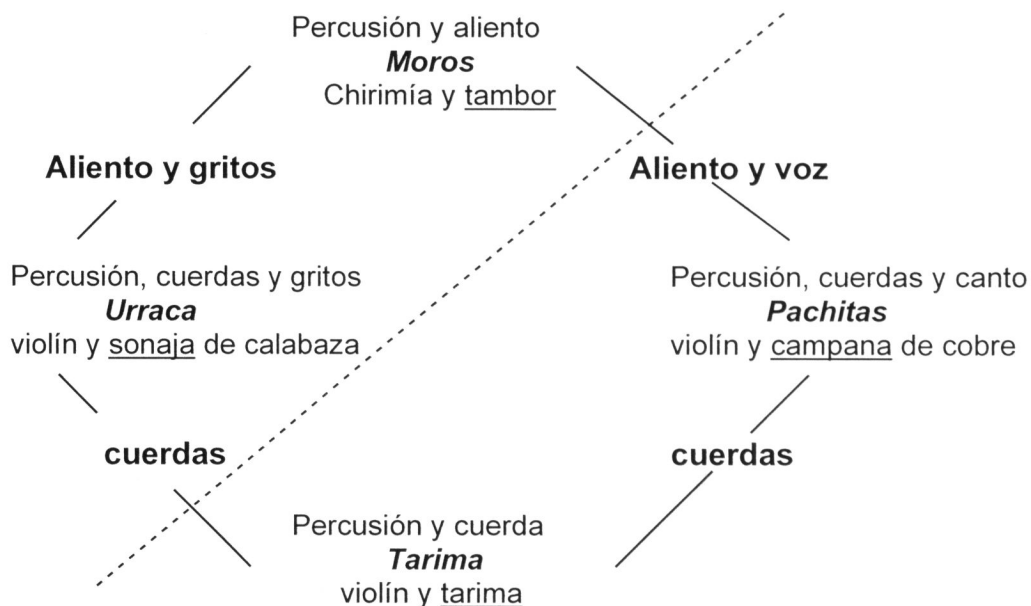
Las relaciones entre los instrumentos musicales

En todas las danzas está presente el instrumento de percusión (gráfica 3). Instrumentos contruidos de madera para ser golpeados con una baqueta o las plantas de los pies: el tambor es de forma circular y la tarima es cuadrangular. Los otros dos instrumentos percutores se oponen por el material con el cual son contruidos: la sonaja de los danzantes llamados Urraca es de vegetal y redonda, que corresponde a la lluvia; por su parte, la campana de la bandera que porta la Malinche en Las Pachitas es de metal y cónico, que se ocupa durante las secas; ambos serán percutidos por el movimiento continuo de la mano o el brazo. Además, observamos que en la parte de arriba (cenit) el sonido es producido por

el aire y las cuerdas vocales (la chirimía, gritos y cantos); mientras que en la parte de abajo (nadir) sobresalen las cuerdas (violines). Arriba se forman la nubes que son transportadas por el viento, abajo cae la lluvia que se escucha ininterrumpidamente al impactarse sobre la tierra.

LLUVIAS

CENIT



NADIR

SECAS

Gráfica 3. Instrumentos musicales.

