

Rito y ritmo indígenas. Dos ejemplos mesoamericanos

Indigenous rite and rhythm. Two Mesoamerican examples

Juan Luis Ramírez Torres

Profesor-investigador de la Facultad de Ciencias Políticas y Administración Pública, Universidad Autónoma del Estado de México. México.

jlrt@uaemex.mx

RESUMEN

A partir del análisis de dos danzas indígenas (otomiana y maya-chontal) de la Mesoamérica mexicana, se efectúa una semiosis de las metáforas del cuerpo al que, en el presente caso, se le atribuye la propiedad de constituirse en código calendárico al marcar el ritmo ecológico y económico concebido así por la cosmovisión étnica. El análisis efectuado atiende el texto dancístico en el marco de sus contextos sociales, rituales y ecológico-económicos, de donde resulta una propuesta explicativa de cómo las dramatizaciones festivas implican procesos metafóricos por medio de los cuales, las sociedades en que ocurren, simbolizan, esto es, codifican, su propio sistema social que les permite reproducirse como grupo y cultura específicos.

ABSTRACT

From the analysis of two indigenous dances (Otomian and Maya-chontal) of Mesoamerica (Mexico), a semiosis was made of corporal metaphors which, in the present case, was attributed the property of being constituted in a calendar-like code on making the ecological and economic rhythms conceived as such by ethnic cosmic vision. The analysis performed attends the dance text within the framework of its social, ritual, and ecological-economic contexts, from which an explicative proposal is drawn concerning the way in which the festive dramatizations involve metaphoric processes by means of which the societies in which these processes occur symbolize -i.e., codify- their very social system, enabling them to be reproduced as a group and specific culture.

PALABRAS CLAVE | KEYWORDS

danza de conquista | rito | tiempo | indígenas | Mesoamérica | México | Conquest dance | rite | time | indigenous

Introducción

Los pitagóricos entendieron el movimiento circular de los cuerpos celestes en el universo como una *música de las esferas* (Ferrater 1981: 2579). Esta idea señala lo profundo del significado de la música en la existencia del *Todo*: vida, cosmos, naturaleza, y por supuesto, la especie humana. Así, la música ha cumplido distintas funciones y se le han asignado diversas semánticas, implicando, en consecuencia, tanto la biología humana como la estructura de sus construcciones cognitivas y culturales. Pareciera entonces, que la música no es un producto posterior al acto cultural humano, sino que le es inherente, e incluso, *precedente*; de ser así, la música entonces forma parte de los mecanismos gestativos de la vida, de *bios* y de *gnosis*, de la fisiología y de las cultura humanas mismas.

Con tal premisa, es posible sugerir que la música acompañe al Hombre prácticamente desde sus inicios, que el desarrollo de esta manifestación sonora no tuvo que esperar la previa evolución de técnicas o recursos determinados (1) para existir. De aquí que se deduzca que los ritmos primitivos resultaron de la marcha de los pies, de la regularidad cardíaca y de la respiratoria, amén de que de entre los instrumentos más antiguos debe contarse al cuerpo humano como objeto de percusión y emisor de sonidos vocales. El hombre mismo es música, como la vida y el cosmos todo.

Con la modernidad, en tanto que una forma peculiar de entender y apropiarse el mundo, la música es conceptuada y ejecutada desde una óptica distinta a los momentos anteriores. La connotación religiosa, al parecer, fue paulatinamente excluida; esto encuentra sustento al observar las tendencias racionalistas de la visión moderna, que pudieron influir -como en muchas otras esferas del mundo occidental- en la sistematización de la música por medio de su escritura y teorización formal, lo que dio pie a ideas en torno de la música puestas en la esfera de la estética y la habilidad interpretativa. De esta manera, nociones diferentes sobre la *belleza*, así como instrumentos y técnicas de ejecución distintas a las de la

modernidad occidental, han quedado fuera de lo que se impone como *música*, haciendo de aquellas otras expresiones y significados musicales, ejemplares periféricos de un centro ideológico-político-estético hegemónico y, por ende, excluyentes para con otras culturas musicales.

A pesar del peso dominante de Occidente, las sociedades otras han continuado sus particulares formas expresivas sonoras. El folclor da cuenta de ello, al igual que los periodos artísticos nacionalistas en diversos países, y las reivindicaciones étnicas de muy variadas regiones del planeta. Es común hallar en tales manifestaciones de resistencia cultural, un carácter multidimensional de la música, haciendo de ella síntesis de conceptos religiosos, médicos, estéticos, mágicos, educativos y políticos, por citar apenas algunas de las facetas que disciplinas como la musicología y la etnomusicología nos permiten conocer. En consecuencia, la música se presenta no sólo como un acto creativo preciosista de las pasiones humanas, sino que se convierte en instancia de las producciones intelectuales racionales y subjetivas de las culturas humanas.

Ante la música el cuerpo humano reacciona inconscientemente con movimientos que marcan el compás. En el ámbito orgánico repercute en los ritmos respiratorio y cardiaco, por igual, provoca efectos galvánicos en la piel y se pueden observar reflejos pupilares involuntarios, de donde el hombre ha mantenido una correlación entre el ritmo musical y el innato de su cuerpo (Alvin 1967: 124-127). La *cronobiología* da cuenta de los denominados ritmos circádicos (*circa*, alrededor; *dies*, día), variación cíclica en los seres vivos de los procesos metabólicos o fisiológicos, o de aspectos conductuales por periodos de aproximadamente 24 horas (Brady 1982: XIV). A este ritmo tomado del ciclo diario, se agregan otros movimientos como los gestuales y corporales definidos por la cultura y que, por lo tanto, realizan funciones comunicativas (Rector 1989: 127). Surge así la danza o acaso en el origen mismo de la vida ya hubo existido, desde la rítmica cadencia de los cuerpos copulando hasta los estertores de la muerte, ya que la danza, en esencia, es el cuerpo en movimiento (Islas 1995: 55), por cuya mediación se expresa un discurso explícito o metafórico, en relación con cualquier evento inherente a la condición humana, ya sea biológica o cultural.

En otro momento he afirmado que el cuerpo es un mapa sobre cuya topografía se escribe un texto que da cuenta de la *bio-logía* y la *bio-grafía* del hombre (Ramírez 2000), por lo que ese mismo cuerpo al danzar, no hace otra cosa que elaborar un código, ahora dinámico-anatómico, por el cual se construye un mensaje expresado dancística y musicalmente.

