

## LOS RITUALES DANCÍSTICOS DE CARNAVAL. PASTORES, REYES, TIGRES, MONOS Y DANZAS DE CONQUISTA EN OCOZOCOAUTLA.<sup>1</sup>

Manuela Loi

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.

El ciclo festivo de Ocozocoautla de Espinosa destaca por un conspicuo *corpus* de danzas que marcan los rituales religiosos. Esta serie de danzas consta de: El baile de los enlistonados o baile grande (martes de carnaval); El baile del tigre (martes de carnaval); El *copotí* o baile del torito (3 y 31 de mayo); El baile de moros y cristianos y del *pastú* (15 de agosto y 9 de septiembre); El baile de los pastores (24 y 31 de diciembre); El baile de los reyes (6 de enero).

Se caracterizan por estar conformadas de dos bandos opuestos, o dos filas armónicas; por ser acompañados de música tradicional (tambor y flauta de carrizo), ser interpretadas por individuos disfrazados y/o enmascarados.

No sólo el municipio de Ocozocoautla se destaca por su gran número de danzas, sino que se encuentra un sistema dancístico bastante rico en otras partes de la provincia zoque. Carlos Navarrete da testimonio de un encuentro de danzas zoques realizado en 1986 en Tecpatán. El autor narra que acudieron al evento grupos de varios municipios zoque a presentar sus bailes, entre los cuales destacan: “el caballito”, “los campesinos”; “el gigante” y la “danza del tigre” (Navarrete, 1987).

Me parece de particular interés para el caso que voy tratando las del tigre, del gigante, del caballito y de los campesinos que pueden ser útiles para la comprensión cabal del conjunto de danzas de Ocozocoautla, que analizadas separadamente poco dicen acerca del mensaje que quieren transmitir.

Carlo Bonfiglioli (1995) y Bonfiglioli y Jesús Jáuregui (1996) aplican a las danzas de conquista la metodología propuesta por Vladimir Propp (1989) para el análisis del cuento popular ruso. La aplicación de este modelo a los rituales dancísticos, sugieren Jáuregui y Bonfiglioli:

(...) permite la descomposición de las danzas en núcleos narrativos o elementos sintagmáticos, en las que se expresa la acción de un personaje, relevante en el contexto de la sucesión cronológica de las acciones teatral- dancística. Estas

<sup>1</sup> El siguiente artículo es parte de mi tesis de maestría en Antropología Social: *El ciclo de carnaval en Ocozocoautla de Espinosa, Chiapas. Bufones, reyes pastores y cohuinás*, la cual pude realizar gracias a una beca otorgada por la DGEP.

etapas definen funciones significativas, que pueden expresarse tanto a través de la palabra como a través de códigos no verbales (Jáuregui y Bonfiglioli, 1996: 25).

Antes de seguir, se requiere dar una definición del objeto a abordar, el ritual dancístico.

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 (Bonfiglioli, 1995:38). De acuerdo con Bonfiglioli, todos los aspectos de las prácticas dancísticas están cargados de significación, si bien frecuentemente ésta opera de manera implícita, y se combinan para producir un mensaje global (1995:38).

Por tanto, considero que parte de este modelo interpretativo bien se puede aplicar a las danzas del ciclo del carnaval. Son: 1) danzas de los pastores, que se ejecutan los días 24 y 31 de diciembre; la danza de los reyes, el 6 de enero; 2) la danza del Mahoma o de los enlistonados, el martes del carnaval y 3) la danza del tigre y del mono, bailada también el martes del carnaval.

Pero, para no desarrollar un discurso abstracto, creo más adecuado partir del dato etnográfico, para luego proceder al análisis interpretativo de los mismos. El estudio de las danzas no será tan técnico como en los trabajos de Bonfiglioli y Jáuregui, ya que mi análisis no se enfoca exclusivamente en éstas; más bien son una herramienta para entender las categorías simbólicas de los rituales zoques y un medio que, a través de sus elementos, transmite un mensaje acerca de la cosmovisión.

## **DANZA DE PASTORES. ETNOGRAFÍA**

El mes de diciembre, en los días 24 y 31, y en el mes de enero, en el día de los reyes, los *cohuinás* se reúnen para ejecutar sus danzas. Los actores del baile de pastores son:

- a) Los *cohuinás*
- b) Las cofradías
- c) Los faroleros
- d) Los pastores
- e) Las pastoras
- f) El carricero
- g) Los tamboreros.

La danza que describo a continuación la observé el 24 de diciembre de 2006. Los seis cargos carnavalescos se juntaron en el *cohuiná* de San Bernabé alrededor de las tres de la tarde. A este lugar acudieron también los bailarines, quienes se vistieron en un cuarto de la casa, y los músicos. Estos últimos están formados por cuatro maestros tambore-

ros y un maestro carricero. Los cinco traían, en esa ocasión, un sombrero y una camisa bordada de azul; llegando al *cohuiná*, empezaron a tocar, mientras el carguero de San Bernabé sahumaba el cuarto donde se guarda el santo; en ese entonces salieron los bailarines quienes, tras persignarse delante del altar, estuvieron listos para salir y empezar con su largo recorrido.

Los bailarines son seis, todos hombres. Tres de ellos representan a las pastoras, y están disfrazados de mujeres. El atuendo de los pastores está formado por huaraches; pantalones de tela blancos; una camisa de tela blanca; un pañuelo que les tapa el rostro, con excepción de los ojos; un paliacate en la cabeza encima del cual se colocan un sombrero adornado con flores de papel de colores; un bastón de madera, curvo, envuelto con papel dorado, que cargan en el hombro izquierdo; una sonaja con listones de colores, que sostienen en la mano derecha y que sirve para marcar el ritmo del baile y un morral.



Pastor y pastora durante la danza ( foto: Manuela Loi, 2006)

Las pastoras traen una peluca en la cabeza; un pañuelo que, al igual que los pastores, les cubre el rostro; una blusa blanca, bajo la cual presumen unos exuberantes senos postizos; un collar de perlas de plástico; una falda de vichi (falda zoque larga y ancha, de cuadros blancos y negros); huaraches; una jícara o canasta en la mano izquierda, donde guardan dulces que arrojarán a lo largo del recorrido, y una sonaja en la mano derecha.

Del *cohuiná* de San Bernabé todos, bailadores, músicos y representantes de los diversos *cohuinás*, se dirigen hacia la cofradía de San Juan Niño. Abren la procesión los faroleros, o sea encargados de cada *cohuiná* de transportar los faroles; no se necesitan requisitos especiales para ser faroleros, es una tarea “voluntaria”. Los faroles están formados por una estructura de madera en forma de cruz, cubierta con plástico transparente de colores y fijada a un palo de madera; en la parte delantera llevan el retrato del santo patrono correspondiente.

Tras los faroleros siguen los tres pastores; a continuación las tres pastoras y luego los músicos. Atrás caminan los demás, sin orden establecido. Durante el recorrido los músicos tocan un pasacalle; se queman cohetes tanto a lo largo del camino, como llegando a las casas y terminando el baile.

Al llegar a la primera etapa, la cofradía de San Juan Niño, faroleros, músicos y bailadores entran a la casa, en la zona del altar. Los bailadores se disponen de la siguiente manera: todos miran hacia el altar; forman dos filas, la primera constituida por los pastores y atrás las pastoras.

La disposición de los bailadores obedece a una regla específica pues cada bailarador representa a un *cohuiná*, y su distribución es la siguiente: a la izquierda del observador se encuentra el bailarador que representa San Bernabé; en el centro, Santo Domingo, y a la derecha San Antonio. Atrás, simétricamente, se encuentran Natividad, Santa Martha y San Miguel.

Los *cohuinás* de Virgen de Natividad y Santa Martha escogen las pastoras, porque ambas guardan imágenes femeninas. No queda claro porqué San Miguel, cuya imagen es de sexo masculino, elija a una pastora. Quizás se deba a cuestiones puramente coreográficas, o quizás se debe al hecho que antes Santa Martha y San Miguel formaban parte del mismo *cohuiná*. O bien podría ser una advocación de San Miguel en su parte femenina; cabe recordar que en la cosmovisión mesoamericana los santos tienen diversas manifestaciones. Infortunadamente no tengo bastante información para aseverarlo con certeza.

La danza consta de 11 cuadros; la música cambia en cada cuadro. Del uno al ocho se repiten iguales. Los pastores abren el baile dando vueltas hacia la izquierda y hacia la derecha; se acercan al altar y regresan a su lugar, y así siguen. Cada vez que empiezan, los pastores levantan sus bastones y gritan *achimono*; no pude indagar lo suficiente sobre este grito, aunque algunos me dijeron que no tiene significado particular. Las pastoras se quedan en su lugar, marcando el tiempo del baile con sus sonajas.