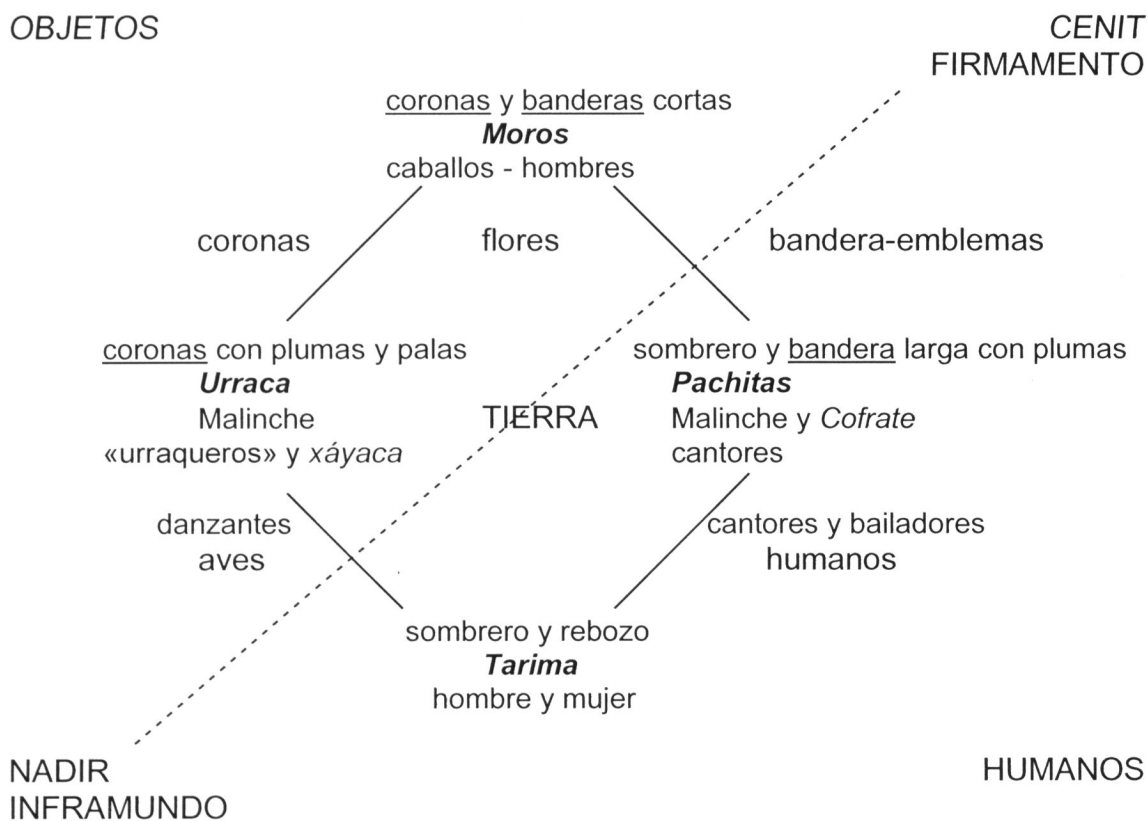
Las relaciones entre la indumentaria y los personajes

Los danzantes de la Urraca y de los Moros portan coronas adornadas con flores de papel (gráfica 4); mientras que los capitanes de los Moros y la Malinche de la comitiva de pachiteros llevan una bandera-emblema, también adornada con flores de papel. La parte de arriba es conceptualizada con objetos que el hombre construye y que sintetizan el universo tanto las coronas en forma circular, como las banderas en forma cuadrangular; ambas corresponden a la representación del firmamento, a través de las flores que simbolizan estrellas.

Por su parte, las agrupaciones de los danzantes de Urraca y la de la comitiva de pachiteros, están compuestas por varios hombres y una niña, la

Malinche. Para los Urraca se trata de humanos que se adjudican el sentido que tienen las nubes (representadas por las plumas del ave) como fenómeno que trae la lluvia. Mientras que en los pachiteros, por un lado tenemos a cantores-hombres, quienes con sus cantos bendicen las casas que visitan, y por otro lado participa el pueblo que danza alrededor de la Malinche. En cambio en la danza zapateada, hombres y mujeres por turnos bailan sobre la tarima con el propósito de fertilizar la tierra. Así, abajo los humanos personifican a las deidades convirtiéndose en un ave y de esta manera hacer llover o de igual forma, se dirigen a las deidades, ya sea, para solicitar un bien o para agradecerles el cumplimiento de sus peticiones.