1. El tiempo

Para ilustrar lo anterior se recurre aquí a la semiosis de diversos ejemplos de etnias mexicanas, en donde por el movimiento del cuerpo, en danzas rituales, se marcan los tiempos de la lluvia y de la práctica agrícola, en una fusión simbólica en la que el danzante se vuelve código calendárico, cósmico, ecológico y económico, todo ello estructurado a través del sistema ritual. Se recurre así, a dos casos de fiestas religiosas indígenas del paisaje mexicano, una relativa al ámbito otomiano del Valle de Ixlahuaca, otra a la Chontalpa en el sureste mexicano, dos regiones contrastantes donde se practican las danzas *Las Pastoras* y *El Caballito*, respectivamente.

a) *El calendario otomiano*

En el centro de la República Mexicana, a una distancia aproximada de 50 kilómetros de la ciudad de México, se localiza el frío Valle de Toluca, con temperaturas que en invierno pueden estar por debajo de los -5° C. La región se encuentra habitada por comunidades que comparten un complejo cultural que aquí denominaremos *otomiano*, y compuesto por los pueblos prehispánicos hablantes de las lenguas otomí, mazahua, matlazinca y ocuilteco, cuyos descendientes conviven actualmente con campesinos no-indígenas que por igual habitan la misma región. Todos ellos se dedican al cultivo de maíz, haba, trigo y cebada en pequeñas sementeras, entre las extensiones erosionadas y deforestadas de un ecosistema deteriorado e insuficiente para el sostenimiento familiar y que fuerza la emigración de las jóvenes generaciones con rumbo a las urbes, con el objeto de complementar los ingresos económicos o disminuir la presión demográfica existente en sus comunidades de origen (2).

Los conceptos propios de las poblaciones dedicadas a la agricultura en la región -tanto indígenas como mestizas-, respecto al ciclo anual, lo dividen en dos periodos: uno, conocido como *tiempo de aguas*,

lluvias, o *verdes*; y el otro, denominado *tiempo de secas*. El primero inicia en mayo, durando hasta octubre; mientras que el segundo lo hace de noviembre a abril; suele ocurrir una tímida precipitación pluvial entre febrero y marzo, lo que es aprovechado por los campesinos de tierras *temporaleras* para sembrar. Ya declaradas las lluvias, el paisaje se torna verde, de aquí la necesidad de limpiar de hierba nociva los maizales, durante este periodo tienen lugar las *elotadas*, comilonas cuyo platillo principal son los *elotes* (3), cosechados como primer producto de ese ciclo agrícola; también suelen estar en la mesa tamales de maíz y habas tiernas cocidas; por igual se da la oportunidad de recolectar hongos comestibles que crecen gracias a las abundantes lluvias; a esto se suma una amplia gama de *quelites* (4); en las zonas lacustres colindantes con el cauce del río Lerma, el principal entre los pocos existentes en la región, sucede la oportunidad de pescar *acociles*, y *carpa* (5). El periodo de *secas* implica los tiempos de cosecha, octubre-noviembre, y el barbecho para un nuevo cultivo de maíz, durante el mes de febrero. Es momento de graneros con mazorcas secándose, de un paisaje que transita del verde al amarillo de la hierba marchita.

A lo largo de los ciclos anual y agrícola corren paralelas las labores pastoriles. Los campesinos del Valle de Toluca suman a sus ingresos el producto por la cría de ganado menor, principalmente lanar y porcino, siendo el primero quien salpica de blanco los pastizales de la región. En planicies y lomeríos suelen mirarse los corderos pastoreados por niños o adolescentes de ambos sexos. Es durante el tiempo de *verdes* cuando los borregos gozan de mayores extensiones disponibles para su alimentación y recrean sus andares entre lomas, planicies y bosques.

b) *El calendario chontal*

La población chontal se localiza en el estado de Tabasco, en el sureste mexicano; el paisaje natural que ocupa se caracteriza por el agua: numerosos ríos, arroyos, lagunas, lagos y pantanos constituyen buena parte de su geografía; la lluvia le es inherente, de clima tropical lluvioso, tipo sabana y tipo selva, con temperaturas que oscilan entre 10° C y 42,5° C (Pérez 1985: 14). De recursos abundantes, estas comunidades constituyen un grupo rural fundamentalmente pescador y campesino, aunque en las décadas recientes participa de la economía nacional a través del trabajo asalariado (Rubio 1995: 28), en el que ha destacado la explotación petrolera. Los cultivos practicados van desde las semillas (maíz, frijol, arroz), hasta la fruta (melón, sandía, plátano y papaya, por ejemplo) pasando por el cacao. En la pesca obtienen diversas especies de marisco, pescado y tortuga (6) (Incháustegui 1985).

Mención especial merece el caso de la extracción petrolera en la región. Si bien se explotaban yacimientos petrolíferos desde mediados del siglo XIX, es a partir de 1970 cuando el impacto económico resulta por demás relevante y en los siguientes años mantiene una destacada importancia tanto al interior del estado tabasqueño como a nivel nacional, lo que a su vez, ha implicado la alteración ecológica y su consecuente disminución en los recursos florísticos y faunísticos, amén del rendimiento agrícola y acuícola.

La cultura chontal ha sido reiteradamente catalogada como una *sociedad del agua*, las diversas etnografías la describen entre el cultivo de la tierra y la utilización de ríos lagunas y pantanos; son pueblos que se han alimentando del maíz y del pescado; que desarrollan sus simbolismos en torno de animales como la tortuga y el cocodrilo, en un sentido *anfíbio* del vivir. En determinados momentos históricos han comerciado a lo largo de los ríos, en otros se ha subrayado su carácter campesino, más recientemente se les considera semiproletarios. Pero los caimanes continúan siendo un referente significativo en su existencia. De aquí que sus tiempos continúen regidos por los ciclos del agua: la lluvia y las crecidas de ríos y lagunas, lo que, a su vez, da pie a la concepción cultural de dos periodos agrícolas anuales: la *milpa del año* y el *tonamil*; el primero inicia con la siembra en mayo y cierra con la cosecha en julio; la segunda deposita la semilla en diciembre y levanta los frutos de la tierra en febrero siguiente; la milpa del año, ofrece una mayor abundancia en las cosechas (Pérez 1985: 21); por su parte, la pesca tiene los momentos de mayor generosidad entre agosto y septiembre, ya que la cantidad de pesca es tal que "los peces solitos brincan a la red", según frase de los lugareños que de esta manera ilustran la gran cantidad de pescados que en su saltar caótico suelen caer en las redes acercadas por los pescadores.