En un determinado momento de la danza los tres pastores se acercan el uno al otro, casi mejilla con mejilla, y, llevando sus sonajas hacia el cuello, emiten un sonido gutural prolongado. Al mismo tiempo, las pastoras, estando en su lugar, se acercan

y, simultáneamente al sonido gutural, juntan sus caderas y sacuden sus sonajas. Este episodio me fue explicado según dos diferentes interpretaciones. Ambas me fueron comunicadas por Pedro, bailaror de Santo Domingo, que a su vez recibió la información por parte de don Santiago y de Abel Montufar: la primera sostiene que este sonido gutural es una prueba de fuerza para llamar la atención de las pastoras, a manera de ritual de apareamiento; según la otra, en cambio, se trata de una ofrenda para los niños dioses. Ambas interpretaciones parecen un poco débiles; más bien, insertando este elemento en el sistema de interpretación del carnaval, puede leerse como ausencia de palabra; un sonido gutural que se opone al lenguaje, y por lo tanto a lo cultural, para proyectar a los pastores en un nivel pre-cultural.

En este cuadro, también las pastoras entran a las danzas, y los seis bailan en círculo, de manera desordenada, moviendo sus sonajas. Las pastoras regresan a sus lugares, y los pastores comienzan otra vez su baile, acercándose hacia el altar.

En el décimo cuadro los pastores y pastoras se acercan, individualmente, al altar, levantan el brasero y lo mueven dibujando una cruz en el aire, se persignan y regresan a su lugar. Así sigue el cuadro hasta que los seis hayan cumplido con la secuencia; pastores y pastoras forman otra vez dos filas, bailan en sitio y se despiden del niño dios. Terminando el baile los anfitriones sirven mistela (licor dulce aromatizado con frutas curtidas en alcohol) y refresco; los cargueros de los *cohuinás* convidan trago, curado (es un licor aromatizado con hierbas) o tequila, que guardan en un morral.

Este baile se repite seis veces. El recorrido sigue una estructura determinada; de la cofradía de San Juan Niño<sup>2</sup>, la procesión se dirige a la cofradía de Santa Bárbara; de aquí, se mueven rumbo a la cofradía de la Virgen de los Dolores; cuarta etapa es la cofradía de la Virgen de la Asunción; sigue la de los Niños *cabutivos* (o niños de año nuevo), y se termina en la iglesia de San Juan Bautista<sup>3</sup>. El día 31 se ejecuta el mismo baile, y se cumple el mismo recorrido del día 24<sup>4</sup>.

## LA DANZA DE LOS REYES

El seis de enero, los protagonistas son los reyes y la danza homónima. Ésta es una variante de la de los pastores. El baile es, en términos de duración, más corto, el atuendo de los personajes es distinto, y el recorrido es más largo. Mas procedamos con orden.

<sup>2</sup> Las cofradías visitadas, son las que aceptan la previa invitación de los *cohuinás*.

<sup>3</sup> Al momento de mi presencia, 24 diciembre 2006, el recorrido no terminó en San Juan, sino en una ermita de la colonia Navidad que se consagraba ese mismo día, bajo invitación del párroco.

<sup>4</sup> A excepción de que el punto de partida, ese día fue el *cohuiná* de Santa Martha.

Los actores del baile de reyes son:

- a) Los *cohuinás*
- b) Las cofradías
- c) Los faroleros
- d) Los reyes
- e) Las reinas
- f) El carricero
- g) Los tamboreros

Para este baile, los seis *cohuinás* se reunieron, a partir de las 9 de la mañana, en el *cohuiná* de Santo Domingo. Los bailarines son los mismos que actuaron en la danza de los pastores.

Los reyes traen mascararas de madera, de un color rosado claro, barba negra y ojos azules. Traen un pañuelo amarrado en la cabeza, que hacen pasar debajo del cuello; encima una corona color oro, de formas variadas. Portan una pesada capa de terciopelo, roja o amarilla, bordadas con lentejuelas o con hilos plateados y dorados. Llevan una camisa, pantalones rojos o azules, generalmente de satín; polainas y zapatos. Cargan el mismo bastón que los pastores, la sonaja, el morral.

Las reinas llevan una peluca, ajustada sobre un pañuelo amarrado a la cabeza; máscaras de madera, del mismo color que la de los reyes, de facciones muy delicadas; una corona dorada; una blusa blanca; un collar de perlas postizas; una falda blanca larga y ancha; zapatos o huaraches; la sonaja; la jícara o la canasta.



Rey y reina ( foto: Manuela Loi, 2007).

La música que acompaña el baile es un poco diferente; la coreografía tampoco es puntualmente la misma, aunque sí se parecen mucho. Está igualmente compuesta por 11 cuadros.

La secuencia principal de los cuadros es la misma del baile de los pastores. La variación se da a partir del cuadro número diez, cuando pastores y pastoras se acercan al altar. A diferencia de la danza de pastores, donde vimos que cada uno de los actores cumple esta secuencia por separado, aquí los tres reyes juntos se aproximan al altar, se arrodillan, se persignan y uno a uno, de derecha a izquierda (mirando hacia el altar), alzan el brasero, formando una cruz en el aire y regresan a sus lugares. En este punto, son las tres reinas quienes se acercan al altar y proceden a cumplir el mismo acto. Terminando los bailes, los anfitriones convidan mistela, refresco, pozol de cacao y diferentes alimentos según la cofradía visitada. Los principales de los *cohuinás* convidan trago.

El recorrido es mucho más largo, y requiere alrededor de 7 horas para efectuarlo. Es muy cansado, sobretodo para los danzadores que bailan bajo sus pesadas capas y máscaras, y más si agrega que aquel día fue muy caluroso y soleado.

Del *cohuiná* del caballo, la procesión se traslada a los siguientes lugares: cofradía de la Virgen de los Dolores; *cohuiná* de San Antonio; Virgen de la Asunción<sup>5</sup>; *cohuiná* de San Miguel; cofradía de Niños Cabutivos o Niños de año nuevo; iglesia de San Juan Bautista; *cohuiná* de Santa Martha; cofradía de San Juan Niño; *cohuiná* de San Bernabé; cofradía de Santa Bárbara; *cohuiná* de Virgen de Natividad; *cohuiná* de Santo Domingo. La estructura de la danza se repite idéntica en todas las cofradías y *cohuinás*. Al llegar, los invitados son recibidos con talco, en señal de buen auspicio; se baila, se convidan alimentos y bebidas y se van.

En el campo semántico del vestuario y de la parafernalia, la primera diferencia entre los dos, es dada por la ausencia de la máscara en los pastores y la presencia de ésta en los reyes; el vestuario de unos, de tela blanca, se opone a las prendas de colores de los otros; el sombrero adornado con flores de papel a la corona dorada; el largo paliacate, amarrado en la cabeza, cubre los hombros de los pastores, se opone a la capa bordada con lentejuelas de los reyes; los huaraches a las botas y polainas. En cambio, los elementos constantes son la sonaja y el bastón. Destaca una oposición entre la sobriedad de las prendas de los pastores y la predominancia de colores fuertes en el atavío de los reyes.

La oposición entre pastoras y reinas es igualmente dada por la máscara que las últimas portan; la corona de las reinas no tiene un elemento correspondiente en el atuendo de las pastoras, ya que éstas llevan una peluca. La blusa blanca de las pastoras es sustituida con una blusa blanca adornada con listones; la falda de cuadritos por una falda blanca. Los elementos invariables son la sonaja y la jícara o la canasta.

<sup>5</sup> En realidad, no hubo baile en esa cofradía, por no haber encontrado a nadie en la casa.

Entre pastoras y reinas no hay fuertes contrastes en el campo semántico del vestuario, ya que los elementos son prácticamente los mismos. El conjunto de oposiciones se resume en la tabla a continuación:

Tabla 1

	PASTORES	REYES	PASTORAS	REINAS
CABEZA	Sombrero	Corona	Peluca	Peluca + Corona
ROSTRO	Pañuelo	Máscara	Pañuelo	Máscara
BUSTO	Camisa de tela blanca	Camisa de satín colorida	Blusa blanca	Blusa blanca con listoncitos
PIERNAS	Pantalones de tela blanca	Pantalones rojos o azules, generalmente de satín	Falda larga y ancha de cuadritos	Falda larga y ancha blanca
PIES	Huaraches	Botas y polainas	Huaraches	Huaraches
HOMBROS		Capa bordada con lentejuelas		
MANO DERECHA	Sonaja	Sonaja	Sonaja	Sonaja
MANO IZQUIERDA	Bastón	Bastón	Jícara	Jícara

Oposiciones Pastores/Reyes (Campo semántico del vestuario y de la parafernalia)

Como se puede observar, las figuras femeninas cargan una jícara, las masculinas un bastón. Quizás eso se podría interpretar como una matriz y un elemento fálico, relacionados con el cultivo de las milpas y con el crecimiento del maíz.

Por lo que atañe al campo semántico de la coreografía y de la música, los dos grupos de bailes no se oponen, sino que revelan muchas afinidades. La secuencia de la danza es casi la misma, si se exceptúa el tiempo de duración y el último cuadro, en donde los pastores hacen su ofrenda al niño dios uno por uno, y los reyes la hacen por grupos de tres (primero los reyes y luego las reinas); los instrumentos musicales utilizados en las danzas son exactamente los mismos, así como el ritmo. En ambas danzas, se disponen los danzadores sobre dos filas armónicas, encabezadas por el grupo masculino; los pasos son brincados, con vueltas en el sitio de los pastores y los reyes, y el desplazamiento se da sobre un eje vertical. Igualmente, hay que destacar la predominancia coreográfica de los actores masculinos; las pastoras y las reinas se quedan en el mismo lugar, hasta el momento de la unidad coreográfica que involucra a todos los bailadores.