OBJETOS



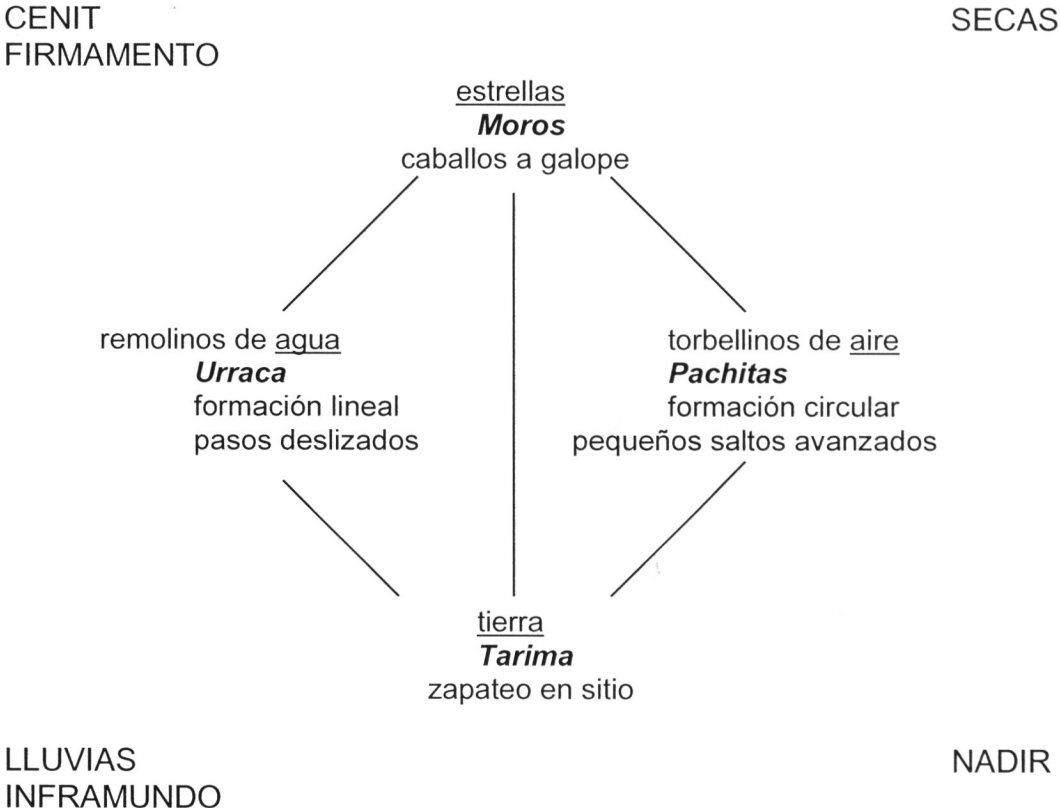
Gráfica 4. Indumentaria y personajes

Además, la Malinche de la Urraca lleva una corona con flores pero sin plumas y la Malinche de las Pachitas porta un sombrero con flores y las plumas de urraca van en el tope del asta de la bandera-emblema. De esta manera, arriba esta el

firmamento, así como en lo alto del cuerpo los humanos se colocan las coronas o amarran la bandera en la parte más alta de la vara. En el centro esta la tierra, representada por las malinches; y de abajo, del inframundo vendrán las deidades pluviales; de igual forma que de abajo de la tierra germinará la planta del maíz.

Las coreografías

Arriba en el cielo están las estrellas representadas por los jinetes Moros, a galope dibujan el universo en un espacio cuadrangular; ellos en filas paralelas se desplazan hacia cada uno de los puntos cósmicos en los que realizan una trayectoria circular que gira en sentido levógiro. Abajo está la tierra representada por la tarima; aquí los hombres sin desplazarse, zapatean fuertemente con el propósito de depositar el semen dejándolo caer sobre la tierra, y que la mujer con su balanceo del cuerpo recibe para ser fecundada (gráfica 5).



Gráfica 5.

En época de lluvias, se forman remolinos de agua escenificados por las formaciones en filas paralelas de los danzantes de urracas; tal como si fueran dos serpientes acuáticas. Los movimientos giratorios, en espirales y sigmoideo serán muy recurrentes en las acciones que realizan los danzantes llamados urracas. En sus desplazamientos van creando diseños coreográficos que nos muestran cómo ellos descienden del cielo a la tierra en forma de remolino, a su vez, el trueno y el rayo cortan la sinuosidad de la línea y la convierten en una zig-zag. Los danzantes apenas y rozan el piso con los pies; los cuerpos que proyectan ligereza se desplazan como si estuvieran deslizándose en una superficie liza. Esta es la manera en como los urracas transmiten al espectador que se han convertido en nubes que viajan para traer la lluvia. Finalmente en época de secas los torbellinos de aire son representados por las trayectorias en círculos concéntricos que realizan los bailadores de pachitas; avanzando en hileras entrelazadas, unos de otros, al compás de un paso adelante y un leve salto que cae en las dos plantas realizarán movimientos rotatorios alrededor de la comitiva de pachiteros. El círculo más próximo a la Malinche avanza en un compás lento, por lo que, su pisada es casi caminando; en cambio, los círculos de los extremos, al recorrer una distancia mayor, van a un tiempo un poco más rápido, que los obliga ejecutar la pisada en pequeños saltos hacia adelante, pero a un paso más largo, casi haciéndolos correr. Con ello se logra levantar una tolvanera de tierra, fenómeno tan frecuente en el Gran Nayar a causa de la sequía. Del cielo cae la lluvia, el viento se encuentra en medio generando torbellinos.