2. El rito

a) *Ritualidad otomiana: 3 de mayo, día de la Santa Cruz*

Las formas religiosas otomianas todavía conservan elementos prehispánicos. En el pasado se rendía culto al *Padre Viejo* y la *Madre Vieja*, pareja original salida de una cueva; *Padre Viejo*, y *Otonteuctli*, son dioses del fuego, que en la antigüedad competían en importancia con los dioses del agua a quienes se les rendía culto en las cimas de los cerros (Carrasco 1979: 135, 161, 217). Actualmente los otomianos católicos alternan con creyentes adscritos a iglesias o sectas protestantes, a pesar de ello, el catolicismo popular de la región continúa siendo dominante y partícipe de la cosmovisión indígena, entre cuyas características está el culto a un santo patrono que combina la influencia del santoral católico con la ritualización del ciclo agrícola y componentes inherentes como la tierra y las nociones del fuego y el agua.

En el periodo de *verdes* ocurren las fechas dedicadas a la Santa Cruz (3 de mayo), San Isidro Labrador (15 de mayo), *Corpus Christi* (fecha movable). En *secas* se tiene el culto a los ancestros muertos (1 y 2 de noviembre), la importante celebración nacional dedicada a la Virgen de Guadalupe (12 de diciembre), el nacimiento de Jesús (24 de diciembre), fin e inicio de año (diciembre 31 y 1 de enero), además del 2 de febrero, Día de la Candelaria y alrededor del 15 de febrero, momento en que realizan una procesión hasta la Basílica de Guadalupe en la ciudad de México, en una masiva caminata integrada por las parroquias de la Diócesis de Toluca, que reúne a más de 30.000 participantes. A esto se suman las numerosas fiestas patronales correspondientes a cada comunidad.

En tal contexto se encuentra el Santuario del Señor del Cerrito, localizado en el municipio de Jiquipilco, hasta donde llegan peregrinaciones que en su recorrido previo al templo, rinden culto por igual a un árbol de encino donde los creyentes cuelgan objetos (fotos, cabellos, ropas) por medio de los cuales piden un favor (de salud, económico o legal, entre otros) o agradecen el *milagro* ya recibido. Aquí se realizan dos celebraciones importantes para venerar una antigua (7) cruz hecha de piedra, y probablemente de origen colonial que mide aproximadamente 50 centímetros de alto y ancho, con un grosor estimado en 15 centímetros; tiene un decorado en pintura entre cuyos colores sobresalen el rojo y dorado.

A un costado y hacia abajo, del lado norte del templo, existe una pequeña capilla dedicada a santa Teresita, cuya entrada, que mira al Oriente, es tan estrecha que debe cruzarse semiagachado; ya en el interior el espacio sólo permite la permanencia de una persona adulta postrada. El altar se integra por una imagen dedicada a esta santa mujer, un pequeño Cristo, veladoras y flores. Esta imagen posee su propia fiesta ocurrida el 15 de octubre.

El calendario festivo del santuario del Señor del Cerrito, señala claramente, con sus dos celebraciones (3 de mayo y 15 de octubre), la ritualización temporal sobre la cual se desarrollan los ciclos agrícola y pluvial, ambos enmarcados al interior del lapso definido por el inicio y término del periodo de *verdes* o *aguas*. Resulta así una íntima relación entre el *tempo* (8) natural y los *tempi* agrícola y religioso.

b) *Ritualidad chontal: 4 de octubre, día de san Francisco de Asís*

La cultura chontal observa elementos mayas, de donde entre sus antecedentes precolombinos destaca la divinidad *Doña Bolom (Ix Bolom)*, dueña del mar y que puede sustituir el antiguo culto a la luna -personificado por la divinidad maya *Ix-Chel-* y a la fertilidad, actualmente se le identifica con la *Virgen de la Asunción*. (Incháustegui 1993). Otra deidad relevante, en forma especial en la comunidad indígena llamada *Tamulté de las Sabanas*, es la figura de *Kantepec*, dueño de los animales y del monte, benefactor de la agricultura, adorado y temido, hace una década atrás se le ofrendaban alimentos en una pequeña colina llamada *El Bosque* (Rubio 1995: 261). Con tales antecedentes precristianos, el actual culto es resultado de un proceso sincrético donde participan formas religiosas mayas, el catolicismo llegado a través del culto español colonial y las relativamente recientes influencias de corrientes protestantes.

El inicio del ciclo queda marcado por el mes de mayo, con la siembra de la milpa del año como apropiación de la tierra fecundada, junto con las actividades festivas que marcan simbólicamente este comienzo; le sigue el etapa entre la cosecha de la milpa del año y el comienzo del periodo de las crecidas, representado por la fecha del 15 de agosto en torno de la Virgen de la Asunción. Se cierra el periodo el 4 de octubre, dedicado a San Francisco de Asís, concluyendo el intervalo dominado por el binomio *tierra-agua*; de aquí que le siga el tiempo de la escasez y la finitud, simbolizado en la

rememoración de los muertos, durante los días 1 y 2 de noviembre.

El etnólogo Miguel Ángel Rubio ha registrado testimonios pertinentes a nuestra línea de reflexión. En uno de ellos, se asienta que:

"Esos Kantepec eran como ídolos que decían antes, y vivían ahí en el Bosque. Eran como invisibles. En manos de ellos está la abundancia, la gracia; en manos de ellos está todo; que tal día llueve..., que si vas a sembrar maíz, ellos son los que dan la gracia... Es como un representante de Dios; ellos decían «¡Es tiempo de sembrar!» y la gente sembraba e iba lloviendo a su debido tiempo, para que haya cosecha. En Términos de dos o tres meses ya estaban las mazorcas y sandías y melón grandísimos. Por eso, cuando van a hacer esa novena -la devoción-, parten sandía. Antes, en medio del Bosque había una casita; ahí dejaban la sandía partida, melón y tamales y al día siguiente no aparecía nada...