## CONSIDERACIONES ACERCA DE LOS NIÑOS DIOSES

Desgraciadamente no se cuenta, en la literatura etnográfica, con muchos trabajos acerca del culto a los niños dioses, a pesar de su difusión en todo México. Tanto la danza de los reyes como la de los pastores, se consideran un homenaje a los niños dioses en sus tres momentos de la época navideña: nacimiento, sentada y levantada; *es un homenaje que le hacemos a los niños dioses, para levantar el espíritu antes de los festejos de carnaval* (don Miguel, principal del *cohuiná* de Virgen de Natividad).

Pero tratemos de insertar este dato en un complejo sistémico más amplio, como es preciso hacer, ya que un elemento aislado de por sí no dice nada. Félix Báez- Jorge, en *Los oficios de las diosas* (1988), examina las síntesis de significaciones que se dan entre las deidades lunares o telúricas y varias versiones de la Virgen María en diferentes grupos de México. De acuerdo con el autor:

Esta asimilación es el principio causal de la identificación de Jesucristo con el Sol y, consecuentemente, con el maíz (Báez-Jorge, 1988:231)

Alessandro Lupo señala que el maíz sigue siendo la planta en torno a la que gira todo el sistema conceptual de la agricultura indígena, y representa el mayor elemento nutritivo de toda la dieta indígena; es vinculada, además con la figura principal del catolicismo heterodoxo y sincrético profesado por los indígenas: la de Cristo-Sol, quien donó a los hombres el maíz y les enseñó a cultivarlo. La asociación Cristo/maíz es aún más evidente si se piensa que la tortilla acaba configurándose como equivalente doméstico y cotidiano de la hostia consagrada, por su forma, su color, su origen divino. El maíz es trámite entre Dios y el hombre, el elemento que transmite al primero la energía desprendida por el segundo (Lupo, 1995; 2001).

La asociación entre Jesucristo y el sol es muy difundida entre las culturas mesoamericanas, como es el caso de los mixes (Gustavo Torres, 2007), y también entre las culturas del norte. Si tomamos en cuenta esta identificación y seguimos con el grupo de asociaciones simbólicas propuestas, no es ocioso plantear que si Jesús es el maíz, entonces el niño Jesús se puede identificar razonablemente con el maíz tierno. El niño dios es una representación metonímica del maíz tierno. Por lo tanto, más allá del plan de la forma, en que tenemos una danza homenaje a una figura católica, el plan del contenido habla de un culto al maíz, elemento fundamental para el sustento de los pueblos indígenas, que desde tiempos lejanos ha sido objeto de devoción en sus múltiples manifestaciones. No hay que olvidar que la configuración de la tradición mesoamericana se da a partir del cultivo de los productos de la milpa: maíz, calabaza, frijol, chile. Aunque sería incorrecto

hablar de una sola cultura mesoamericana, ya que de ésta existen diversas variantes, la base de su reproducción y de su reafirmación es la práctica de la agricultura, cuyo protagonista mítico y simbólico es el maíz (Medina, s.f: 2).

### **BAILE DEL TIGRE. PRESENTACIÓN DE LOS PERSONAJES Y ATUENDO**

Los actores del baile del tigre son:

- a) Los dos *cohuiná* de S. Martha y S. Miguel
- b) Los tigres
- c) Los monos
- d) Los tatamonos
- e) El cazador
- f) Un personaje denominado arrea tigre
- g) Dos grupos de personajes, uno del tigre y el otro del mono

Los tigres, en realidad jaguares, son interpretados por dos hombres<sup>6</sup> adultos vestidos con largas tiras de *ixtle*, pintadas de colores llamativos, que se amarran en los hombros y en los muslos, cubriendo la totalidad del cuerpo. Traen un sombrero de tela amarilla con manchas negras, para representar la piel maculada del felino. En el sombrero se pintan los ojos y se cosen las orejas, hechas con piel de venado.



Tigre y mono (Foto:Manuela Loi, 2007)

<sup>6</sup> En el baile de carnaval de 2007, uno de los bailarines era mujer.

Los monos son interpretados por dos niños; su atuendo es constituido por una blusa de satín negro, pantalones negros para el mono macho y una falda negra para la hembra. Portan una máscara negra de madera con rasgos simiescos; la máscara de la mona trae los labios pintados de rojo y unas largas pestañas. Ambos llevan un sombrero negro adornado con flores muy coloridas de papel, un morral, un lazo con un limón en la mano derecha y unas ramitas de flores en la izquierda, zapatos.

Los *tatamonos*, cuidadores de los monos, portan una falda de listones de colores, un paliacate que les cubre la cabeza y los hombros; una máscara de madera de tipo español, color rosado claro, ojos azules, bigotes rubios; camisa; dos listones cruzados en el pecho; un sombrero de paja adornado con flores de papel colorido, papel de china y un espejo en la parte posterior; pantalones, zapatos; cascabeles en las pantorrillas. Uno de ellos tiene una canasta en la mano izquierda, en la otra un manojo de albahaca y un machete; el otro tiene un machete y un manojo de flores moradas en la mano derecha.

El cazador porta un sombrero de paja, encima la cabeza de un tigre; una máscara de madera, también de tipo español. En la mano derecha un machete, en la izquierda un rifle que dispara cohetes; dos filas de proyectiles cruzadas en el pecho; una camisa; pantalones, huaraches. Amarrados en la cadera lleva varios objetos que nos remiten al campo semántico de la vida en las montañas: un petate, un *pumpo*, un caparazón de armadillo, pieles de ardilla, una taza, una navaja.

El atuendo del arrea-tigre es formado por una máscara de madera, un paliacate, un sombrero de flores de papel. Porta una camisa, dos listones cruzados en el pecho, como los *tatamonos*, pantalones. De la cintura cuelgan listones a manera de falda; porta unas polainas con campanitas, zapatos. En la mano derecha sujeta un machete; en la izquierda, una matraca y una canasta.

Los hombres de ambos grupos portan una máscara de madera de rasgos europeizantes, pintada con un barniz rosa, ojos azules y bigotes rubios. Llevan paliacates que cubren cabeza y hombros; camisa de tela, pantalones, polainas con cascabeles, zapatos. En la mano derecha tienen un machete. Muy a menudo, encima de los pantalones estos personajes visten una falda de tiras de tela o papel de colores; dos de ellos llevan petates, *pumpos*, pieles de ardilla y caparazón de armadillo. Este último elemento es importante porque se vincula con la siembra; los campesinos ponen los granos de maíz en un caparazón de armadillo para sembrar (Andrés Medina, comunicación personal).

Como se puede apreciar por la descripción, los monos y los *tatamonos* llevan ramas de flores y albahaca. Estos elementos se relacionan con las limpiezas, prácticas de limpieza de las energías negativas a través de la frotación del individuo (Sofía Venturoli, en prensa : 48). La autora precisa que para la limpieza se utilizan flores blancas, que son las que tienen los monos.

Los *tatamonos*, quienes “limpian” a los monos después del susto causado por el disparo del cazador, sostienen unas flores moradas; sin embargo cargan otros elementos que se usan en las prácticas para la limpia, albahaca y un huevo, por lo tanto sin duda se tienen que relacionar con los especialistas rituales definidos espiritistas<sup>7</sup>. Sería interesante aquí profundizar el discurso acerca del cromatismo de la flores; es decir, que si para estas prácticas rituales se utilizan exclusivamente flores blancas, entonces se determinaría una oposición con las flores moradas que utilizan los *tatamonos*, que practicarían una limpia al revés. Esto los colocaría en un nivel inframundano, entre aquellos seres preculturales que pueblan la tierra solamente en algunas épocas del año, y que subvierten las normas de comportamiento cotidianas.

## COREOGRAFÍA<sup>8</sup>

*La danza del tigre* se realiza en tres parques del pueblo: en el parque San Bernabé, delante de la ermita homónima; en el parque San Juan Bautista, en el atrio de la Iglesia principal; en el parque San Antonio y en el parque Santísima Trinidad.

Los instrumentos que acompañan la danza son una flauta de carrizo y seis tambores. El tambor es hecho con madera de tortugo (*Sideroxylon foetidissimus*) y piel de venado; las varitas son de un árbol o arbusto que llaman “cinco negritos” (*Lantana Camara*). Tienen tamaños diferentes, para reproducir sonidos más o menos graves. La flauta es de carrizo, también de diferentes dimensiones, y la boquilla está sellada con cera de abeja. La flauta utilizada en el baile del tigre mide unos 25 cm. y tienen 3 agujeros; la del la danza del Mahoma mide 40 cm y tiene 7 agujeros.