Bibliografía

Alcocer, Paulina, "El cierre de la Pachitas en *Chuísete'e*". Informe de campo, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1999, mecanografiado.

-----, y Johannes Neurath, "Le eficacia de la magia en los ritos coras y huicholes", en *Arqueología Mexicana. Magia y adivinación*, Vol. XII – Núm. 69, Editorial Raíces, S.A. de C.V. / INAH, México, septiembre – octubre, 2004: 48-53.

Barba, Eugenio y Nicola Savarese, *Anatomía del actor. Un diccionario de antropología teatral*, México, Secretaria de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, Universidad Veracruzana, International Schooll of Theatre Anthropology, Grupo Editorial Gaceta, S.A de C.V., 1988.

Boas, Franziska, (ed.), *The Function of Dance in Human Society*, Nueva York, The Boas School, 1944.

Bonfiglioli, Carlo, *Fariseos y Matachines en la Sierra Tarahumara. Entre la pasión de Cristo, la transgresión cómico sexual y las danzas de Conquista*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1995 [1993].

-----, "La Epopeya de Cuauhtémoc en Tlacoachistlahuaca. Un estudio de contexto y sistema en la antropología de la danza", tesis doctoral en Antropología, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1998.

-----, "Hacia una tipología antropológica de las danzas tradicionales mexicanas", en *Disertaciones 1*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, 2001 [1998].

Broda, Johanna y Jorge Báez (coords.), *Cosmovisión ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, Fondo de Cultura Económica / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2001.

Broda, Johanna y Catharine Good (coords.), *Historia y vida ceremonial en las comunidades mesoamericanas: los ritos agrícolas*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

Coyle, Philip Edward, *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, Tucson, Universidad de Arizona, 1997.

Fiske, Jhon, *Introduction to communication*, Routledge, Londres y Nueva York, 1990 [1982].

Florescano, Enrique, *Memoria Indígena*, México, Taurus, 1999.

Galinier, Jacques, *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*, México, UNAM/Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/ INI, 1990.

García, Paola y Andrés Oseguera, *Ensayos de Cosmogonía y dancística Huave de San Mateo del Mar, Oaxaca*, tesis de licenciatura, especialidad de Etnología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2001.

Gay, Carlo, *Chalcacingo*, Graz-Austria, Akademische Druck-U. Verlagsanstalt, 1971.

Glokner, Julio, *Así en el cielo como en la tierra. Pedidores de lluvia del volcán*, México, Universidad Autónoma de Puebla/Grijalbo, 2000.

-----, "Conocedores del tiempo: los graniceros del Popocatépetl", en *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, (Johanna Broda y Félix Báez-Jorge, coords.), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Fondo de Cultura Económica, 2001: 229-334.

Grimss, Joseph E. Y Thomas B. Hinton, "37. The Huichol and Cora", *Handbook of Middle American Indians. Ethnology Part Two*, (Robert Wauchope, editor General : Evon Z. Vogt, editor del volumen), University of Texas Press, Austin, 1969: 792-813.

Guzmán, Adriana, "El Cristo niño y el Nazareno fálico: la Judea en San Juan Corapan", Informe de campo, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 1994, mecanografiado,

-----, *Mitote y universo Cora*, tesis de licenciatura, especialidad de Etnología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 1997.

Hanna, Judith L., "Movements Towards Understanding Humans Through the Anthropological Study of Dance", en *Current Anthropology*, 20, (2), Chicago, University of Chicago/ Wenner Gren Foundation, 1979a: 313-339.

-----, *To Dance is Human: a Theory of Nonverbal Communication*, University Press, Austin, Texas. 1979b.