Yo me acuerdo que llegaba ahí la Danza del Caballito con los tambores; se limpiaba en la tarde y llegaban a dejar ofrenda ahí, todo en la noche. Unas señoras llegaban a dejar ofrenda de elotes; la primera cosecha. La cortaban y la llevaban ahí; ya rezan y le dan gracias a esos hombres [los Kantepec]" (Rubio 1995: 262).

En estas palabras queda claro que el culto a Kantepec, implica la sacralización de la agricultura, la tierra, la lluvia, las cosechas, el maíz y otros frutos como la sandía y el melón. El sistema ritual dedicado a Kantepec contempla la *Danza del Caballito*, la cual también se baila el 4 de octubre, es decir, que esta danza marca el inicio y el final de los tiempos de abundancia, del periodo sacralizado de la *tierra-agua*.

3. La danza

a) *Las Pastoras*

El 3 de mayo la mayor cantidad de danzantes que concurren al Santuario del Señor del Cerrito, corresponden a *Las Pastoras* quienes bailan tanto en el atrio como frente a la capilla de Santa Teresita. Este bailable se conforma por mujeres danzantes y hombres músicos. Las primeras reúnen grupos de una veintena de integrantes, entre niñas y jóvenes solteras, además de ancianas, las mujeres casadas jóvenes o maduras no participan; por su parte, los varones ejecutan violín y tambora, o violín y guitarra; se observó un caso en que se tocaba la música con violín, guitarra y requinto. La danza inicia con la formación de las mujeres en dos o cuatro filas, puestas en orden de edades, comenzando por las más pequeñas al frente. Llevan un atuendo compuesto por calcetas, blusa y falda blancas de manufactura industrial o artesanal, en algunos casos con quezquémétl, la prenda tradicional otomí que cubre pecho y espalda; tocadas por un sombrero adornado con flores artificiales en vivos colores, o de tiras de papel metálico, moños o listones, parte de este ornamento cae desde la cabeza hasta la altura de las piernas; en una de las manos llevan un bastón que en su extremo superior muestra un atado de cascabeles; hay quienes portan suéteres en colores claros como azul celeste en lugar del quezquémétl, además de mandiles tradicionales que suelen estar bordados con motivos animales o florísticos.

Entre los diversos grupos que se autoadscriben como danza de *Las Pastoras*, se observan, en principio, dos versiones correspondientes, una, a los grupos indígenas, y la otra a los no indígenas. En los primeros es evidente el uso de las ropas étnicas distintivas -quezquémétl, por ejemplo-, mientras que las mestizas se atavían con atuendos industrializados y predominantemente en color blanco, quienes además, llegan a colocarse sobre la espalda y amarrada por delante a la altura del pecho, un paño semitransparente de color rosa. Además ocurren variantes en la composición misma de la danza, en el caso de las mestizas se agrega un varón quien lleva un largo palo adornado y cubierto por listón blanco, de una longitud aproximada de 3,5 metros, y que en su extremo superior culmina con un círculo que encierra una estrella, adornado todo esto con tiras de papel metálico o listones coloridos, o, en otro grupo observado, en los colores de la bandera mexicana, verde, blanco y rojo, además de una imagen guadalupana al centro de la estrella; otras versiones de este largo palo, mostraron en su parte inferior una coloración roja; de otra más, el palo está pintado en azul celeste, con listones azules, blanco, verde y rojo, o en los colores patrios (verde, blanco y rojo). En esta interpretación, en un punto de la danza las mujeres rompen las filas para formar un círculo, y tomando cada una de ellas un listón desprendido de la parte alta del palo, al bailar en distintos movimientos giratorios, tejen diversos entramados con los listones.

Otro caso también mestizo, incluye por igual a un hombre adolescente que lleva una ardilla disecada, la cual "comía maíz, nomás que hay una trampa, ahorita anda bailando", según comentó el guitarrista de este grupo. Los movimientos de este personaje se dan a lo largo y entre las dos filas que hacen las mujeres, con movimientos chuscos, más pronunciados que el discreto movimiento femenino. Por cierto, este grupo mestizo no lleva sombrero, sólo un moño blanco que recoge el largo cabello de las niñas y adolescentes, sin incluir ancianas.

b) *El Caballito*

Debido a la amplitud de los estudios efectuados por Miguel Ángel Rubio retomaremos los hallazgos por él realizados. En lengua chontal la danza de *El Caballito* se le identifica como *Ak'ot tuba ts'iminpik*, sobre su significado sólo es en Tamulté de las Sabanas donde se le concibe como símbolo de la conquista española sobre los indígenas, lo cual no se repite en los otros lugares donde se practica esta misma danza; quienes la bailan son las mismas personas año tras año, asumiendo esta responsabilidad como un compromiso, únicamente mediado por la invitación formal por parte de los encargados de la iglesia católica de Tamulté, quienes también contratan a los músicos que acompañarán el bailable, una banda integrada por trompeta, uno o dos saxofones, un bombo o tambora, un par de platillos metálicos y un tambor redoblante, este grupo ha sustituido al tradicional de los *tamborileros*, conformado éste por un pitero y dos o tres que baten tambores tradicionales (9). En la nueva versión, los músicos interpretan piezas de música moderna o comercial (pasodoble, bolero, *swing*, *fox-trot*, o guaracha). Los personajes de la danza son la *máscara* y el *caballito*. El primero se caracteriza por la máscara roja de madera en la que resaltan los ojos, párpados, cejas, barba y punta de la nariz, todos ellos pintados en negro sobre el fondo escarlata. Desde la parte superior cae hacia atrás un largo atado de fibras naturales de la región (*joloncín*) a manera de cabellera. En su mano derecha carga un machete de madera y un paliacate rojo en la mano izquierda. El segundo personaje usa ropa ordinaria y sombrero tipo tejano de fieltro negro, pero de la cintura para abajo queda cubierto por el *caballito* hecho de armazón de ramas de árbol, una simulada silla de montar de la que penden a cada lado unas pequeñas piernas de trapo calzadas por zapatos de niño, además muestra una cruz bordada en hilos dorados y plateados sobre el pecho del corcel; la manera en que el danzante porta este atuendo semeja un jinete, armado con una *espada* de madera teñida con algunas líneas rojas a lo largo de la hoja a manera de la sangre enemiga. El desarrollo de la danza consiste en tres episodios: desafío mutuo; lucha abierta; muerte del indígena y triunfo del jinete, en esta parte final, el *Caballito* toma posición de ataque con la cabeza levantada hacia el lado opuesto de donde provenían los embates, mientras con su brazo hunde su *espada* en la espalda o costado del indígena, a la vez que la *Máscara* queda con una rodilla en el piso, la cabeza agachada y con su machete apuntando hacia el cuerpo del caballito. La danza se realiza en el ámbito doméstico de las casas de *promeseros*, las cuales son familias que han prometido al santo una ofrenda por algún favor recibido; también danzan en el ámbito público frente a la iglesia (Rubio 1996: 230-246).