La danza consta de 12 cuadros escenográficos. Por un lado encontramos a los tigres, uno a un costado del otro. Entre ellos se coloca el arrea-tigre. Enfrente de ellos se disponen los monitos; atrás de éstos están los *tatamonos*, que se mueven con los monos, y en seguida el cazador, que acecha a los tigres con su rifle. Los otros danzadores forman dos bandos opuestos, y ejecutan sus pasos estando en su lugar. Los tigres avanzan llevando a cabo brincos laterales y levantando alternativamente los brazos. Los monos también realizan pequeños brincos. Al mismo tiempo mueven una soga con movimientos circulares, a la extremidad de la cual se encuentra atado un limón.

<sup>7</sup> Para una visión más amplia sobre las prácticas esotéricas entre los zoques y una distinción entre espiritistas, curanderos y brujos, véase Sofía Venturoli “Una mirada al interior de la cueva”, en *Mayas y Zoques. Miradas italianas*. Revista de Cultura Maya, UNAM., en prensa.

<sup>8</sup> La etnografía aquí expuesta se refiere a los datos de campo de 2007, y presenta variaciones con respecto a la danza registrada en las temporadas de campo 2003 y 2004, tanto en los atuendos de algunos personajes, como en la coreografía.

Los Tigres y los monos atraviesan bailando el espacio que los separa, tomando alternativamente uno el lugar que antes era del otro y viceversa, siguiendo un eje vertical. Cuando se realiza este paso, los tigres golpetean a los *tatamonos* con sus tiras de *ixtle*, y el personaje que baila con el tigre roza con su machete la espalda de los tigres.

Los monitos tratan repetidamente de abusar de los tigres, pero los guardianes de estos últimos logran alejarlos. Otra vez bailan estando en su lugar y se cambian nuevamente. Terminando el cuadro, los actores de las dos filas dan una vuelta y tigres y monos se cambian otra vez. Los cuadros siguen así hasta llegar al cuadro siete, que se puede considerar el *climax* de la narración.

Aquí es donde, después de los intercambios de lugar entre los personajes, hay un cambio de son y los monos suben encima de los tigres, representando una cópula. En este punto el cazador dispara un cohete y los felinos arrojan a los monitos con violencia, y caen en el suelo espantados. Los *tatamonos*, entonces, los ramean con un manojo de albahaca o de flores, en algunos casos con un huevo.

Los tigres también caen, matados por el cazador. Después todos se levantan y regresan a sus lugares; ahí mismo bailan, dan una vuelta y se intercambian. Otra vuelta, otro intercambio de lugar, gritan *hule hule* y así hasta llegar a la despedida.



mono violando al tigre (fotos: Manuela Loi, 2007)

## POSIBLES INTERPRETACIONES DE LA DANZA

Para entender mejor esta danza, cabe mencionar un mito registrado por Rivera y Lee (1991) en San Fernando; los habitantes de Ocozocoautla no parecen conocerlo, pero

lo tomaré en consideración como mito de referencia, para utilizar la terminología de Levi-Strauss (1998[1964]), en tanto perteneciente al mismo ámbito cultural. Aunque se refiere a la danza tal cual se realiza en San Fernando, es posible identificar algunos elementos en común con la de Ocozocoautla, que remiten al mismo campo semántico: el juego entre los monos y los tigres, y la violación del tigre por parte del mono, elemento simbólico de gran importancia.

El relato proporciona muchos elementos para la interpretación de la narración dancística, expresada exclusivamente a través de códigos no verbales. Por lo general, la falta de mitos explícitos obliga al observador a utilizar otro tipo de herramienta; es preciso recurrir al mito implícito que, según Lévi-Strauss, es constituido por todos esos fragmentos no verbales del ritual.

El tigre es personaje de otra danza zoque también, la de El “Campesino” o “El Tigre”, originaria del pueblo de Chapultenango. No tengo mucha información acerca de ésta; los pocos datos que pude obtener proceden del ya mencionado artículo de Carlos Navarrete. El autor señala que en esta danza una tejedora urde la trama mientras danzan plantas, animales y sembradores, y el tigre acecha un venado al que finalmente logra; Navarrete sugiere que quizás es una danza de corte agrícola (1987:11). El tigre en cuestión, porta una máscara de madera con manchas maculadas, un sarape, camisa, pantalones y zapatos. Aparte de lamentar que los danzantes ya no utilizan los atuendos tradicionales, el autor no dice más al respecto.

Dolores Aramoni(1992) menciona esta danza, que observó durante el mismo evento señalado por Navarrete. Según la autora, podría tener alguna relación con la fiesta de Xochiquetzal, diosa nahua de las artes, o su correspondiente deidad zoque. La autora relata que para su fiesta, los artistas sacrificaban a una mujer con cuya piel se cubría un indio que, sentado en las gradas del templo, fingía tejer y a cuyo alrededor los artistas, vestidos de pieles de animales, bailaban (Aramoni, 1992: 319). Esta inferencia de Aramoni parece corroborada por la exégesis de Gustavo Torres (2007) acerca de un grupo de mitos mixes alrededor del nacimiento del Sol y la Luna. De acuerdo con el autor el aspecto sexual se subraya varias veces por instrumentos que tienen en común el movimiento de vaivén; entre éstos el acto de tejer, típico de las diosas lunares y telúricas (Torres 2007:351).

En el municipio de Suchiapa, también existe una danza del tigre, que se realiza en *Corpus Christi*; aquí los danzantes portan una máscara de madera muy realista, y una larga cola que andan jalando con movimientos muy elegantes y lentos, a imitación del ademán del felino, y son protegidos por unos personajes, denominados “chamulas”, que se pintan la cara de blanco con harina (Thomas Lee, comunicación personal).

## LA CÓPULA DE TIGRES Y MONOS: CONSIDERACIONES ACERCA DE LA TRANSGRESIÓN

Para desentrañar los significados de tigres y monos se necesita un trabajo de tipo comparativo, ya que el tópico de una cópula entre un felino y un primate no tiene mucha difusión.

El tema de la unión entre un primate y un felino, de acuerdo con Thomas Lee y Carolina Rivera, tiene su antecedente en unas esculturas monolíticas de la época olmeca. En especial, los autores se refieren a dos esculturas encontradas en el sitio de San Lorenzo Tenochtitlán (Lee y Rivera, 1991:136); reportan la existencia de una pintura rupestre, en la zona de San Fernando, donde aparece un jaguar preñado y que, por la orientación de su cabeza, parece huir del mono (1991:143). Estos elementos, apuntan los autores, sugieren una unión ancestral interpretada como proceso de etnogénesis. Entiendo el concepto de etnogénesis a la manera de Carlo Bonfiglioli, Arturo Gutiérrez, María Eugenia Olavarria:

(...) el conjunto de referentes compartidos por una comunidad que expresan, por distintos medios, los trazos definitorios de su cosmovisión y su ethos. Es decir, el sistema narrativo alrededor del propio origen étnico mediante el cual se reafirma la identidad autóctona frente a la otredad (2004:85, nota 2).

En mi opinión, se debería leer esta cópula como una transgresión primigenia. Como recuerda Gustavo Torres (2007), los mitos de creación explican que la expulsión del paraíso es la consecuencia de una transgresión, que puede ser el desgarramiento o la violación de un ser primordial, el acto de recoger una flor, la invención ilícita del fuego etc. (2007:280). El ciclo creación/destrucción de los hombres en los mitos mesoamericanos es causa de una transgresión, una falta o un pecado.

Ahora bien, cabe preguntarse cuáles significados se asocian a tigres y monos. Lee y Rivera apuntan que:

(...) a partir de la forma en que los antiguos zoques concibieron a sus deidades, el tigre y el mono están asociados a la fertilidad y prosperidad de la tierra, siendo ésta el lugar donde se desarrollan las actividades cotidianas del hombre, además de que le proporciona todo lo que le necesita para vivir (1991:145)

Según la exégesis de Báez -Jorge, el tigre en la cosmovisión zoque es espanto, asociado a la serpiente, a las cuevas a los cerros, todos elementos relacionados con el agua. El

*kanetze*, la danza del tigre de Ocotepéc, de acuerdo con este mismo autor, estaría relacionado con los cultos propiciatorios de la fertilidad (Báez-Jorge: 1978; 1983).

Lee y Rivera destacan que el carnaval está asociado al momento del calendario agrícola correspondiente a las prácticas de roza-tumba-quema, como momento adecuado de preparar la tierra, que debe estar limpia de malezas para poder efectuar la siembra una vez iniciado el periodo de las lluvias (1991:147).

Considero importante, con respecto a la relación entre el tigre y el cerro como un *continuum* entre pasado y presente, lo señalado por Sofia Venturoli. La autora, al describir unos rituales en cuevas en el área zoque de la Depresión Central, afirma lo siguiente:

El curandero entra y sigue su camino hablando zoque y dejando ofrendas; a lo largo del camino, antes de llegar a donde se cumplirá la petición, se encuentran los que llaman “los guardianes de la cueva”: una víbora en la entrada, un sapo muy grande más allá – que no siempre aparece en todas las descripciones- y un “tigre” (Venturoli, 2006:104).