Hutchinson, Ann, *Labanotation or Kinetography Laban. The System of Analyzing and Recording Movement*, Nueva York, Theatre Arts Books, 1977, 1974 [1954].

-----, *Your Move a New Approach to the Study of Movement and Dance*, vol. 1, Nueva York, tercera edición con correcciones, Gordon and Breach Publishers, 1995 [1983].

Hrdlicka, Ales, "Danzas Coras", *American Anthropologist*, 6, 1904, pp. 744-745. Traducción y notas de Ignacio Guzmán Betancourt, en Jáuregui, Jesús (editor), *Música y Danzas del Gran Nayar*, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/Instituto Nacional Indigenista, México, 1993, pp- 13 -14.

Jakobson, Roman, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1975 [1974].

-----, y Morris Halle, *Fundamentos del Lenguaje*, Madrid, Ayuso, 1973 [1956].

Jáuregui, Jesús, *Bibliografía del Gran Nayar: coras y huicholes*, México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos / INI, 1992.

-----, "El concepto de plegaria musical y dancística" en, *Alteridades* 7 (13), Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1997: 69-82.

-----, informe etnográfico en santa teresa, octubre, 1999.

-----, "La Judea de los coras: un drama astral de primavera", en: Hermans Hub, Dick Papousek y Catherine Raffi-Bérout, (editores), *México en movimiento. La religión popular*, Groningen, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2000, 28-53.

-----, "El mariachi tradicional en contexto: La fiesta cora del equinoccio de otoño en Santa Teresa (Kueimarutse'e)", Octubre, 1999, mecanografiado.

-----, "La danza del volador. Una comparación estructural", conferencia propuesta para presentarse en el Summer School on Religions 2003, llevada a cabo en la ciudad de San Gimignano, Siena, Italia, del 23 al 28 de agosto de 2003a, mecanografiado.

-----, y Adriana Guzmán, "Las Pachitas en Yáuqueé (La Mesa del Nayar)", México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1995, mecanografiado.

-----, y Juan Carlos Díaz, "Los guerreros astrales matutinos se unen con los vespertinos: La Judea en Rosarito (Yauatsaka), Nayarit", México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998, mecanografiado.

-----, y Maira Ramírez, "Una fiesta mariachera serrana en el Gran Nayar: Santa Teresa (Kueimarutse'e)", México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998, mecanografiado.

-----, (editor), *Música y Danzas del Gran Nayar*, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos / Instituto Nacional Indigenista, México, 1993.

-----, y Carlo Bonfiglioli (coords.), *Las Danzas de Conquista I. México contemporáneo*, México, Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.

-----, y Johannes Neurath (compiladores), *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicaneros de Konrad Theodor Preuss*, México, Instituto Nacional Indigenista, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1998, pp. 128-131.

-----, y Johannes Neurath (coords.), *Flechadores de estrellas. Nuevas Aportaciones a la etnología de coras y huicholes*, INAH, Universidad de Guadalajara, México, 2003b : 387-410.

-----, Paulina Alcocer, Philip Edward Coyle, Arturo Gutiérrez, Adriana Guzmán, Laura Magriñá, Johannes Neurath y Margarita Valdovinos, "La autoridad de los antepasados. Estructura social y organización comunitaria en el Gran Nayar (coras

y huicholes)", en Saúl Millán y Julieta Valle (coords.), *La comunidad sin límites*, vol. III, México, INAH, 2003c.

-----, y Johannes Neurath (coords.), *La Semana Santa en el Gran Nayar*, 2vols., México, INI, en prensa.

Kaepler, Adrienne, "Method and Theory in Analysing Dance Structure with an Analysis of Tongan Dance", en *Ethnomusicology*, 16, 1972: 173-217.

-----"Dance in Anthropological Perspective", en *Annual Review of Anthropology*, 7, Palo Alto, 1978: 31-49.

-----"Cultural Analysis, Linguistic Analogies, and the Study of Dance in Anthropological Perspective", en *Explorations in Ethnomusicology: Essays in Honor of David Mc Allester* (Charlotte J. Frisbie, editor), Detroit, (Monographs in Musicology, 9), 1986: 25-33.