Sobre la base de la observación directa, por parte de quien esto escribe, de la fiesta dedicada a San Francisco de Asís, en Tamulté de las Sabanas, el 4 de octubre del 2000, se pueden agregar algunas consideraciones más. En aquella ocasión se corroboró lo antes expuesto; merece subrayarse el que los colores blanco y azul eran dominantes, tanto en el atuendo de los danzantes, como de los músicos, junto con sus instrumentos. En este ambiente, con cierta regularidad se escuchaba el tocar de la banda acompañando a la *máscara* y *alcaballito*, que danzando escoltaban a algún promesero desde su casa hasta la entrada de la iglesia; esto era motivo para reunir a las personas que en ese instante se encontraban en el lugar, quienes permanecían mirando atenta y entusiastamente la danza. Pero la trama, en estos casos, no incluía el total de las tres partes mencionadas, fue en una sola ocasión, hacia las 12.00 horas, que se representó completamente, entendiéndose que ésta era la ejecución de la danza de mayor relevancia ritual ofrecida a San Francisco. Entre una y otra representaciones, los asistentes a la fiesta tomaban pozol o ingerían tacos de carne de res, o bien, platos de mole de pato que se vendía a un costado del templo por parte de los organizadores de la celebración, personas éstas del municipio que laboran en calidad de laicos prestando sus servicios para la ocasión.

4. El simbolismo acuático de las danzas *El Caballito* y *Las Pastoras*

a) *Las Pastoras*

En el contexto semántico de *Las Pastoras* sobresalen los personajes representados en ella: *pastoras*

doncellas y *pastoras* ancianas, ataviadas de manera constante en color *blanco*, portando sobre la cabeza un *sombrero* con adornos policromos en vivas tonalidades que frecuentemente caen en hilos sobre las espaldas y llevando en la mano derecha un *bastón concascabeles* en su extremo superior.

Un rasgo sobresaliente en relación con la danza actual de las *pastoras* es el caso de los bailables efectuados durante el mes *Tecuilhuitontli* -esto según la costumbre mantenida hasta poco antes de la presencia ibérica- festividad dedicada a *Uixtocíhuatl*, donde sacrificaban a una mujer en lo particular, precedido el acto por cantos y danzas de parte de todas las mujeres, viejas y jóvenes, dirigidas por hombres viejos que marcaban el canto también realizado, la ejecución sacrificial se verificaba en el templo de *Tláloc*; otro componente pertinente a *Las Pastoras* es la elaboración de culebras y palos largos en el culto a los montes en el *mestepéilhuítl*. El cerro donde se halla el Santuario del Señor del Cerrito cuenta con cuatro caminos que llevan al templo, tétrada que asciende a un quinto punto, asiento del dios varón: Jesucristo, en cuya fiesta, del 3 de mayo, bailan las *pastoras*, jóvenes y ancianas, vestidas de *blanco* llevando en la mano derecha un *bastón* con *cascabeles*, de posible cercanía con aquellas culebras de palo, además del mástil que porta la *estrella* cargada por los jóvenes mestizos. Para rastrear con mayor precisión estas posibles continuidades semánticas, hagamos otro recorrido histórico.

De *Tezcatlipoca*, Sahagún nos dice que, "era tenido por verdadero dios, e invisible, el cual andaba en todo lugar, en el cielo, en la tierra y en el infierno; y tenían que cuando andaba en la tierra movía guerras, enemistades y discordias... tenían que en su mano estaba el levantar y abatir..." (Sahagún 1979: 31-32). De *Tláloc*, anota: "él daba las lluvias para que regasen la tierra, mediante la cual lluvia se criaban todas las yerbas, árboles y frutas y mantenimientos: también tenían que él enviaba el granizo y los relámpagos y rayos, y las tempestades del agua, y los peligros de los ríos y de la mar" (Sahagún 1979: 32). Por su parte, Alfonso Caso indica que se está ante un adoratorio dedicado al dios de la lluvia cuando se observa un pequeño cerro al centro de una valle; nos señala, además, el predominio del azul, "el color del agua", característico de las máscaras de *Tláloc* (Caso 1983: 60).

Los otomíes por igual rendían culto al dios de la lluvia, sobre el cual Pedro Carrasco da el nombre de "*müy'e* como el asignado al mismo; también concebían la existencia de los equivalentes a los *tlaloques* (10), los *maxi*, barrenderos que limpian el camino a la divinidad pluvial, seres espirituales que siendo hombres terrenales murieron por puñalada, rayo, de parto o ahogados (Carrasco 1979: 148-149). Consecuente con esto, la etnóloga Noemí Quezada considera que el culto otorgado actualmente al Señor de Chalma, cuya imagen muestra un muy cercano parecido con el Señor del Cerrito (11), guarda tras su antecedente en *Oztoctéotl*, Dios de la Cueva, un centro de adoración a alguna advocación de *Tláloc*, debido a las evidencias históricas de ocurrir allí sacrificios de niños en la época prehispánica (Quezada 1996: 61).

Para Alfredo López Austin, en la tradición de los antiguos nahuas, "Los dioses creadores del Sol son ígneos y luminosos: el señor de nuestro sustento, *Tonacatecuhtli*; el señor del fuego, *Xiuhtecuhtli*, y el señor de la aurora, *Quetzalcóatl*. En cambio los creadores de la Luna son acuáticos: el señor de *Tlalocan*, *Tlalocantecuhtli*; el cuádruple señor de la lluvia, *Nappatecuhtli*, y la diosa de las aguas, *Chalchiutlicue*; particularmente sobre *Tláloc*, este autor observa el carácter por demás complejo que posee, ya que puede mostrarse en distintos momentos como pluvial, telúrico o bélico, masculino o femenino, llega a presentársele como padre de la Luna; de los *tlaloques*, señala que al ser cuatro suelen formar una *cruz* en algunas pinturas (López Austin 1994: 168, 176, 179).