Por ltanto, quedan claras las significaciones del tigre, relacionado con las cuevas, fauces de las montañas, con lo frío, lo húmedo. También se podría conectar con lo femenino ya que, como lo señala Báez-Jorge, el vocablo zoque *kan* designa tanto al jaguar como a la vulva (1988:226). Este elemento es de suma importancia; no hay que olvidar, como siempre nos sugiere Báez-Jorge, que un personaje fundamental en la cosmovisión zoque es la diosa telúrica *Piocwace*, identificada con el volcán Chichonal, que tiene una vagina dentada con la que castiga a los hombres infieles; relacionada a la *Piocwace* existe otra mujer serpiente que también es castigadora de las relaciones extra maritales. Por qué saco a colación todo esto; porque según el autor citado en la cosmovisión zoque popoluca es vigente un complejo mujer-serpiente-muerte asociado a la fertilidad y al tigre. Las deidades femeninas mesoamericanas de este tipo representan el nacer y el morir en tanto imágenes diversas de la Tierra Madre, que se simboliza en un monstruo devorador (tigre o serpiente) con las fauces abiertas (Báez Jorge, 1985: 84). Esta mención a las fauces nos recuerda, una vez más, las fauces de los cerros, las cuevas, el ingreso al inframundo.

Esta relación entre el tigre y los cerros no es prerrogativa de los grupos zoques, es compartida por muchos grupos mesoamericanos; también entre los nahuas el felino se vincula con estos mismos elementos, como lo señala Sybille de Pury-Toumi (Medina, 2003[2000]:269).

Johanna Broda, refiriéndose a dos pozos de agua en Olinalá (Guerrero), uno de los cuales ruge al principio y al final de la temporada de lluvias, afirma que:



En cierta manera, el rugido de los tigres pertenece al mismo complejo de conceptos, asociándose con la noche, la humedad, la lluvia, el trueno y el mar. La danzas de los tigres, además, sigue jugando un importante papel en esta región nahua de Guerrero y se baila en abril/mayo y en septiembre /octubre (Broda, *apud* Medina, 2001:115).

Sin embargo, tenemos otros elementos que nos ayudan a interpretar el personaje del tigre. Tomás Pérez Suárez (2003), con respecto a la danza tabasqueña del *pochó*, lo relaciona con los mitos cíclicos de destrucción y creación de los antiguos mayas, en particular a la destrucción de los hombres de madera por las fieras del monte, que son, por antonomasia, los jaguares. Esto resulta aún más interesante si se considera que en nahuatl tigre se dice *tecuani*, que quiere decir fieras que devoran al hombre (Andrés Medina, comunicación personal).

Un referente más cercano es la “danza del calalá” de Suchiapa. Varios personajes se enfrentan en la danza; destacan el grupo de los tigres y otro personaje ataviado con una cabeza de serpiente y un tocado de plumas<sup>9</sup>. Ahora bien, este último recuerda indudablemente al dios mexica Quetzalcoatl, representado como una serpiente emplumada.

El tigre, sugiere Ruth Lechuga (1991), es la tona de Tezcatlipoca, cuya piel maculada representa el cielo nocturno y estrellado, donde este dios reinaba. Por tanto, sigue la autora, si el gigantón representa a Quetzalcoatl y los tigres a Tezcatlipoca, la danza escenificaría la eterna lucha entre ambas deidades; lo que nos remitiría a una lucha entre las fuerzas nocturnas y las fuerzas solares, en tensión para el mantenimiento del orden cósmico.

Por lo que atañe al mono, la exégesis autóctona varía de la identificación con algún dios prehispánico, a la de animal travieso y simpático, en oposición a la agresividad del tigre. Pero veamos cuáles elementos se pueden asignar al mono a partir de la mitología mesoamericana.

En el *Popol Vuh* se narra que los primeros hombres perecen por un gran diluvio, consecuencia por olvidar a sus dioses: todo mundo, tratando de escapar el castigo, huye queriendo subir en los techos de las casas, en los árboles o entrar en las grutas. Según el texto maya, los descendientes de estos hombres son los monos que habitan en los bosques.

Torres reporta un mito mixe en el que un pecador es transformado en mono; forma parte de un núcleo de creencias muy antiguo en el que los monos son los ángeles

<sup>9</sup> A este respecto cabe recordar que las serpientes son los látigos de los *moyó*, bolas de fuego que viven en las cuevas y traen látigos que son serpientes (Cordry y Cordry, 1988[1947]: 92).

del diablo, de Luzbel. El mono es muy inteligente. Antes lo era más. Comprende algunas situaciones. Nadie lo come porque da comezón al cuerpo sin que nada la cure. Fue dios que lo transformó. Puso sus nalgas en la cara y la cara en las nalgas, luego le tiró una cola y lo lanzó hacia un árbol. Así, pende hacia abajo, con las nalgas hacia arriba y la cabeza hacia abajo (2007:300). Torres apunta que el mono sugiere un eje vertical: de las nalgas a la cabeza, hacia abajo y por ello no apto para ver a los dioses celestes (2007:301).

Kazuyasu Ochiai (1985), con respecto al carnaval tzotzil de San Andrés Larráinzar, habla de unos seres inframundanos con características preculturales, entre los cuales los monos, que emergen para subvertir las normas y el orden. Se considera que estos personajes son seres de una época anterior al orden, en la que el Sol aún no existía. Se supone que vienen de lugares lejanos lo que simboliza su carácter periférico, espacial y temporalmente (Ochiai, 1985:61).

De acuerdo con Gary Gossen, los niños tzotziles antes del bautismo son llamados monos, alusión de los seres antisociales que existieron durante la primera creación del mundo (*apud* López-Austin, 1994:122).

En San Juan Chamula, los personajes llamados monos son en realidad los judíos de la Pasión; los actores llevan puesto un tocado de mono aullador negro, y tratan de hostigar a los pasiones, quienes son los patrocinadores religiosos del carnaval (Bricker, 1986: 251).

El mono podría ser un elemento que representa una figura transgresiva asociada a los seres del inframundo. La comparación con los carnavales de Los Altos de Chiapas, y en particular la lectura cosmológica de *Ochiai*, sugiere que los monos forman parte de esas categorías vinculadas con las fuerzas oscuras que tratan de subvertir el orden cósmico. Entonces, siguiendo el camino abierto por Ochiai, el carnaval es la “época sin sol”; se considera una noche prolongada en que los demonios dominan el mundo como lo hicieron en un pasado mitológico anterior al nacimiento del Sol, cuando el mundo sólo era habitado por demonios, monos y judíos (Ochiai, 1985:63). En las dramatizaciones del carnaval se opera la destrucción del orden existente y un temporal retorno al caos primigenio:

Los carnavales tzotziles son rituales de combate entre el orden y el desorden, el cosmos y el caos, el gobierno y el desgobierno. En vista de que duran sólo cinco días, lógicamente los demonios son vencidos en último y Nuestro Dueño recobra su reino. Si bien los demonios abandonan la escena, el revitalizado principio Sol/Cristo no llega a matarlos; conservan su potencial periférico en la cosmología tzotzil y durante el carnaval anual emergen del inframundo como principio opuesto a Nuestro Dueño (Ochiai, 1985:63).

Ahora bien, en el caso zoque nos encontramos enfrente a una cópula donde se junta lo que no puede y no debe juntarse, la cópula transgresiva de un tigre y un mono que puede interpretarse como una unión primigenia que nos remite a un conflicto entre las fuerzas transgresoras inframundanas y las solares.

Otros elementos que sugieren una transgresión sexual son las pieles de las ardillas, cargadas por los personajes asociados con el monte. Gustavo Torres registra un conjunto de mitos mixes donde una joven mujer, llamada María, es seducida por un colibrí y por una ardilla, que empuja a María en el columpio. Según Torres, el columpio es una metáfora que insiste sobre las relaciones sexuales; sin embargo, la sola presencia de la ardilla es suficiente para expresar el carácter sexual de la narración (Torres, 2007:353).

Las ardillas poseen un aspecto sexual muy fuerte, como lo señala Victoria Bricker; durante el carnaval el grupo de jaguares lleva varas puntiagudas que introducen en el ano de la ardilla. La autora señala también que en maya quiché la palabra utilizada para designar la ardilla significa también vagina (Bricker, 1986 [1973]). Evon Vogt también se refiere a la ardilla disecada como símbolo de la conducta sexual de los zinacantecos (1993[1976]:254).

En el carnaval de Ocozocoautla, la transgresión se desencadenaría a partir de esta unión ancestral, que desata la tensión en los días del carnaval; pero ¿cómo se soluciona el conflicto? Ochiai afirma que en el municipio de San Andrés Larráinzar el orden es restablecido el último día, cuando son vencidos los seres preculturales. Ahora bien, en el caso del municipio de Ocozocoautla dos son las posibles respuestas: el conflicto se soluciona en la misma danza ya que, después de la cópula y del disparo del cazador, tigres y monos se levantan para seguir con su danza, lo que puede sugerir precisamente la regeneración cíclica de la vida; o bien se resuelve en la Semana Santa.