Kealiinohomoku, Joan W., "Cultural Change: Functional and Disfunctional Expressions of Dance, a Form of Effective Culture", en *The Performing Arts: Music and Dance*, (John Blacking and Joan Kealiinohomoku, eds.), La Haya, Mouton Publishers, 1979: 47-64.

Kurath, Gertrude. "Panorama of Dance Ethnology", en *Current Anthropology*, 1, (3), Chicago, Chicago University Press/ Wenner Gren Foundation, 1960: 233-254.

Kurath, Gertrude and Samuel Martí, *Dances of Anahuac. The Choreography and Music of Precortesian Dances*, Nueva York, Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, 1964.

Laban, Rudolf, y F.C. Lawrence, *Effort*, Londres, MacDonald and Evans, 1970 [1947].

Laban, Rudolf, *The Mastery of Movement*, Londres, Macdonald and Evans Ltd., 1980 [1950].

-----, *The language of Movement: A Guidebook to Choreutics*, anotada y editada por Lisa Ullman, Boston, Plays, Inc., 1974 [1971].

Leach, Edmund, *Cultura y Comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos. Una introducción al uso del análisis estructuralista en la antropología social*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1981 [1976].

Lévi-Strauss, Claude, *Antropología Estructural*, Barcelona, Editorial Paidós, 1987 [1958]: 234-235.

-----, *Mitológicas I, Lo crudo y lo cocido*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986 [1964]: 301-302.

-----, *Mito y significado*, Madrid, Alianza Editorial, 1995 [1978].

-----, *La Vía de las máscaras*, México, Siglo XXI Editores, 1981 [1979].

López Austin, Alfredo, *Cuerpo Humano e Ideología*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996 (1980).

Magriñá, Laura M., *La matriz cultural cora: mitología, organización social y ritual*, tesina de maestría en ciencias antropológicas, Universidad Autónoma Metropolitana (Unidad Iztapalapa / Ciencias Sociales y Humanidades), México, 2001.

-----, *Los coras entre 1531 y 1722. ¿Indios de guerra o indios de paz?*, México, INAH / Universidad de Guadalajara, 2002.

Martí, Samuel, *Canto, danza y música precortesianos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961.

Mauss, Marcel, *Sociología y Antropología*, Madrid, Tecnos, 1979 (1950).

Monzoy, Sandra, *Etnografía de la Danza entre los Nahuas de la Costa-Sierra de Michoacán*, tesis de licenciatura, especialidad de Etnología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2005.

Neurath, Johannes, "Lluvia del desierto: el culto a los ancestros, los ritos agrícolas y la dinámica étnica de los huicholes T+apuritari", en Broda, J y Jorge Báez (coords.), *Cosmovisión ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, Fondo de Cultura Económica / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2001: 485-526.

-----, y Arturo Gutiérrez, "Mitología y Literatura del Gran Nayar (coras y huicholes)", en Jáuregui, Jesús, y Johannes Neurath (coords.), *Flechadores de estrellas. Nuevas Aportaciones a la etnología de coras y huicholes*, INAH, Universidad de Guadalajara, México, 2003b : 289- 337.

-----, "Fiestas agrícolas y fiestas católicas-solares en el Gran Nayar", en Broda, Johanna y Catharine Good (coords.), *Historia y vida ceremonial en las comunidades mesoamericanas: los ritos agrícolas*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004 : 105-125.

Ortiz, Fernando, *El Huracán*, México, Fondo de Cultura Económica, 1947.

Preuss, Konrad T., "Más información acerca de las costumbres religiosas de los coras, especialmente sobre los portadores de falos en Semana Santa", en *Fiesta*,

literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicaneros de Konrad Theodor Preuss, (Jesús Jáuregui y Johannes Neurath, comps.), México, Instituto Nacional Indigenista/ Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1998a (1906-1932): 127-137.

-----, *La expedición a Nayarit. Registro de textos y observaciones entre los indios mexicanos emprendida y editada por encargo y con los recursos del Ministerio Prusiano Real de Cultura de la Fundación Catedrática del Duque de Loubat, por Konrad Theodor Preuss, Custodio en los museos reales de Berlín. Primer tomo La religión de los indios Cora a través de textos junto con un diccionario, un mapa y 30 ilustraciones y 10 tablas*, traducción del alemán al español por Ingrid Geist, México, Siglo XXI Editores, s.f. (1912), en prensa.