Johanna Broda sintetiza así el simbolismo divino acuático:

"El culto de *Tláloc* era expresión de estas tradiciones milenarias. No representaba sólo el bien conocido hecho de ser el dios de la lluvia, sino que también lo era de los cerros y de la tierra, y estaba íntimamente relacionado con el rayo, la tormenta y otros fenómenos atmosféricos, así como con el complejo simbolismo de las serpientes como animales acuáticos y terrestres, por un lado, y dragones celestes por el otro [...] el *huey atl*, el 'gran agua' (agua en su forma absoluta), o *ilhuica atl*, 'el agua celeste' (donde el cielo se junta con el mar), era para los mexica la expresión absoluta de la fertilidad [...] Estos conceptos formaban parte de las más antiguas tradiciones de la cosmovisión mesoamericana" (Broda 1997: 55-56).

El escenario que nos ofrece lo hasta aquí expuesto, permite identificar la continuidad histórica que existe entre las fiestas prehispánica mesoamericanas y el actual calendario católico popular. Broda señala al

respecto que el Día de la Santa Cruz y el Día de los Muertos, 3 de mayo y 2 de noviembre respectivamente, son las fiestas de mayor relevancia debido a que *abren y cierran el temporal* (Broda 1997: 71), siendo así estas fechas herederas de un sistema calendárico y simbólico prehispánico, que permanece en tanto que aún son profundas las nociones culturales agrícolas.

Por lo tanto, las fiestas dedicadas al Señor del Cerrito reúnen las características propias del culto a las aguas celeste y terrestre, al monte y a la tierra, cuyo simbolismo queda plasmado en la danza de *Las Pastoras*, metáfora constituida por las *mujeres-tierra* que al bailar sobre un cerro, marcan el centro de un cuadrángulo cósmico, sitio sagrado donde se localiza el templo en el cual adoran la cruz de piedra, metáfora misma de dicha geometría telúrica. Cerro, templo y Cruz son aquí la síntesis del lugar en el que se dramatiza dancísticamente un ritual propiciatorio de las lluvias, de donde se entiende la simbolización del *bastón-serpiente* que ha de fecundar las sementeras que posteriormente entregarán sus generosos frutos.

b) *El Caballito*

Sobre la interpretación de esta danza, Miguel Ángel Rubio dice que el personaje de la *máscara* representa a los pueblos vencidos durante la incursión ibérica, mientras que el *caballito* se asocia con el español dominante (Rubio 1996: 247). Este mismo autor, cita otras fuentes en las que se menciona a la referida comunidad de Tamulté de las Sabanas, y donde en el pasado colonial se representaba en honor a Kantepec el denominado *Baile del tigre*, en el cual se representaba la pelea de un felino contra un indio vestido de guerrero, que amarrado era sacrificado en una cueva llamada precisamente Kantepec, ahí los participantes tocaban música y tomaban bebidas fermentadas (Rubio 1996: 249). Respecto a Kantepec se ha escrito también que "bajó del cielo en medio de una gran tormenta, entre lluvias, truenos y vientos de los cuatro puntos cardinales..." (González Martínez 1998: 7), por lo cual no es difícil observar su asociación con la agricultura y el agua celeste. Puestas así las cosas, podemos aceptar al *Caballito* como *danza de conquista* (12), pero si tuviese ciertamente por antecedente la *Danza del Tigre*, entonces estaríamos ante componentes rituales agrícolas, lo que pareciera hallar respaldo al asociarse la danza con el antiguo culto a Kantepec y la contemporánea fiesta a San Francisco de Asís, ambas divinidades relacionadas con las lluvias.

Partiremos aquí de que en esta danza convergen, en la calidad de símbolos, los personajes *la Máscara* y *el Caballito*, donde el primero se asocia claramente con el símbolo cromático *rojo* de su máscara, mientras que en el segundo lo es el *caballito* mismo, en color blanco. En el esquema dual de confrontación, en el que el personaje indígena queda derrotado, podría equivaler al indio guerrero sacrificado en la *Danza del Tigre*, por lo que tal vez estemos ante el caso de un rito cuya composición ha atravesado contextualmente por un proceso de doble resignificación simbólica: ritos agrícolas precolombinos y confrontación indígena-ibérica.

Sobre tal perspectiva continuemos con la asociación entre el culto a Kantepec o San Francisco de Asís y la relación simbólica *agricultura-tierra-agua*. Para ello es necesario recordar las divinidades honradas entre las antiguas poblaciones mayas, en aquél entonces poseían el carácter de dioses tanto el maíz como la lluvia y la fecundidad. Del primero nos dice Sylvanus G. Morley, que fue representado en la condición de un hombre joven, ocasionalmente ornamentado por una mazorca de maíz sobre su cabeza, se ignora el nombre asignado en aquél entonces, y pudo confundirse con una deidad agrícola más generalmente conocida como *Yum Kax*, Señor de los Bosques (Morley 1994: 213); suele encontrarse representado gráficamente de manera cruciforme (Ruz Lhuillier 1995: 47), ejemplo de ello son la cruz y el árbol de la vida esculpidos en bajorrelieves localizados en Palenque (Soustelle 1988: 175); el mismo Morley señala que algunas de sus funciones fueron asumidas por el dios *Chaac* (Morley 1994: 213).

Chaac, divinidad de la lluvia, es trazado en los códices con nariz larga y colgante, espiral circundando el ojo, voluta sobre la nariz, y desdentado; en la arquitectura se muestra en mascarones de nariz como un signo de interrogación y colmillos amenazadores, participan de su simbolismo el rojo relativo al este, el blanco al norte, el negro al oeste y el amarillo al sur, puntos cardinales donde se localizan otros tantos *Chaaques* en los mismos colores de los *Pauhunes* quienes envían el viento; asociado a ellos están el rayo y el trueno simbolizados por el hacha y tambor en los códices; cabe agregar en este complejo en torno de la lluvia a *Chicchan*, de quien Ruz apunta su posible vinculación a *Chaac*, la cual es una serpiente aún adorada como proveedora de lluvia entre algunos pueblos mayas (Ruz Lhuillier 1995: 47-49). Es pertinente para nuestro análisis subrayar que en su representación en los códices aparece

sosteniendo en la mano un hacha de pedernal, la que Soustelle interpreta como representación del rayo y el trueno (Soustelle 1988: 179).