Es importante mencionar un nuevo personaje, que aparece precisamente en Semana Santa. Se trata de los tres judíos o Judas, monigotes de paja vestidos a la manera ladina, quemados en la noche del domingo de Pascua en el barrio de Unión Hidalgo. El atavío de los judíos nos remite semánticamente a los *chores* (bufones) del carnaval, detentadores del desorden, quienes pueden considerarse homólogos de los seres transgresores del occidente mexicano. Los judíos son los enemigos de Cristo, ser solar por excelencia en buena parte de las culturas mexicanas, si no es que en todas. La punición infligida a los traidores de Jesús, acompañada por música de tambor y carrizo, bien podría considerarse como un retorno a la armonía (Manuela Loi, 2007 a; 2007b).

## LA DANZA DE LOS ENLISTONADOS. PRESENTACIÓN DE LOS PERSONAJES Y ATUENDO

El baile grande se representa en el parque de San Bernabé, en el parque central y en el parque de San Antonio. Es conocido también como baile de los enlistonados, nombre que procede de un grupo de personajes ataviados con listones coloridos; representa el episodio bíblico que describe la lucha entre David y Goliat, y entre éste y un caballo blanco. El dato raro es que el gigante Goliat es identificado con Mahoma. Por lo general, casi nadie se refiere a él con el nombre de Goliat, sino que predomina la identificación con Mahoma. La danza es ejecutada por 18<sup>10</sup> danzantes; los actores de esta danza son:

- a) Los cuatro *cohuinás* de San Antonio, Santo Domingo, San Bernabé, Virgen de Natividad.
- b) Los dos Mahomas
- c) David
- d) El caballo
- e) Los enlistonados: siete aliados de Goliat y siete de David

El lugar de partida de la danza es el *cohuiná* de S. Antonio, que es el dueño de la música y del baile. El danzador que interpreta al Mahoma se viste en el *cohuiná*, y de allí un pequeño grupo de personas se dirige hacia el *cohuiná* de Santo Domingo, a recoger al “caballo”. La fila es encabezada por el mismo Mahoma; siguen los músicos, el caporal y los demás, sin orden preciso. Llegando al *cohuiná* Caballo, los anfitriones convidan pozol y trago u otras bebidas; el Mahoma entra al espacio donde se resguarda la imagen del santo y lo honra con una danza que dura pocos minutos, acompañado por la música de tamboreros y carricero. Sale el caballito, y los dos personajes se saludan frotándose talco en la cabeza y en el cuello, listos para moverse hacia el *cohuiná* de Virgen de Natividad, donde los espera el otro Mahoma. De aquí se desplazan a San Bernabé, para recoger al joven bailarín que interpreta al David; luego el conjunto de bailarines está listo para alcanzar el parque de San Bernabé, donde se dará comienzo a la primera de las tres representaciones dancísticas.

El rostro de los gigantes es cubierto por una máscara de madera; a pesar de su identificación con el Mahoma, el color de la máscara es rosa muy claro, los ojos azules, y los bigotes rubios. En los hombros portan una capa larga y pesada; atrás cuelga una cabeza de cerdo de madera (cabeza de *cochi*). La cabeza de Mahoma es tapada por un

<sup>10</sup> El número de danzadores se refiere a la danza ejecutada en el carnaval de 2007. En la danza de los carnavales de 2003 y 2004, el cuadro constaba de 14 danzadores.

sombrero de forma cónica, adornado con flores de papel de varios colores, y espejos; también se nota una larga cabellera de color blanquecino. Llevan pantalones, camisa, polainas con unas campanitas, botas o zapatos. En el cuello tienen un largo collar, hecho con semillas de cacao y con paquetes de goma de mascar. En la mano derecha tienen un machete largo de madera, pintado con manchas rojas que simbolizan la sangre de sus enemigos; un pañuelo amarrado en la muñeca. De la cintura de uno cuelgan dos listones con la efigie de la Virgen de Guadalupe y espejos; el otro trae listones con espejos y un dibujo representando al mismo Mahoma.

El David es interpretado por un niño de alrededor de diez años; su vestuario es constituido por una camisa blanca; un chaleco rojo, pantalones cortos de satín rojo; zapatos. Le tapan la cabeza un paliacate y un sombrero cónico adornado con flores de papel y un espejo; en la mano derecha sujeta una ballesta, también adornada con flores de papel y un espejo. No porta máscara.



David (Foto: Manuela Loi, 2004)



La ballesta de David (Foto: Luca Sgamellotti, 2004)

El vestuario del caballo consta de un armazón blanco de papel cubierto con satín blanco, que tiene justamente la forma de un caballo, con un hueco en el medio que permite al danzante colocársela, y dos correas cruzadas para ajustarse dicho armazón. El danzante porta un paliacate en la cabeza, un sombrero, camisa, pantalones, zapatos. En la mano derecha tiene una soga que hace sonar al golpearla en el suelo y representa el arma contra sus contrincantes.



Caballo y Mahoma durante la danza (foto: Manuela Loi, 2007)

Los enlistonados, tanto del bando del Mahoma como del bando de David, visten camisa de tela, pantalones de satín hasta las rodillas, zapatos o botas, y unos listones colgando de la cintura o cruzados en el pecho. En la mano diestra tienen un machete de madera con manchas rojas. Tienen las manos vendadas con pañuelos. Como destacó el señor Antonio Brindis, el vestuario de los enlistonados trata de ser lo más elegante que se pueda. En efecto, el vestuario de los personajes de esta danza se distingue por el exceso de prendas, de colores, de adornos. Todos los personajes tienen una máscara de madera de rasgos europeizantes, un paliacate, a menudo representando a la Virgen de Guadalupe, que les cubre cabeza y hombros, un espejo en la frente y uno en la nuca.

Llama la atención la presencia de espejos y de adornos de papel plateado, que también encontramos en el atuendo de los monos.

Una referencia acerca de los espejos se encuentra en Victoria Bricker (1989[1981]). La autora habla de unas máscaras trilobuladas asociadas a la deidad de la lluvia encontradas en Teotihuacan y en Tula, cuyo símbolo está relacionado con las nubes. Bricker asocia estas máscaras con las máscaras trilobuladas de las cabezas blancas de Zinacantán, se trata de personajes que actúan en la fiesta de S. Sebastián y son llamados también Montezumas; representan una dramatización de la Conquista. Las

máscaras de las cabezas blancas están envueltas en papel plateado o de estaño que refleja la luz como el agua (1989[1981]: 266).

Es importante destacar que uno de los atributos de Tezcatlipoca era un espejo. Doris Heyden (1984) asevera que el espejo de Tezcatlipoca tiene relación con la vegetación. La autora dice que este dios le robó a Quetzalcoátl un espejo, que servía para atraer al agua. Cuando el espejo está en las manos de Tezcatlipoca se produce sequía, cuando regresa en manos de Quetzalcoátl produce lluvia; por tanto esta alternancia se explicita en el pasaje de la temporada seca a la temporada húmeda (Doris Heyden, 1984:606).

Fernando Ortiz (2005[1947]) señala que el espejo humeante de Tezcatlipoca equivaldría a la tempestad. Según el autor, el humo que sale del espejo del dios se puede trocar en “nube tempestuosa que unas esas chispas de fuego que son los rayos” (Fernando Ortiz, 2005[1947]: 320).

## LA COREOGRAFÍA

Los danzantes se disponen sobre dos bandos opuestos: uno representado por David, el caballo blanco, y los soldados de éstos; el segundo bando es formado por los dos gigantes, que se identifican al mismo tiempo con el gigante filisteo y con el profeta del Islam, y su séquito. La música es producida por la flauta de carrizo y tambores, y consta de 24 sones (comunicación de Alejandro Bursar). La danza se realiza llevando a cabo breves saltos, juntando alternativamente los pies entre sí y hacia adelante. La música empieza, y todos los personajes empiezan a bailar con pasos brincados, se forman dos filas, una con David, la otra con dos Mahomas; el caballo está sentado en una silla, y bailará hasta el final de la danza. Son 24 cuadros; a cada cambio de cuadro corresponde un cambio de son; a cada cambio los enlistonados se dirigen hacia el exterior; los Mahomas gritan y se empieza otra vez.

El *climax* de la danza es constituido por la lucha entre David y los dos Mahomas; lucha primero con Mahoma San Antonio y luego con el de Natividad; mientras luchan los enlistonados no bailan. Para luchar con el gigante, David deja su ballesta y utiliza un hilo con un limón, que simboliza a una piedra. Obviamente la lucha termina con la derrota de los dos gigantes; ya vencidos, los Mahomas se acuestan en un petate; el David agarra un machete y los corta en los hombros, riñones y piernas, y brinca sobre ellos tres veces.

Sigue el combate de los gigantes con el caballo. Antes de que entre a la escena, los demás bailarines le estrechan la mano. El caballo utiliza su soga para golpear al gigante; se muevan entre las dos filas de los enlistonados, brincando de un lado a otro. La misma escena se presenta con el Mahoma de Natividad.



La referencia más evidente a esta danza es, como ya se dijo al principio, el episodio bíblico de la lucha entre el gigante filisteo y el pastor israelita. Por tanto, la formación de los dos bandos responde a una división entre la fuerza del bien, desde luego encabezadas por David, y la fuerza del mal, encarnadas por Goliat —Mahoma—. Esto se puede inferir de la información de los mismos actores rituales, y de la observación de la sucesión coreográfica. De otra manera, no tendríamos elementos visuales que nos remitan a esta oposición bien/mal.