Proca-Ciortea, Vera y Anca Giorchescu, "Quelques aspect théoriques de l'analyse de la danse populaire", en *Langage. Pratiques et langages gestuels*, 10, París, Didier y Larousse, 1968: 87-93.

Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1977 (1928).

Ramírez, Maira, *La Batalla entre los amuzgos de Tlacoachistlahuaca, Guerrero. Estudio etnocoreográfico de un caso del género Danzas de Conquista*, tesis de licenciatura en Etnología, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1999a.

-----, "Los sones de tarima entre los coras de Santa Teresa (*Cueimaruutse'è*)", ponencia presentada en el Simposio Antropología e Historia del Nayar, CONACULTA - INAH, Tepic, Nayarit, 1999b.

-----, "Las Pachitas en Jesús María", Informe de campo, Centro Nacional de Investigación, Información y Documentación de la Danza "José Limón", Centro Nacional de las Artes, CONACULTA – INBA, México, 2001a, mecanografiado.

-----, "La fiesta de las Pachitas en *Kueimarutse'e* del Nayar (Santa Teresa)", Informe de campo, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza "José Limón", Centro Nacional de las Artes, CONACULTA – INBA, México, 2001b, mecanografiado.

-----, "El sistema dancístico de los *náayarite*", conferencia presentada en el marco de la XXVI Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología, Zacatecas, del 29 de julio al 3 de agosto, 2001c.

-----, *El sistema dancístico del Gran Nayar: coras y huicholes*, tesina de maestría en ciencias antropológicas, Universidad Autónoma Metropolitana (Unidad Iztapalapa / Ciencias Sociales y Humanidades), México, 2001d.

-----, "La Danza de los "urraqueros" (ve'eme): ritual de petición de lluvias", en Jáuregui, Jesús, y Johannes Neurath (coords.), *Flechadores de estrellas. Nuevas Aportaciones a la etnología de coras y huicholes*, INAH, Universidad de Guadalajara, México, 2003b : 387-410.

Royce. Anya P., "Coreology Today: A Review of the Field", en *New Dimensions in Dance Research: Anthropology and Dance - The American Indian*, (Committee on Research in Dance, 6), 1974 (1972): 47-84.

Saussure, Ferdinand de, *Curso de Lingüística General*, Buenos Aires, Losada, 1980 [1916].

Téllez, Roberto, "La fiesta de las Pachitas en 1939", tomado de "Informe de la investigación folklórico-musical realizada en la región de los coras, estado de

Nayarit, enero a mayo de 1939”, *Investigación folklórica en México. Materiales*, INBA, vol. II, 1964.

Valdovinos, Margarita, “Las Pachitas”, Informe etnográfico, Jesús María del Nayar, Nayarit, 2001 (mecnografiado).

-----, *Los cargos del pueblo de Jesús María (Chuísete’e): una réplica de la cosmovisión cora*, tesis de licenciatura en Etnología, México, ENAH, 2002.

Vázquez, Irene, “Apuntes sobre la música y otras manifestaciones de los nayaes”, Aparecido en *Relaciones, Estudios de Historia y Sociedad*, 29, El Colegio de Michoacán, Zamora, 1987, pp. 99-120, en Jáuregui, Jesús (editor), *Música y Danzas del Gran Nayar*, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/Instituto Nacional Indigenista, México, 1993, pp- 271-286.

Vázquez, Mario (editor), *Carl Lumholtz. Montañas, duendes, adivinos...*, Instituto Nacional Indigenista, México, 1996.

Volli, Ugo, “Técnicas Corporales”, en Barba, Eugenio y Nicola Savarese, *Anatomía del actor. Un diccionario de antropología teatral*, México, Secretaria de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, Universidad Veracruzana, International School of Theatre Anthropology, Grupo Editorial Gaceta, S.A de C.V., 1988: 195-208.

Weigand, Phil C., *Ensayos sobre el Gan Nayar. Entre coras, huicholes y tepehuanos*, México, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos / INI / El Colegio de Michoacán, 1992.

Williams, Drid, “Deep Structures of the Dance”, en *Journal for the Anthropological Study of Human Movement*, 2-3, 1976: 123-144 y 155-181.