El carácter dual del simbolismo religioso está presente en el sistema cáltico maya, como lo anota Morley: "Los dioses benévolos producen el trueno, el rayo y la lluvia, hacen fructificar el maíz y garantizan la abundancia; los dioses malévolos, cuyos atributos son la muerte y la destrucción, causan las sequías, los huracanes y la guerra, que arruinan el maíz y traen en su seno el hambre y la miseria" (Morley 1994: 206). Para revertir el peligro de eventos negativos, era menester ofrendar al dios objetos, o personas en sacrificio, tal era el caso para propiciar las lluvias; también se utilizaba la sangre, humana o de algún animal, para rociar con ella sus ídolos, particularmente sobre el rostro (Morley 1994: 207).

Relacionada con el agua, está la luna, *Ixchel*, diosa de la medicina y la procreación, influyente sobre el crecimiento de las plantas y la salud de los hombres; asociada con la mujer en lo fisiológico y actividades femeninas; habitante de los lagos, laguna y cenotes; con una advocación en cada punto cardinal y correspondiente color. Como versión opuesta de ella, está *Ix Chebel Yax*, anciana con garras en los pies, huesos cruzados que adornan su falda y una serpiente a manera de tocado (Ruz Lhuillier 1995: 48).

El sistema ritual dedicado a dichas deidades se caracterizaba por "ayunos y abstinencia, ofrendas de flores, frutos, alimentos, animales; autosacrificios, y sacrificios humanos" (Ruz Lhuillier 1995: 52); a ello se sumaba la música y danza. De la primera se refiere la existencia de instrumentos musicales, no forzosamente relacionadas con el rito, como los de percusión *tunkul*, *pax* y *huehuetl*, timbales de barro, sonajas, cascabeles de metal, carapachos de tortuga tañidos con asta de venado, raspadores estriados de hueso, trompetas de madera, caracoles marinos, flautas de barro, carrizo y hueso, silbatos y ocarinas de barro (Ruz Lhuillier 1995: 67). En relación con las danzas Eric S. Thompson menciona que "en muchas celebraciones, los danzantes se ponían máscaras especiales para representar a los dioses [y] se ejecutaban danzas para influir favorablemente en los resultados de la caza y para obtener buenas cosechas" (Thompson 1992: 348). El poder simbólico para conducir según los deseos humanos, el cauce de los acontecimientos naturales, puede explicarse a partir de la consideración que indica que por la danza los actores de la misma se transforman en los personajes representados con un "realismo dramático mediante las máscaras y los trajes" utilizados (Freidel, Parker y Schele 1999: 257).

De esta manera la danza es un canal de *trans-formación*, es decir, de *trascender* una forma primera, para adquirir una segunda hechura y con ello otras cualidades y poderes, lo que hace concluir a Freidel, Schele y Parker que "Mediante la danza los seres humanos se transformaban en dioses y los dioses en seres humanos... así fuese por un momento" (Freidel, Parker y Schele 1999: 261). De esta misma *dramatización-trans-formación*, participa el empuñar objetos poderosos como en los dinteles de Yaxchilán que muestran a Pájaro-Jaguar y otros acompañantes bailando con el báculo *hasaw-ka'an*, el cetro-árbol *xukpí*, el *k'awil* de pie de serpiente, los bultos *ikatz* y otros objetos; también solía danzarse portando animales verdaderos, tal es el caso del gobernante *Pakal* bailando con un hacha en una mano y en la otra con una serpiente erguida (Freidel, Parker y Schele 1999: 269-270).

Gracias al recorrido realizado a través de la cultura maya antigua, podemos identificar que entre aquel entonces y el presente existe las constantes siguientes: los ritos y sus danzas se asocian con el culto al maíz, ya sea como divinidad en sí, o en forma del Señor del Bosque, desdoblado en *Chaac*, o bien, bajo la personalidad de *Kantepec*; el culto a la semilla sagrada va hermanado con la honra a la lluvia, divinizada en la figura de *Chaac*, y que implica a la diosa lunar *Ixchel*, como otra manifestación del agua, ésta en su forma terrestre, de laguna. En este sistema simbólico se hace factible la permanencia de la danza de *El Caballito* como componente ritual del culto dedicado a hierofanías agrícolas; por tales motivos, la utilización de máscaras, como la máscara roja del personaje de Tamulté de las Sabanas, y el uso de tambores, ya representados en códices, son ahora percutidos por los tamborileros tradicionalistas, o en la tarola y tambora del actual Tamulté. Los danzantes contemporáneos continúan portando en sus manos objetos de danza: los machetes y paliacate, por lo que cabe sugerir el que tales objetos son ahora símbolos transformados de las arcaicas hacha y serpiente, representantes o asociadas a su vez con el rayo y el agua celeste.

Así, a través de componentes que entretejen pasajes de la historia indígena maya, el sustento último y esencial de esta danza, es el culto a las prácticas agrícolas basado en el simbolismo sagrado del agua, tanto en su forma celeste, como telúrica, así entonces la lluvia y lagunas, devienen acontecimientos y espacios donde las representaciones sagradas participan de las recreaciones simbólicas de máscaras

rojas, caballos blancos, y espadas-rayo y en torno de cuyo enfrentamiento guerrero surgen estruendos bélicos tan sonoros como el percutir de tambores y el trueno que anuncia la tormenta. Su dramatización ritual se teatraliza entonces en esa lucha entre La Máscara y El Caballito, personajes que sostienen en sus manos *báculos-serpientes-rayos-espadas* con los cuales sonorizan una batalla en la que el chocar de sus armas, y el batir de los tambores invocan la tempestad que fecunda las tierras e hincha las lagunas, abundancia acuática de donde han de surgir los frutos de los cultivos y de las aguas terrestres.

Conclusiones. Del rito al ritmo cósmico

Aquí se ha entendido que el rito posee la condición de sistema simbólico que *reitera modelos* expresados metafóricamente como sagrados y de efectos concretos sobre el orden social, frecuencia que genera un tiempo cíclico, que por repetitivo conlleva a un ritmo del *tempo* social: así como en las *pastoras* el tiempo deviene desde las niñas a las ancianas, los tiempos de *verdes* y *secas* se suceden; así como el rayo desciende y fecunda, por igual el bastón de las *pastoras* o las armas de los guerreros son la tormenta simbolizada e invocada. Movimientos, atuendo, coreografía y música ofrece un significado propiciatorio pluvial. De esto resulta un paralelismo entre *rito* y *ritmo* en el que uno y otro conforman el círculo del tiempo que propicia la *memoria colectiva* del *Ser*: de un ser ya campesino, ya agrícola-pesquero.