En el campo semántico del vestuario, por lo que atañe a las fuerzas del mal, no encontramos rasgos que nos digan que estos personajes forman parte del bando opuesto. Más bien tanto el Goliat-Mahoma como sus huestes portan símbolos pertenecientes a la iconografía cristiana, lo que podría llevar a una confusión semántica al observador que contempla las danzas.

### **INTERPRETACIÓN DE LA DANZA**

En mi opinión existen dos niveles de interpretación: la lucha de Goliat- Mahoma no sólo simboliza el notorio episodio bíblico donde se representa la derrota del pueblo filisteo y de la religión pagana, mas remarca el conflicto étnico religioso que dio lugar entre españoles y árabes durante la Reconquista de la península ibérica. No cabe duda que esta danza, como otras que se encuentran en todo México, fue introducida por los



evangelizadores con una clara función catequística, para implantar los valores morales de la religión judeocristiana. Dada la presencia escénica del Mahoma, es posible aseverar que es un pasaje intermedio de las danzas de moros y cristianos, ya que la temática bascula entre el enfrentamiento del jefe del Islam con un representante del bien, y el episodio bíblico de la lucha entre David y Goliat.

Desde el punto de vista simbólico, tenemos en esta danza un elemento que podría vincularla con Quetzlcoatl: el sombrero cónico. Quetzacoatl era el dios de los vientos, que barre el camino al dios de la lluvia. Quetzalcoatl se asocia con Venus; los mayas descubrieron que las cinco revoluciones sinódicas de Venus coincidían con ocho revoluciones anuales de la tierra alrededor del sol. Descubrieron que el periodo de invisibilidad de Venus, antes de reaparecer como estrella matutina, era equivalente al lapso de ocho días que tardaba la semilla del maíz en reaparecer en la superficie con el brote de sus primeras hojas. Estas observaciones del astro, y su vinculación con la germinación del maíz, convirtieron a la gran estrella en el centro de las concepciones mayas sobre el sacrificio, el pasaje de la vida a la muerte y la regeneración (Enrique Florescano, 1995[1993]:32-33). Florescano destaca la vinculación de Venus con el inicio de la temporada de lluvias, la siembra de maíz y la aparición de las primeras hojas verdes de la planta en la superficie de la tierra. Nos encontramos frente a otro símbolo que se inserta en campo semántico de la lluvia y de la relación con el maíz, que bien encaja con las otras piezas de este rompecabezas, igualmente pertenecientes a la petición de lluvias y al cultivo de las milpas.

## DAVID Y GOLIAT. UN CONJUNTO DE TRANSFORMACIONES

Para entender mejor el significado del baile de los enlistonados, cabe hacer una pequeña digresión sobre algunas danzas que presentan afinidades, tanto en el grupo de los personajes, como en el mensaje expresado. Entre éstas, de particular interés resulta la danza de “David y Goliat”, representada en una pequeña comunidad denominada Cúlco, Tabasco. De acuerdo con Miguel Ángel Rubio (1996a), la danza consta de tres episodios o *pasadas*; la primera tiene que ver con dos combates: entre Luzbel y San Miguel Arcángel, y entre la personificación del mal (Luzbel) y David. La segunda pasada comprende un nuevo conflicto, ahora entre David y otra representación de Satanás, un lagarto-dragón. Por último, en la tercera pasada se produce el desenlace de toda la trama mediante la lucha que sostiene el gigante Goliat y el joven pastor David (1996a:122). Los actores constituyen tres bandos: el primero integrado por David, SanMiguel Arcángel y dos soldados, o sea personajes identificados con las fuerzas del bien. El segundo bando lo conforman Goliat, Luzbel, el dragón-lagarto y

unos soldados, y representan al ejército del mal. El último bando lo constituyen tres seres denominados garrabaceros o negros, cuyo papel es auxiliar a David en su lucha contra las fuerzas del mal (Rubio, 1996a: 124). El autor afirma:

(...) que la representación se muestra como el cruce de dos ejes: uno manifiesta claramente las distintas dimensiones de un conflicto mitológico, y el otro los diferentes rostros que éste adopta en la ideología judeocristiana (Rubio, 1996a:141).

Yo agregaría que, en La danza de los enlistonados de Ocozocoautla, también se puede deslindar como este conflicto mitológico es adoptado en la ideología autóctona.

La lucha entre Goliat Mahoma y el caballo se interpreta como la victoria moral del bien sobre el mal. Miguel Ángel Rubio habla de una danza chontal, “El caballito”, que presenta parcialmente el tema de la lucha entre David Goliat, y asevera que las dos forman parte de un mismo sistema de transformaciones (Rubio, 1996a:141). En esta danza, representada en el municipio de Tamulté de las Sabanas en el estado de Tabasco, escenifica la lucha entre un caballito-jinete español, metáfora de los invasores; y un personaje enmascarado que representa al indígena, símbolo de la resistencia y de lo culturalmente propio (Rubio, 1996b: 229). Es una particular representación de la Conquista, ya que la máscara sale derrotada, como símbolo de la conquista de los pueblos indígenas por las huestes españolas (1996b:231).

El dato curioso es que la máscara del indígena tiene una protuberancia en la frente, que no se puede explicar si no es confrontada con la danza de El caballito de Tecoluta, otra población tabasqueña, que tiene como tema el pasaje bíblico de la lucha entre David y Goliat. El gigante porta una máscara muy parecida a la del indígena de Tamulté de las Sabanas, representando la pedrada que recibió del joven pastor (1996b:234-235). Por consecuencia Rubio propone analizar este conjunto de danzas como un grupo de transformaciones sistémicas, que aluden a conflictos interétnicos e interreligiosos (1996a; 1996b).

La estructura de la danza de los enlistonados de Ocozocoautla desarrolla simultáneamente el tema de la lucha bíblica arriba mencionada y el tema del caballito. Cabe señalar que una danza parecida se realiza en el colindante municipio de San Fernando. Los personajes de esta danza son dos Goliat y el David; no interviene la figura del caballo, ni existe una coincidencia entre Goliat y el Mahoma. Aquí existe otro grupo de danzantes, formado por:

- a) Dos gigantes que representan a Goliat. Portan una capa roja en la espalda, una máscara de tipo español y un sombrero cónico con una campanita;

- b) El rey David, interpretado por un joven vestido ordinariamente que lleva entre sus manos una honda y piedras (Rivera, 1990).

Por tanto, si analizamos el baile grande de Ocozocoautla como parte de un más amplio sistema de significaciones, es evidente que el Mahoma es una transformación de Goliat, así como lo son Luzbel y el lagarto en las danzas tabasqueñas estudiadas por Rubio.

El análisis de un conjunto de danzas de conquista presentes en el territorio mexicano, sugiere que el caballo blanco es el apóstol Santiago; por lo tanto su victoria sobre el gigante, dos veces símbolo del mal y de la falsa religión, transmite un mensaje catequístico.

## LAS DANZAS DE CONQUISTA

Después de haber presentado la etnografía de las danzas del carnaval, me parece oportuno detenerse sobre el significado de éstas. Algunas consideraciones procedentes de las denominadas danzas de conquista pueden ayudar a tener una visión más amplia al respecto.

Según Jáuregui y Bonfiglioli, las danzas de conquista se definen a partir de la formación de 2 grupos cuyo antagonismo se fundamenta, por medio de la escenificación del combate, en la conquista, recuperación o defensa de un territorio, pudiendo de este modo arrojar luz sobre una amplia gama de casos (1996:12).

A la luz de estas observaciones, podemos interrogarnos sobre el caso de Ocozocoautla, donde tenemos otras variantes de La danza de David y Goliat y de La danza del tigre, y que quizás sea una contribución, aunque pequeña, al argumento.

En esta gran categoría de las danzas de Conquista, considero que se puede insertar La danza de los enlistonados de Ocozocoautla, sobre la cual se ha estudiado y escrito muy poco. Como se vio en la parte etnográfica, tenemos la oposición de dos bandos: uno encabezado por el joven David y el caballito blanco, representando las fuerzas del bien; el otro encabezado por los dos gigantes, simbolizando a las fuerzas del mal. El enfrentamiento de las dos partes alude tanto a un episodio mítico, el relato bíblico de David y Goliat; como a un episodio histórico, la expulsión de los moros de España, simbolizada en el personaje de Mahoma. Por lo tanto tenemos un conflicto que es interreligioso; interterritorial e interétnico-cultural.

En cambio, las danzas de los pastores y de los reyes no se pueden clasificar estrictamente como danzas de Conquista, pues faltan los elementos explícitos que le otorgarían tal identidad; como la confrontación de carácter étnico-religioso y el aspecto épico militar. La danza de los pastores, que seguramente forma parte de esa vasta categoría del teatro edificante que los misioneros utilizaron como instrumento

de evangelización, se encuentra, bajo la perspectiva de la danzas de Conquista, en una situación de “frontera”, como lo apunta Bonfiglioli para el bailar matachín de la Sierra Tarahumara (Bonfiglioli, 1996).