De esta manera, al efectuar una semiosis de *El Caballito* y *Las Pastoras*, encontramos que por intermediación del movimiento del cuerpo en estas danzas rituales, se marcan los tiempos de la lluvia y de la práctica agrícola y acuática en una fusión simbólica en la que *el danzante se vuelve código calendárico cósmico y ecológico-económico*. De donde, en ambos casos la tierra y las aguas celestes y telúricas son elementos recreados por los cuerpos danzantes que en el contexto ritual, escriben un texto que, en rito propiciatorio, produce la generación de los frutos, alimenticios y de los hijos, los cuales hacen posible perpetuar a los hombres nacidos de la cópula sacralizada por el ritual, todo ello en el simbolismo dancístico del rito vuelto ritmo.

Notas

1. Como los instrumentos musicales, propios de la música moderna y contemporánea.
2. Proceso que se agudizó al partir de 1960 y que propició la emigración de los sectores masculino y juvenil principalmente. En la actualidad se observan modificaciones en las estrategias económica y migratoria donde participan la práctica de actividades en el comercio local y prestación de servicios, y la extensión de una migración intranacional a otra internacional, concretamente hacia los Estados Unidos de América.
3. Maíz tierno en mazorca.
4. Hierba de distintas especies que crece al ras del suelo, de uso comestible en hojas y tallo.
5. El acocil es un pequeño (entre uno y dos centímetros de longitud) crustáceo que, previamente cocido, se consume en seco; la carpa es un pez, de entre 10 y 50 centímetros, al cual se le prepara asado sobre las brazas.
6. Entre estas se pueden mencionar, con sus nombres nativos las siguientes: pejelagarto, tenguayaca, paleta, costarrica, camarón, tortuga, tiburón y robalo.
7. Se carece de fecha precisa, pero puede presumirse su origen anterior al siglo XIX.
8. En su connotación musical: "La velocidad a la que se interpreta la música" (*Diccionario Harvard de música*, Madrid, Alianza, 1997).
9. Hechos de un tronco ahuecado, en cuyos extremos se colocan parches de piel de venado o res, tensados por cuerdas de fibras naturales de la religión o cuerdas de algodón.

10. Ayudantes del dios pluvial *Tlálloc*.
 11. Importante santuario localizado en la porción sur de la región otomiana, de relevancia nacional y que muestra un sistema simbólico muy parecido al del *Señor del Cerrito*.
 12. Género dancístico indígena que representa interpretaciones sobre la llegada hispana a América.
-

Bibliografía

Alvin, Juliette

1967 *Musicoterapia*. Barcelona, Paidós.

Brady, John

1982 *Biological timekeeping*. Cambridge, Cambridge University Press.

Broda, Johanna

1997 "El culto mexica de los cerros de la Cuenca de México: apuntes para la discusión sobre graniceros", en B. Albores y J. Broda (coords), *Graniceros. Cosmovisión y meteorología indígenas de Mesoamérica*, México, El Colegio Mexiquense - Universidad Nacional Autónoma de México.

Cadena Kima-Chang, Susana (y Susana Suárez Paniagua)

1988 *Los chontales ante una nueva expectativa de cambio: el petróleo*. México, Instituto Nacional Indigenista.

Carrasco Pizana, Pedro

1979 *Los otomíes. Cultura e historia prehispánica de los pueblos mesoamericanos de habla otomiana*. Toluca, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México.

Caso, Alfonso

1983 *El pueblo del sol*. México, Secretaría de Educación Pública.

Ferrater Mora, José

1981 *Diccionario de filosofía*. Madrid, Alianza Editorial.

Freidel, David (Joy Parker y Linda Schele)

1999 *El cosmos maya. Tres mil años por la senda de los chamanes*. México, Fondo de Cultura Económica.

González Martínez, Juan José

1998 "Danzas indígenas. Danza del Baila Viejo", *La Zona de Luz*, Villahermosa.

Incháustegui, Carlos

1985 *Chontales de Centla: el impacto del proceso de modernización*. Villahermosa, Tab., Gobierno del Estado de Tabasco, Instituto de Cultura de Tabasco.

1993 *Chontales de Tabasco*. México, Instituto Nacional Indigenista, SEDESOL.

Islas, Hilda

1995 *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes.

López-Austin, Alfredo

1994 *Tamoanchan y Tlalocan*. México, Fondo de Cultura Económica.

Morley, Sylvanus G

1994 *La civilización maya*. México, Fondo de Cultura Económica.

Pérez González, Benjamín

1985 *El chontal de Tucta*. Villahermosa, Tab., Gobierno del Estado de Tabasco.

Quezada, Noemí

1996 *Los matlazincas. Época prehispánica y época colonial hasta 1650*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Ramírez Torres, Juan Luis

2000 *Cuerpo y dolor. Semiótica de la anatomía y la enfermedad en la experiencia humana*. México, Universidad Autónoma del Estado de México.

Rector, Mónica

1989 "El código y el mensaje del carnaval: «Escolas-de-samba»", en Umberto Eco *et. al.*, *Carnaval*, México, Fondo de Cultura Económica.

Rubio, Miguel Ángel

1995 *La morada de los santos. Expresiones del culto religioso en el sur de Veracruz y en Tabasco*. México, Instituto Nacional Indigenista, Secretaría de Desarrollo Social.

1996 "El caballito blanco: una interpretación no verbal de la victoria española", Jesús Jáuregui y Carlos Bonfiglioli (coord.), *Las danzas de conquista. I. México contemporáneo*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo de Cultura Económica.

Ruz Lhuillier, Alberto

1995 *Los antiguos mayas*. México, Fondo de Cultura Económica.

Sahagún, Bernardino de

1979 *Historia general de las cosas de la Nueva España*. México, Editorial Porrúa.

Soustelle, Jacques

1988 *Los mayas*. México, Fondo de Cultura Económica.

Thompson, J. Eric S.

1992 *Grandeza y decadencia de los mayas*. México, Fondo de Cultura Económica.