En México las danzas denominadas “las pastorelas” son bastante difundidas, sobre todo sobresalen las del estado de Michoacán. El tema de las pastorelas se desenvuelve alrededor de un grupo de pastores que deciden ir a adorar al Niño Jesús, mientras que los diablos tratan de impedirlo. Estas danzas constan también de partes habladas, parte que no encontramos en los pastores de Ocozocoautla, y mantienen un carácter burlesco que deriva de las pastorelas medievales que se ejecutaban en España.

## **A MANERA DE CONCLUSIÓN**

En las páginas precedentes se ha analizado el conjunto de rituales dancísticos que forman parte del ciclo de carnaval. Los tres grupos de danzas, aparentemente sin relación alguna, han sido vinculadas a la luz de los rituales agrícolas y de las petición de lluvias, que giran en torno a la figura más importante de las culturas mesoamericanas: el maíz.

De particular interés se ha revelado La danza del tigre, cuya unión puede verse como un acto de etnogénesis; así tigre y mono serían una pareja demiúrgica. El conjunto de elementos de ambos personajes remiten a un conflicto de fuerzas relacionadas con el inframundo, los cerros, las cuevas, elementos que siguen teniendo una importancia vital en la cosmovisión de los pueblos mesoamericanos actuales.

Conjuntamente a La danza del tigre se ha analizado La de los enlistonados, que se puede vincular con la macrocategoría de las danzas de conquista. Las dos se han interpretado como dos categorías binarias, portadoras de significados opuestos, una vinculada con categorías autóctonas y la otra con las alóctonas. Hay que destacar que entre los elementos simbólicos recurrentes en las danzas, encontramos aquellos que remiten a las lluvias y a los rituales agrícolas. Los espejos que conforman el atuendo de los danzantes, el sombrero de forma cónica, nos remiten a las figuras mesoamericanas de Queztlacoatl y Tetzcatlipoca, nos remiten al viento y a las lluvias, a la lucha entre fuerzas inframundanas que mantienen el equilibrio cósmico y el regular alternarse de la temporada seca y la temporada húmeda, fundamentales para el buen cultivo de las milpas. Los tigres, relacionados con lo húmedo y lo femenino, se oponen a los monos, seres inframundanos que, por oposición semántica, pueden relacionarse con lo masculino y lo seco; así masculino/femenino, húmedo/seco, son categorías que se combinan para el correcto funcionamiento del cosmos.

**BIBLIOGRAFÍA.**

- Aramoni, Dolores (1992), *Los refugios de lo sagrado. Religiosidad, conflicto y resistencia entre los zoques de Chiapas*, México D.F.: Conaculta.
- Báez-Jorge, Félix (1988), *Los oficios de las diosas. Dialéctica de la religiosidad popular en los grupos indios de México*, Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana.
- Báez-Jorge, Félix (1983), “La cosmovisión de los zoques de Chiapas. Reflexiones sobre su pasado y su presente”, en Ochoa L., Lee T.A. (coords.) *Antropología e historia de los mixes- zoques y mayas. Homenaje a Frans Blom*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Brigham Young University, pp. 384-412.
- Báez-Jorge Félix y Fernando Lomán Amorós (1978), “Carnaval zoque de Ocoatepec, Chiapas”, en *Anuario Antropológico*, 4, Jalapa Veracruz, pp.770-784.
- Báez-Jorge F., Rivera Balderas A., Arrieta Fernández P. (1985), *Cuando ardió el cielo y se quemó la tierra*, México: INI.
- Bonfiglioli, Carlo (1995), *Fariseos y matachines en la Sierra Tarahumara*, Instituto Nacional Indigenista.
- Bonfiglioli, Carlo; Gutiérrez, Arturo; Olavarría, María Eugenia (2004), “De la violencia mítica al «mundo flor». Transformaciones de la semana santa en el norte de México”, en *Journal de la Societé des Americanistes*, vol. 90, núm. 1, pp. 57-91.
- Bricker, Victoria R. (1986) [1973], *Humor ritual en la Altiplanicie d Chiapas*, Fondo de Cultura Económica.
- Florescano, Enrique (1995)[1993], *El mito de Quetzalcoatl*, Fondo de Cultura Económica.
- Heyden, Doris (1984), “El espejo de Tezcatlipoca”, en *Investigaciones Recientes del Area Maya*. XVII, Mesa Redonda, San Cristóbal de las Casas: Sociedad Mexicana de Antropología, 21-27 junio 1981.
- Jáuregui, Jesús y Carlo Bonfiglioli (coords.) (1996), *Las danzas de conquista I. México contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica.
- Lechuga D., Ruth (1991), *Máscaras tradicionales de Méxic.*, Banco Nacional de Obras y Servicio Públicos, S.N.C.
- Lee, Thomas y Carolina Rivera (1991), *El carnaval de S. Fernando: los motivos zoques de continuidad milenaria*. Anuario 1990, Instituto Chiapaneco de Cultura, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. pp. 119 - 154
- Loi, Manuela (2008), *El ciclo de carnaval en Ocozocoautla de Espinosa, Chiapas. Bufones, reyes, pastores y cohuinás*, Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Loi, Manuela (2007<sup>a</sup>), “Los componentes de la transgresión. Un análisis comparativo entre los chores zoques de Chiapas y los judíos coras de Nayarit”, en *XXVIII Mesa Redonda Sociedad Mexicana de Antropología*, México D.F., 6-10 de agosto de 2007.
- Loi, Manuela (2007<sup>b</sup>), “Tigres y monos. Consideraciones sobre la transgresión en el carnaval de Ocozocoautla”, en *I Coloquio de Arqueología y Etnografía zoque*, Homenaje a Dolores Aramoni, Tuxtla Gutiérrez: 7-9 noviembre 2007.

- López -Austin, Alfredo (1994), *Tamoanchan y Tlalocan*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Lupo, Alessandro (1995), *La tierra nos escucha. La cosmología de los Nahuas de la Sierra de Puebla a través de las súplicas rituales*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Medina Andrés (2003), *En las cuatro esquinas, en el centro. Etnografía de la cosmovisión mesoamericana*. UNAM- IIA.
- Medina Andrés (2001), “La cosmovisión mesoamericana”, en Broda Johanna, Báez-Jorge, Félix (coords.) *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, México, D.F.: Fondo de cultura económica.
- Medina Andrés (s.f.), “La cosmovisión de los pueblos nahuas”
- Navarrete, Carlos (1987), “Textos para un encuentro de música, danza y cultura zoque, Tecpatán, Chiapas, 1986”, en *Centro de Investigaciones Humanísticas de Mesoamérica y el Estado de Chiapas*, UNAM-IIIH.
- Ochiai, Kazuyasu (1985), *Cuando los santos vienen marchando. Rituales públicos intercomunitarios tzo-tziles*, Universidad Autónoma de Chiapas, S. Cristóbal de las Casas.
- Ortiz, Fernando (2005) [1947], *El huracán. Su mitología y sus símbolos*, Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Suárez T. (2003), “El Pochó: una danza de carnaval en Tenosique, Tabasco”, en *Revista Mexicana de Arqueología*, mayo-junio XI, 61, pp. 62-67.
- Pimentel, Francis (2005), *Ocozocoautla de Espinosa, Chiapas-México*, CONACULTA-CONECULTA.
- Popol Vuh. *Las Antiguas historia del quiché* (2005) [1960], Fondo de Cultura Económica.
- Propp, Vladimir (1989), *Morfología del cuento*, México: Colofón.
- Rivera Farfán, Carolina (1990), Un carnaval zoque: San Fernando, *Memorias del encuentro de intelectuales Chiapas-Guatemala*, Instituto Chiapaneco de Cultura, pp. 53-57.
- Rubio, Miguel Ángel (1996<sup>a</sup>), “David y Goliat: el eterno conflicto entre el bien y el mal”, en Jáuregui, Jesús; Bonfiglioli, Carlo, *Las danzas de Conquista I*, Fondo de Cultura Económica, pp. 119-138
- Rubio, Miguel Ángel (1996<sup>b</sup>), “El caballito blanco: una interpretación no verbal de la victoria española”, En Jáuregui, Jesús y Carlo Bonfiglioli, *Las danzas de Conquista I*, Fondo de Cultura Económica, pp. 207-226
- Torres, Gustavo (2007), “Los mitos mixes de la creación”, en Castellón, Blas (coord.) *Relatos ocultos en la niebla y el tiempo. Selección de mitos y estudios*, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Venturoli, Sofia (2006), “Curanderos, espiritistas, brujos y gente común en el umbral de la cueva”, en Aramoni, Dolores; Lee, Thomas y Miguel Lisbona (coords.) *Presencia zoque*. UNICACH; COCYTECH; UNACH; UNAM.
- Venturoli, Sofia (en prensa), “Una mirada al interior de la cueva” en *Mayas y zoques. Miradas italianas. Revista de estudios Maya*, Universidad Autónoma de México.
- Vogt, Evon Z. (1993)[1976], *Ofrendas para los dioses. Análisis simbólico de rituales zinacantecos*, México: Fondo de Cultura Económica.